Universidades Lusíada

Cotrim, Filipa Mendes, 1985-

Casa-atelier : o lugar onde habita o Homem e a arte

http://hdl.handle.net/11067/1786

Metadados

Data de Publicação 2015

Resumo O objectivo da presente dissertação centra-se na reflexão sobre o tema 'Casa-Atelier', explorando na sua essência quais os fundamentos que definem o espaço onde Habita o Homem, e onde o mesmo concretiza o Processo Criativo. Pensar a habitação e o contexto da génese do ato criativo, é questionar o que dá significado ao espaço, o que o define na sua especificidade e os factores a considerar para que o desenho do projeto cumpra o seu objetivo de definir 'o lugar'. Como tal, falar da Casa-Atelier fo...

Palavras Chave Ateliers, Arquitectura de habitação

Tipo masterThesis

Revisão de Pares Não

Coleções [ULL-FAA] Dissertações

Esta página foi gerada automaticamente em 2024-10-12T09:11:13Z com informação proveniente do Repositório

http://repositorio.ulusiada.pt

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

Faculdade de Arquitectura e Artes

Mestrado Integrado em Arquitectura

Casa-atelier: o lugar onde habita o Homem e a arte

Realizado por:
Filipa Mendes Cotrim
Orientado por:
Prof. Doutor Arqt. Fernando Manuel Domingues Hipólito

Constituição do Júri:

Presidente:	Prof. Doutor Arqt. Joaquim José Ferrão de Oliveira Braizinha
Orientador:	Prof. Doutor Arqt. Fernando Manuel Domingues Hipólito
Arguente:	Prof. Doutor Arqt. Rui Manuel Reis Alves

Dissertação aprovada em: 16 de Dezembro de 2015

Lisboa

2015

UNIVERSIDADE LUSÍADA DE LISBOA

Faculdade de Arquitectura e Artes

Mestrado Integrado em Arquitectura

Casa-atelier:
o lugar onde habita o Homem e a arte

Filipa Mendes Cotrim

Lisboa

Novembro 2015

UNIVERSIDADE LUSÍADA DE LISBOA

Faculdade de Arquitectura e Artes

Mestrado Integrado em Arquitectura

Casa-atelier:
o lugar onde habita o Homem e a arte

Filipa Mendes Cotrim

Lisboa

Novembro 2015

Filipa Mendes Cotrim

Casa-atelier:
o lugar onde habita o Homem e a arte

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

Orientador: Prof. Doutor Arqt. Fernando Manuel Domingues Hipólito

Lisboa

Novembro 2015

Ficha Técnica

Autora Filipa Mendes Cotrim

Orientador Prof. Doutor Arqt. Fernando Manuel Domingues Hipólito

Título Casa-atelier: o lugar onde habita o Homem e a arte

Local Lisboa

Ano 2015

Mediateca da Universidade Lusíada de Lisboa - Catalogação na Publicação

COTRIM, Filipa Mendes, 1985-

Casa-atelier : o lugar onde habita o Homem e a arte / Filipa Mendes Cotrim ; orientado por Fernando Manuel Domingues Hipólito. - Lisboa : [s.n.], 2015. - Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura, Faculdade de Arquitectura e Artes da Universidade Lusíada de Lisboa.

I - HIPÓLITO, Fernando Manuel Domingues, 1964-

LCSH
1. Ateliers
2. Arquitectura de habitação
3. Universidade Lusíada de Lisboa. Faculdade de Arquitectura e Artes - Teses
4. Teses – Portugal - Lisboa

1. Artists' studios
2. Architecture, Domestic
3. Universidade Lusíada de Lisboa. Faculdade de Arquitectura e Artes - Dissertations
4. Dissertations, Academic – Portugal - Lisbon

LCC
1. N8520.C68 2015

A quem de direito e a ti.

“Todos os golpes decisivos serão desferidos com a mão esquerda.”

BENJAMIN, Walter (1992) – Rua de sentido único e infância em Berlim por volta de 1900. Lisboa : Relógio D’Água Editores.

APRESENTAÇÃO

Casa-Atelier:
o Lugar onde Habita o Homem e a Arte

Filipa Mendes Cotrim

O objectivo da presente dissertação centra-se na reflexão sobre o tema 'Casa-Atelier', explorando na sua essência quais os fundamentos que definem o espaço onde Habita o Homem, e onde o mesmo concretiza o Processo Criativo.

Pensar a habitação e o contexto da génese do ato criativo, é questionar o que dá significado ao espaço, o que o define na sua especificidade e os factores a considerar para que o desenho do projeto cumpra o seu objetivo de definir 'o lugar'. Como tal, falar da Casa-Atelier focando o propósito apresentado, obriga a uma reflexão não só sobre o que é Habitar, mas também como configuramos o espaço e inevitavelmente como o interpretamos.

Se na sua essência, a Casa-Atelier mantém como funções primeiras a de Habitar e Criar, respectivamente, será então pertinente pensar o conceito de Limite não apenas como elemento estruturador que conforma o espaço, mas igualmente enquanto Limiar, espaço de transição, salvaguardado o processo de passagem que permite diferenciar e dar significado a ambos.

Palavras-chave: Casa, Atelier, Habitar, Espaços, Transição.

PRESENTATION

House-Studio:
The place where Men and Art dwells

Filipa Mendes Cotrim

The aim of the present dissertation is to focus on the reflexion on the theme 'House-Studio', exploring in its essence the bases that establish the space where Men dwells, and where he implements the Creative Process.

The approach to the subject particularly allows to consider the house and the context of the creative act genesis in search for what gives meaning to the space, what defines it in its specificity and the factors to be considered in order to allow that the project's design fulfils its goal of establishing 'the place'. Therefore, addressing the House-Studio, focusing on the presented goal implies a reflexion not only on what is to inhabit, but also on how we configure space and inevitably how we interpretate it.

If, in its essence, the House-Studio keeps the dwelling and creation pruposes, respectively, as the main ones, so it would be relevant to consider the concept of limit not only as a structural element that shapes the space, but also as a threshold, transitional space, that helps to distinguish between the resting place and the place that allows the creative act.

Keywords: House, Studio, Dwell, Space, Transition.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 – Violino and Glass, Georges Braque, 1913. (Antoni, 2014)..... 26
Ilustração 2 – Head No.2, Naum Gabo, 1916. (Storer-Adam, 2014). 26
Ilustração 3 – Villa La Roche-Jeanneret. Le Corbusier, 1925 (Speck, 2009). 29
Ilustração 4 – Maison Louis Carré: Exterior, Alvar Aalto, 1959. (Adaptado a partir de: Victortsu, 2014). 41
Ilustração 5 – Maison Louis Carré: Piscina, Alvar Aalto, 1959. (Adaptado a partir de: Victortsu, 2014). 41
Ilustração 6 – Composition c (nº III) with Red, Yellow and Blue, Piet Mondrian, 1935. (Parkinson, 2012). 45
Ilustração 7 – Schröder House, Gerrit Thomas Rietveld, 1924. (Adaptado a partir de: Phaidon, 2011). 45
Ilustração 8 – A man in a room, Rembrandt, 1628. (Gandalf's Gallery, 2010). 49
Ilustração 9 – Óculo: Panteão de Roma, 27 a.C. (Lopatka, 2006). 50
Ilustração 10 – Salk Institute for Biological StudiesLouis Kahn, 1965. (Adaptado a partir de: Mccown, 2007). 51
Ilustração 11 – Casa Geller I, Marcel Breuer, 1946. (Stoller, s.d.)..... 73
Ilustração 12 – Casa Geller I: Planta, Marcel Breuer, 1946. (Gconnell, 2011). 73
Ilustração 13 – Villa-studio per un artista, Luigi Figini e Gino Pollini, 1933. (Isaora, 2014). 74
Ilustração 14 – Casa sul lago per l'artista, Giuseppe Terragni, 1933. (Terzini, 2015). 74
Ilustração 15 – Villa-studio per un artista: planta, Luigi Figini e Gino Pollini, 1933. (Adaptado a partir de: Albini, 1933, p.76). 76
Ilustração 16 – Villa-studio per un artista: axonometria, Luigi Figini e Gino Pollini, 1933. (Adaptado a partir de: Aqqindex, 2013)..... 76
Ilustração 17 – Casa sul lago per l'artista: Fachada Norte, Giuseppe Terragni, 1933. (Terzini, 2015). 77
Ilustração 18 – Casa sul lago per l'artista: desenho da Fachada Sul, Giuseppe Terragni, 1933. (Muñoz, 2014). 78
Ilustração 19 – Casa sul lago per l'artista: Fachada Sul, Giuseppe Terragni, 1933. (Adaptado a partir de: Terzini, 2015). 78
Ilustração 20 – House, Rachel Whiteread, 1993. (Adaptado a partir de: Dobraszczyk, 2013). 90
Ilustração 21 – Dentro de Mim, Helena Almeida, 2000. (Magnan, s.d.). 94
Ilustração 22 – 27-29 Howard Street at Crosby Street, early 1970s, Margot Gayle, 1974 (Gayle, s.d.). 103
Ilustração 23 – A traffic jam of trucks on Greene Street John Dominis, 1970. (Dominis, 2015). 103
Ilustração 24 – Roof Piece, Trisha Brown, 1971 (Mangolte, 2015)..... 107
Ilustração 25 – Residents Exposing Brick Wall in Loft, Broome Street, SoHo. Dorothy Koppelman, 1963. (Dienes, s.d.). 108
Ilustração 26 – "Raw space" on move-in day, Davidovitch, 1975 (Ohta, 2012). 108
Ilustração 27 – Desenho esquemático com nomes dos muitos frequentadores do Loft 'The Factory', Steven Watson, 2003 (Adaptado a partir de: Watson, 2003). 112
Ilustração 28 – Andy Warhol with "Silver Clouds", Stephen Shore, 1965-1967. (Adaptado a partir de: Shore, 2014). 112
Ilustração 29 – The Factory, 1965 (Peck, 2011). 114
Ilustração 30 – Casa-Atelier Luís Barragán: Fachada, Luís Barragán, 1948. (Sveiven 2011). 117
Ilustração 31 – Casa-Atelier Luís Barragán: Janela de Biblioteca, Luís Barragán, 1948. (Smalley, s.d.)..... 117

Ilustração 32 – Casa-Atelier Luís Barragán: Fachada Principal, Luís Barragán, 1948. (Sveiven, 2011). 118
Ilustração 33 – Casa-Atelier Luís Barragán: Fachada Tardoz, Luís Barragán, 1948. (Sveiven, 2011). 118
Ilustração 34 – Casa-Atelier Luís Barragán: Planta piso térreo, Luís Barragán, 1948. (Sveiven, 2011). 119
Ilustração 35 – Casa-Atelier Luís Barragán: Planta Piso 1, Luís Barragán, 1948. (Sveiven, 2011). 119
Ilustração 36 – Casa-Atelier Luís Barragán: Planta Piso 2, Luís Barragán, 1948. (Sveiven, 2011). 120
Ilustração 37 – Casa-Atelier Luís Barragán: Cortes, Luís Barragán, 1948. (Sveiven, 2011). 120
Ilustração 38 – Casa-Atelier Luís Barragán: Biblioteca, Luís Barragán, 1948. (Burri, 1969). 122
Ilustração 39 – Ruínas de Puruchuco (Adaptado a partir de: David.Silo, 2010). 122
Ilustração 40 – Casa-Atelier Luís Barragán: Escada para Tapanco, Luís Barragán, 1948. (Sveiven, 2011). 123
Ilustração 41 – Casa-Atelier Luís Barragán: Tapanco, Luís Barragán, 1948. (Ornelas, 2011). 123
Ilustração 42 – Casa-Atelier Luís Barragán: Entrada de Atelier, Luís Barragán, 1948. (Adaptado a partir de: Guzman, 2006). 125
Ilustração 43 – Casa-Atelier Luís Barragán: Atelier, Luís Barragán, 1948. (Smalley, s.d.). 125
Ilustração 44 – Casa-Atelier Luís Barragán: Passagem do Atelier para o Pátio, Luís Barragán, 1948. (Ayla, 2009). 125
Ilustração 45 – Casa-Atelier Luís Barragán: Porta de Acesso ao Pátio do Atelier, Luís Barragán, 1948. (Adaptado a partir de: Soldevilla, 2013). 127
Ilustração 46 – Casa-Atelier Luís Barragán: Espelho de água do Pátio, Luís Barragán, 1948. (Forgemind Archimedia, 2011). 127
Ilustração 47 – Casa-Atelier Luís Barragán: Passagem entre o jardim cercado e o pátio, Luís Barragán, 1948. (Sveiven, 2011). 128
Ilustração 48 – Casa-Atelier Luís Barragán: Vão da Sala, Luís Barragán, 1948. (Smalley, s.d.). 129
Ilustração 49 – Casa-Atelier Armanda Passos, Álvaro Siza, 2005. (Adaptado a partir de: Guerra, 2015). 131
Ilustração 50 – Casa-Atelier Armanda Passos: planta piso térreo, Álvaro Siza, 2005. (Adaptado a partir de: Siza, s.d.). 132
Ilustração 51 – Casa-Atelier Armanda Passos: Planta piso 1, Álvaro Siza, 2005. (Adaptado a partir de: Siza, s.d.). 132
Ilustração 52 – Casa-Atelier Armanda Passos: Alçado Este, Álvaro Siza, 2005. (Adaptado a partir de: Siza, s.d.). 133
Ilustração 53 – Casa-Atelier Armanda Passos: Alçado Norte, Álvaro Siza, 2005. (Adaptado a partir de: Siza, s.d.). 133
Ilustração 54 – Casa-Atelier Armanda Passos: Alçado Oeste, Álvaro Siza, 2005. (Adaptado a partir de: Siza, s.d.). 133
Ilustração 55 – Casa-Atelier Armanda Passos: Alçado Sul, Álvaro Siza, 2005. (Adaptado a partir de: Siza, s.d.). 133
Ilustração 56 – Casa-Atelier Armanda Passos: Corte A, Álvaro Siza, 2005. (Adaptado a partir de: Siza, s.d.). 133
Ilustração 57 – Casa-Atelier Armanda Passos: Corte B, Álvaro Siza, 2005. (Adaptado a partir de: Siza, s.d.). 134
Ilustração 58 – Casa-Atelier Armanda Passos: Corte C, Álvaro Siza, 2005. (Adaptado a partir de: Siza, s.d.). 134

Ilustração 59 – Casa-Atelier Armanda Passos: Corte D, Álvaro Siza, 2005. (Adaptado a partir de: Siza, s.d.). 134
Ilustração 60 – Casa-Atelier Armanda Passos: Corte E, Álvaro Siza, 2005. (Adaptado a partir de: Siza, s.d.). 134
Ilustração 61 – Casa-Atelier Armanda Passos: Pátio _ Atelier, Álvaro Siza, 2005. (Adaptado a partir de: Guerra, 2015). 135
Ilustração 62 – Casa-Atelier Armanda Passos: Pátio _ Habitação/Sala Polivalente, Álvaro Siza, 2005. (Adaptado a partir de: Guerra, 2015). 135
Ilustração 63 – Casa-Atelier Armanda Passos: materiais revestimento do exterior, Álvaro Siza, 2005. (Adaptado a partir de: Guerra, 2015). 136
Ilustração 64 – Casa-Atelier Armanda Passos: Vão do Atelier, Álvaro Siza, 2005. (Adaptado a partir de: Guerra, 2015). 136
Ilustração 65 – Casa-Atelier Armanda Passos: acesso aos quartos (piso 1), Álvaro Siza, 2005. (Adaptado a partir de: Guerra, 2015). 138
Ilustração 66 – Casa-Atelier Armanda Passos: espaço exterior do piso 1 (habitação), Álvaro Siza, 2005. (Adaptado a partir de: Guerra, 2015). 138
Ilustração 67 – Casa-Atelier Armanda Passos: cobertura do Atelier, Álvaro Siza, 2005. (Adaptado a partir de: Guerra, 2015). 139
Ilustração 68 – Casa-Atelier Armanda Passos: iluminação natural (Atelier), Álvaro Siza, 2005. (Adaptado a partir de: Guerra, 2015). 139
Ilustração 69– Casa-Atelier Armanda Passos: shed (iluminação zenital), Álvaro Siza, 2005. (Adaptado a partir de: Guerra, 2015). 139
Ilustração 70 – Casa-Atelier Armanda Passos: espaço de transição (acesso à habitação), Álvaro Siza, 2005. (Adaptado a partir de: Guerra, 2015). 141
Ilustração 71 – Casa-Atelier Armanda Passos: volume que liga a Habitação à Sala Polivalente, Álvaro Siza, 2005. (Guerra, 2015). 141
Ilustração 72 – Casa-Atelier Armanda Passos: espaço de transição entre Habitação e Atelier, Álvaro Siza, 2005. (Adaptado a partir de: Guerra, 2015). 143
Ilustração 73 – Centro da vila de Caneças. Localização do projecto para bairro com tipologia Casa-Atelier. (Ilustração nossa, 2013). 149
Ilustração 74 – Planta de bairro com tipologia Casa-Atelier. (Ilustração nossa, 2013). 151
Ilustração 75 – Piso 0: garagem. (Ilustração nossa, 2013). 152
Ilustração 76 - Piso 1: habitação. (Ilustração nossa, 2013). 152
Ilustração 77 - Piso 1: atelier. (Ilustração nossa, 2013). 152
Ilustração 78 – alçado: acesso às habitações. (Ilustração nossa, 2013). 153
Ilustração 79 – alçado: acesso aos ateliers. (Ilustração nossa, 2013). 153
Ilustração 80 – alçado: fachada próxima do parque. (Ilustração nossa, 2013). 153
Ilustração 81 – maqueta em corte. (Ilustração nossa, 2013). 155
Ilustração 82 – Maqueta: fachada da Casa-Atelier. (Ilustração nossa, 2014). 159
Ilustração 83 - Piso -1. (Ilustração nossa, 2014). 160
Ilustração 84 - Piso 0 / Térreo. (Ilustração nossa, 2014). 160
Ilustração 85 - Piso 1 – Sala. (Ilustração nossa, 2014). 160
Ilustração 86 - Piso 2. (Ilustração nossa, 2014). 160
Ilustração 87 – Corte: divisão de compartimentos por piso. (Ilustração nossa, 2014). 161
Ilustração 88 – Corte: vista do alçado com escada de acesso aos compartimentos e Atelier. (Ilustração nossa, 2014). 162
Ilustração 89 - Corte: vista do alçado interior, pano de vidro que separa os compartimentos do exterior. (Ilustração nossa, 2014). 163

SUMÁRIO

1. Introdução 17
2. Do Habitar 19
   2.1. O Modernismo como charneira para uma nova linguagem do espaço ..22
   2.2. Existência Corpórea.....33
3. Habituar.....59
   3.1. Inquietante estranheza ou estranho familiar.....59
   3.2. Função 66
   3.3. Oposições binárias.....71
4. Casa-Atelier.....87
   4.1. O lugar onde habita o homem e a arte 87
   4.2. Lofts. 'From Gritty to Chic'.....102
   4.3. Casos de estudo. Barragán. Siza. 115
5. Memória crítica de dois projecto. 147
   5.1. Casa-Atelier. Um bairro em Caneças 148
   5.1. Casa-Atelier em Santos 156
6. Considerações finais 165
Referências.....169

1. INTRODUÇÃO

> "Cremos que qualquer texto crítico, e este pretende sê-lo, tem o valor de ser a expressão de uma visão pessoal resultante da nossa experiência e circunstância, como tudo o que isso implica de inequívoca parcialidade. Como disse Herri Laborit em L'Homme imaginant' hoje como ontem, as ideias não têm a pretensão de monopolizar a verdade. Nenhum espírito científico ou simplesmente consciente da complexidade dos factos humanos é o bastante naifa para crer que esta possa ser contida em linguagem, a do processo do pensamento que se procura, obriga a fixar nas palavras ideias flutuantes, parcelares, cuja principal qualidade consiste em despertar contradições." (Sales, 2011, p.15)

A presente dissertação, mais do que dar respostas ou procurar soluções, pretende ser primeira abordagem. Questionar sobre o espaço da Arquitetura é tarefa que não se esgota, mesmo que num tema aparentemente restrito. Procurando informar através das diferentes doutrinas, muito fica por esclarecer, e como ponto de partida as ideias não terão o objectivo de mostrar o todo. Inevitavelmente prevalece a síntese do que nos parece de maior coerência.

A Casa-Atelier, tipologia que tem como funções primeiras a morada habitual e lugar de trabalho (sendo que a sua produção é criativa), serve como tema que obriga à reflexão sobre questões comuns a toda a Arquitetura, porque antes de tudo, o Homem Habita o espaço, e a Casa, que ganha claro destaque mesmo com igual preponderância do Atelier, é um tema caro à Arquitetura.

Não é certamente recente o tema que se apresenta, a sua génese não faz parte do contexto social e cultural contemporâneo. Muito antes o Homem repousava no mesmo espaço onde produzia, contudo, este parece ter ganho relevo. Efetivamente o advento Moderno estratificou os espaços com o intuito de especificar e separar cada uma das funções. Consequentemente, o lugar de intimidade distingue-se claramente do lugar de produção, e como tal, estes passaram a ser espaços diferenciados, não num contexto da compartimentação da Casa, mas em estruturas arquitectónicas distintas.

Parece-nos portanto pertinente pensar sobre a Casa-Atelier no sentido em que esta nos pode oferecer um vislumbre da compreensão de como o Homem Habita o espaço, como define a sua realidade e como estabelece parâmetros para construir à medida das suas necessidades.

Com o objectivo de tornar claro as ideias e argumentos apresentados ao logo da presente dissertação, consideramos fazer sentido 'visitar' duas Casa-Atelier com o

intuito de, através da obra construída, sendo que é ela a verdadeiramente Arquitetura, compreender o modo como foi desenhada a configuração espacial, como foi desenhado o espaço da Casa-Atelier enquanto lugar que mantêm na sua essência a individualidade de dois espaços, sendo que ambos se encontram articulados por um 'hifén'. A escolha dos exemplos apresentados – a Casa-Atelier Armanda Passos do arquiteto Siza Vieira e a Casa-Atelier do arquiteto Luís Barragán – nada tem a ver com a categorização dos mesmos enquanto modelos ou exemplos que possam ser reproduzidos, até porque, a Arquitetura é desenhada com base contexto e lugar no qual se insere e só assim terá a oportunidade "conter em potencial um mundo completo" (Ábalos, 2008, p.200). Estas obras são meros exemplos que na sua simplicidade, assim nos parece, revelam a destreza da definição de espaços 'extra-ordinários'.

De igual modo, parece-nos importante a abordagem do Loft como exemplo de Casa-Atelier, sendo que o estudo da sua origem, e os factores que levam a que hoje este tenha perdido na sua essência o carácter da tipologia de Casa-Atelier, possam informar sobre essa possibilidade de configurar, unindo num mesmo espaço o lugar de residência e a área onde se desenvolve o processo criativo.

Procuramos encontra nas referências de diferentes autores a diversidade e uma boa base de argumentação, para que possamos comunicar e dar a conhecer os diferentes pontos de vista. Muitas são as citações tiradas do seu contexto e recolocadas num novo discurso, alterando a sua percepção. Lidas a outro tempo e reescrita num novo argumento. Esperamos manter-nos fieis às ideias. ou pelo menos mantermo-nos coerentes.

> Quanto a nós, acostumados é leitura feliz, só lemos, só relevo aquilo que nos agrada, com um pequeno orgulho de leitura mesclado de muito entusiasmo. Enquanto o orgulho evolui habitualmente para um sentimento maciço que pesa sobre todo o psiquismo, a pontinha de orgulho nascida da adesão a uma imagem feliz permanece discreta, secreta. Está em nós, simples leitores, para nós, e só para nós. É um orgulho crivado. Ninguém sabe que na leitura revivemos nossas tentações de ser poeta. Todo leitor um pouco apaixonado pela leitura alimenta e recalca, pela leitura, um desejo de ser escritor. Quando a página lida é demasiadamente bela, a modéstia recalca esse desejo. Mas ele renasce. Seja como for, todo o leitor que relê uma obra que ama sabe que as páginas amadas lhe *dizem respeito*. (Bachelard, 1989, p. 10)

2. DO HABITAR

"No sentido de habitar, ou seja, no sentido de ser e estar sobre a terra, construir permanece, para experiência cotidiana do homem, aquilo que desde sempre é, como a linguagem diz de forma tão bela, ´habitual'." (Heidegger, 2002, p. 127)

Habitar. Seremos cuidadosos na definição ou maneira como 'manobramos' o vocábulo. Sendo o mesmo termo caro à arquitetura, não pretendemos fechá-lo em si mesmo num significado insípido e pouco revelador da sua natureza; contudo, não deixa de ser necessária uma breve referência, ficando no entanto muito por escrever. Servimo-nos dele apenas como ponto de partida para uma leitura sensível e pragmática sobre a 'Casa-Atelier'.

Nas presentes reflexões sobre o tema, a articulação entre diferentes perspectivas, terão por base as ideias do filósofo Martin Heidegger[1], sendo que estas estiveram na génese de uma série de textos e publicações de conceituados autores como Maurice Merleau-Ponty[2] e Gaston Bachelard[3]; servindo como pensamento estruturante e revelando-se fundamentais na consciencialização do conceito atual de habitar[4].

Habitar consiste, nas palavras de Heidegger, no "modo como os mortais são e estão sobre a terra", tornando-se deste modo o "traço fundamental do ser-homem". A consciência deste ser mortal sobre a terra, e deste estar ciente sobre a mesma,

[1] **Martin Heidegger (1889-1976)**, filósofo alemão**,** considerado um dos mais originais, e importantes do século XX. Sendo o seu trabalho reconhecido, tornou-se referência para uma série de reflexões em diferentes áreas como a Fenomenologia, Existencialismo, Hermenêutica, Teoria política, Psicologia e Teologia. Estudou sob a orientação de Edmund Husserl tornando-se posteriormente seu assistente, e sucedendo-o na cátedra de Filosofia em Friburgo. O seu principal interesse centrava-se na ontologia ou o estudo do *Ser*.

[2] **Maurice Merleau-Ponty (1908—1961),** filósofo francês, é comummente associado ao existencialismo a par dos seus colegas Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir [ainda que com algumas divergências], sendo o seu pensamento fortemente influenciado por Edmund Husserl e Martin Heidegger. Merleau-Ponty revela na sua obra chave - *Fenomenologia da Percepção* - a sua revisão conceptual sobre a percepção, o diálogo com a arte e a ciência, desenvolvendo noções e conceitos em torno de uma fenomenologia do conhecimento; tendo posteriormente explorado a ontologia enigmática do *Chiasm* descrita em seu livro inacabado, *O Visível e o Invisíve*l.

[3] **Gaston Bachelard (1884-1962)**, filósofo e epistemólogo francês, o seu trabalho debruçou-se não só sobre a filosofia da ciência como também a epistemologia, a poesia ou a psicologia. Dos inúmeros livros publicados, encontramos na sua Bibliografia a obra 'A poética do espaço', considerado o seu trabalho mais importante.

[4] "Poder-se-á assim dizer que o extenso conceito de habitar, que encontramos em Heidegger, representa uma consciencialização mais recente, mesmo que o filósofo, como é habitual nos seus escritos, se vá alicerçar em reflexões filológicas. Isto é, parece ser nos tempos mais recentes que a extensão da palavra habitar se estabeleceu, provavelmente acompanhando a ideia da igualdade dos seres humanos (pelo menos no seio de um mesmo povo) da qual o conceito de Nação, firmado no século passado, é uma das expressões." (Toussaint, 1999, p.56)

revelou-se fecunda não só no âmbito da teorização como igualmente no sentido do existir, na "de-mora junto às coisas".

Existir mantém assim uma ligação intrínseca com o habitar, na medida em que:

> A existência repercute-se no ser que se opõe ao nada, sendo o nada a ausência de sentido, de ordem, de in-significância - o Caos desconcertante. A questão da existência emerge a partir da consciência, do nada e da morte - colocamos enquanto hipótese. Por outro lado, existir nunca se reduz inteiramente ao facto de ser. O ser é quando toma consciência da sua própria consciência, quando se sente constituído quando constitui - instaurando a ordem no nada pela atribuição de sentido. À luz do nosso raciocínio: existir é construir. (Janeiro[5], 2005, p. 219)

Ou seja, a partir das reflexões feitas por Heidegger, onde o filósofo revela sob o conhecimento da linguagem, que construir é habitar ["Bauen"], e por Pedro Janeiro no excerto supracitado, torna-se claro que na própria existência revela-se a essência de Habitar e por conseguinte do construir.[6]

Constituindo-se esta uma significação em sentido lato do Habitar, permite no entanto o entendimento de que, Heidegger coloca o Homem como Ser que limita e dá contexto ao espaço e tempo de que faz parte. Como tal, o Ser Humano atribuí significado ao espaço, sendo que este não existe *per si*, mas apenas no sentido inerente à existência (Janeiro, 2005, p. 219). Logo, da mesma maneira que associamos o Homem ao espaço e à sua permanente condição que o define enquanto signo, dir-se-á que

> […] é a partir dele [Homem] que se estabelecem as medidas de grandeza, porque é necessário delimitar terreno. É a dimensão primeira da espacialidade, o envolvente visível do humano. O mundo é primeiro aquilo que a vista alcança, depois o que os pés medem e finalmente o que o engenho permite descobrir, ou quem sabe inventar. (Simão[7], 2005, p. 213)

---

[5] **Pedro António Janeiro (1974-)**, arquiteto português, é licenciado pela Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa (F.A./U.T.L.), em 1998; mestre em Cultura Arquitectónica Contemporânea e Construção da Cidade Moderna, (F.A./U.T.L.), em 2003; e obteve Doutorado em Arquitectura, na especialidade de Teoria da Arquitectura, (F.A./U.T.L.), 2008.
É Professor, no Departamento de Desenho e Comunicação Visual, na Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa desde 1997; tendo igualmente realizado várias conferências, e publicado diversos artigos científicos.

[6] É intrínseco ao ser humano esta vontade de construir, de delimitar, tal como é dito por José Bragança Miranda: "É evidente que, no habitar, existe uma certa insistência no construir, profundamente incrustada na filosofia, e que se explicita no famosos texto do Heidegger intitulado *Habitar, construir, pensar*. **No inconsciente metafísico prepondera a nossa vontade construtiva ou tectónica, de certa maneira violenta, que impõe uma pressão sobre a terra, sobre a sua superfície, e que é inseparável de uma vontade de ordem e das suas aflorações: controlo, poder, domínio, propriedade, etc**.". (Miranda *apud* Baptista, Pacheco, 2010, p. 94-95)

[7] **Inês Cunha Simão (1980-)**, Licenciada em Filosofia pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e em Arquitectura (1.º e 2.º ciclos de Estudos) pela Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa. A respeito da relação entre a Arquitectura e o Mundo [Natural] publicou na Revista

A condição humana limita a ação sobre o espaço, no sentido em que é matéria corpórea, tornando-se o corpo restrição primeira à percepção. Habitamos na medida em que configuramos e interpretamos, limitados ao nosso contexto; e no entanto, o espaço é também ele parte ativa na nossa tradição intelectual e memória, e como tal, também ele condiciona e influencia a nossa percepção.

"Mas também está claro que a minha estrutura não é só uma simplificação, um empobrecimento da realidade: é uma significação que nasce de um ponto de vista." (Eco, 2003, p. 36)

Muito embora o corpo seja o instrumento para a percepção do espaço, os modelos perceptivos são adquiridos segundo a *Cultura*[8] na qual o sujeito é parte integrante. Podemos concluir que, sendo homem um produto cultural, e cujos atos comunicativos têm por base códigos socialmente[9] e historicamente determinados (Eco, 2003, p. 35), de que o modo como o Homem *habita* ou seja, o modo como o Homem *sê* e *constrói* no Mundo, está ligado e datado à época em que o faz.

A organização da realidade física por parte do Homem, denota não só a sua interpretação sobre a mesma, como também a sua ação consciente e reveladora do conhecimento e formação cultural. De tal modo, que a interação [entre o indivíduo, a sua percepção e o mundo] revela a sua natureza permanentemente mutável. Queremos com isto dizer que, tal como Umberto Eco[10] clarifica, o Homem não mantém

---

Arte Teoria (Revista do Mestrado em Teorias da Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa) o texto "Para uma Hermenêutica do Espaço"; e defendeu a dissertação de Mestrado Integrado, na Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, com o tema: *O que é a Arquitectura? – Gilles Deleuze e a Ontologia da Arquitectura*.

[8] "Fique bem claro, finalmente, que quando se fala em "cultura", o termo é entendido no sentido que lhe confere a antropologia cultural: é cultura toda a intervenção humana sobre o dado natural, modificado de modo a poder ser inserido numa relação social." (Eco, 2003, p. 5). No que concerne ao termo *Cultura*, fazemos aqui breve nota que na ausência de uma definição que requere um estudo intensivo sobre um tema tão complexo, será então adoptada a breve definição escrita por Umberto Eco.

[9] É interessante verificar que, tal como refere Yvon Thébert, no texto *Vida privada e arquitectura doméstica na África romana (vida privada I)*, definir primeiramente a vida privada (maneira de se entender a parte mais íntima de cada sociedade e sua tradição intelectual) como o processo resultante das necessidades pretensamente individuais, é no entanto um lapso. Pois muido antes, tal como refere Vitrúvio na sua reflexão sobre a arquitetura, legada desde a antiguidade até aos dias de hoje, de que **mesmo a natureza do privado é ela produto das relações sociais**. "Tendo pois assim nascido, devido à descoberta do fogo, o encontro, a reunião e a sociedade entre os homens, juntando-se muitos no mesmo lugar e tendo naturalmente a vantagem de andarem erectos e não curvados como os restantes seres vivos, […], começaram uns nesse ajuntamento a construir habitações cobertas de folhagens, outros a escavar cavernas sob os montes, e alguns, imitando os ninhos de andorinha e o seu modo de construir, a fazer moradas com lama e pequenos ramos para onde pudessem ir. Observando então as habitações alheias e juntando coisas novas aos seus projectos, cada dia melhoravam as formas das choupanas." (Pollio, 2006, p. 71)

[10] **Umberto Eco (1932-)**, escritor, filósofo, semiólogo e linguista italiano; escreveu sobre diversos temas, não só sobre os seus estudos e reflexões, mas igualmente literatura de ficção. Iniciou os seus primeiros

ao logo do tempo uma relação intelectual passiva com o seu entorno, no sentido em que o trabalha apenas à luz dos códigos precedentes e com base em princípios e ideologias transversais a todas as épocas. Se assim fosse, a leitura da obra de arte e da Arquitetura[11] seriam assertivas, independentemente do período no qual foi feita.

Cumpre esclarecer, que

> A obra de arte que ensina a pensar a língua de modo diferente e a ver o mundo com olhos novos, no momento mesmo em que se estabelece como inovação, torna-se modelo. Institui novos hábitos na ordem dos códigos e das ideologias: depois do aparecimento daquela obra, será mais normal pensar a língua da maneira com que ela usara e ver o mundo da maneira com que ela o mostrara. (Eco, 2003, p. 88)

2.1. O MODERNISMO COMO CHARNEIRA PARA UMA NOVA LINGUAGEM DO ESPAÇO

Em relação às afirmações precedentes, torna-se pertinente ter em conta os estudos históricos e comparativos entre civilizações, sobretudo quando determinados períodos se revelaram verdadeiras charneiras nas transformações culturais e portanto nas estruturas sociais. Sublinhamos contudo que este trabalho é ele mesmo generalista no que concerne à evolução do contexto histórico, pelo que não nos prendemos com particularidades relativamente ao estudo de cada período precedente. No entanto, ignorar os pontos fundamentais onde a desintegração de determinadas estruturas deram lugar a transformações culturais e novas formas de habitar, revelar-se-ia um hiato na leitura consciente da arquitetura contemporânea[12].

Dois momentos destacam-se *à priori* nos textos e reflexões atuais sobre o Habitar, e por conseguinte o construir; revelando-se de tal modo marcantes que distanciados por

trabalhos na área da estética, no entanto depressa acresceu outras áreas tais como a teoria da literatura, estudos de comunicação, sociologia da cultura e sobretudo à semiótica.

[11] Não fazemos aqui distinção da Arquitetura como não sendo Arte, apenas reforçamos a disciplina enquanto objecto de estudo da presente dissertação. A Arquitetura é neste caso entendida como obra de arte no sentido em que: "A arte é o domínio da natureza pela cultura; promove à categoria de significante um objeto bruto, promove um objeto à categoria de signo, e revela uma estrutura que nele se achava latente. Mas a arte comunica através de uma relação entre seu signo e o objeto que o inspirou; se essa relação de iconicidade não existisse, não mais estaríamos diante de uma obra de arte mas de um fato de ordem linguística, arbitrário e convencional; e se, por outro lado, a arte fosse uma imitação total do objecto, não teria mais caráter de signo." (Eco, 2003, p. 123)

[12] Tornamos claro, contudo, a plena noção de que a leitura e interpretação histórica são pensadas à luz da cultura e dos códigos no contexto em são feitas, atribuindo novos significados às estruturas precedentes. Como tal, não existe uma efetiva leitura fiel ao significado denotado e conotado conforme o léxico da sociedade referente. "No campo valorativo isto traduz-se na necessidade de considerar dois planos críticos: o das estruturas que a nós nos são estranhas (neste caso limitamo-nos a interpretar os dados totais da época e quanto muito a valorização é feita em relação a estruturas contemporâneas entre si) e do das estruturas que para nós são coisas vivas, experienciáveis, e às quais aplicamos os nossos metros" (Almeida, 2010, p. 495)

um longo período de aproximadamente cinco séculos, denotam o seu profundo enraizamento social, e portanto cultural. A primeira 'metamorfose' acontece no Renascimento, revelando-se extraordinária não só relativamente à transformação que operou nas Artes, mas sobretudo no que essa mesma alteração revela das novas estruturas culturais. Edward T. Hall[13], expõe de forma exímia esta característica entre as diferentes representações na Arte com relação à forma como o Homem via à época a sua realidade. Fazendo um interessante resumo sobre diversas fases da Arte e percepção, Hall coloca como um dos traços distintos do Renascimento a capacidade de perceber "a diferença entre o mundo e campo visuais, e, por conseguinte, para a distinção entre o que o homem sabe existir e aquilo que efectivamente vê" (Hall, 1986, p. 101). Enquanto que na Idade Média o Homem não distinguia a imagem real registada pela retina, da imagem que o próprio percepcionava, a revelação de uma nova espacialidade adveio da descoberta das ditas leis de perspectiva linear [que de forma sucinta resume-se à ideia de que todas as linhas de perspectiva devem convergir num só ponto]. Era assim introduzido o espaço tridimensional na pintura, mantendo-se no entanto restrito a duas dimensões, pois depreendia o recurso a um espaço estático e organizado segundo um único ponto perspéctico.

O enquadramento de toda a experiência mantém-se com o mesmo recurso ao sistema semântico do Renascimento, sofrendo apenas uma verdadeira restruturação já no decorrer do século XIX, tendo ganho expressão e tornando-se basilar durante o século XX. Interessa-nos sobretudo este ponto charneira, porque nos é intrínseca a visão do Mundo a partir dele.

O Movimento Moderno reconfigurou a relação do Homem com o Mundo, renovando as estruturas formais e apresentando a proposta de um campo de possibilidades de interpretação, que colocam o sujeito como elemento base da percepção da realidade. O mesmo apresenta-se então como *Ser* consciente das diferentes leituras possíveis.

A limitação colocada pela visão renascentista do espaço, concebendo-o significativamente com relação apenas a um único ponto de vista, dá lugar a uma nova concepção do mesmo, estabelecendo inúmeras possibilidades configuradas a partir do ponto em que são observadas. Ou seja, o ponto de observação [definido pelo

[13] **Edward Twitchell Hall (1914-2009)**, antropólogo estadunidense; conhecido pelo trabalho desenvolvido sobre o comportamento humano de diferentes culturas em diferentes contextos, e de que modo este fator define a sua estrutura social. A sua obra: *A Dimensão Oculta* (1966), onde aplica o termo «Proxémia», faz uma reflecção no que concerne ao uso do espaço por parte do Homem enquanto produto de uma cultura específica, tornando-se extremamente útil para diversas disciplinas, entre elas a Arquitetura.

Homem], para além de manipulado culturalmente, o que *à priori* estabelece que a percepção é ato interpretativo, obriga à afirmação de que, não sendo ele elemento estático, o movimento é parte fundamental do processo[14].

As ciências modernas, refutando o conceito newtoniano de uma estrutura referencial estável, introduziram uma nova leitura da realidade, tornando indissociáveis o conceitos de espaço e de tempo, isto é: ambos apenas podem ser experienciados por correlação de um com o outro [espaço-tempo][15].

Sigfried Giedion[16], na sua obra E*spaço, Tempo e Arquitetura: o desenvolvimento de uma nova tradição,* reivindica para a Arte as mesmas descobertas feitas pela Ciência Moderna, embora com recurso a metodologias distintas, sendo que a Arte alcançou igual conhecimento do conceito *espaço-tempo* através da intuição, estudo e experimentação.

Sobre o seu ponto de vista, foi o Cubismo[17], liberto da opressão académica, que forneceu aos arquitetos coetâneos as indicações necessárias para a transposição dos

[14] Requer-se aqui semelhante cuidado tido por Umberto Eco ao registar no seu livro Obra Aberta que a intenção de introduzir movimento na obra de arte não é de todo um acto excepcional à data. A inovação está sim na introdução do observador enquanto parte da leitura da obra. "A aplicação dinâmica das formas futuristas e a decomposição cubista sugerem, sem dúvida alguma, outras possibilidades de mobilidade das configurações; mas, enfim, a mobilidade é permitida justamente pela estabilidade das formas adotadas como dado inicial, reconfirmadas no momento mesmo em que são negadas da deformação ou da decomposição. (…) convidam o fruidor a uma interação ativa, a uma decisão motora em favor de uma poliedricidade do dado inicial. A forma, definida em si, é construída de modo a resultar ambígua e visível, sob diversos ângulos, de diversos modos. Quando o fruidor circunavega a forma, ela lhe parece como várias formas." (Eco, 1976, p. 151-152)

[15] A contribuição da formalização da *Teoria da Relatividade* [publicada em 1905], por parte de Albert Einstein (1879-1955) revelou-se crucial na definição do pensamento Moderno. Os conceitos de espaço e tempo absolutos considerados por Newton foram abandonados em prol do conhecimento de que o espaço-tempo é apenas uma entidade única constituída por 4 dimensões [3 dimensões espaciais e 1 dimensão temporal]. Apenas 10 anos passados, Einstein acresce os efeitos da gravidade no ensaio da Teoria Geral da Relatividade. Semelhante impacto teve posteriormente a Mecânica Quântica introdutora do Princípio de Incerteza de Heisenberg (descoberta em 1927 por Werner Karl Heisenberg [1901-1978]) demostrando que a nível atómico, a ação do observador interfere com o objecto observado. O que determina que é impossível ignorar a interação do observador no sistema circunspecto.

[16] **Sigfried Giedion (1888-1968)**, conceituado historiador de Arte. Para além de docente, foi igualmente figura chave do grupo dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM) desde a sua criação em 1928. Fizeram igualmente parte nomes como Le Corbusier, Cornelis van Eesteren, Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe e Alvar Aalto. Entre as suas obras literarias destacamos *Espaço, Tempo e Arquitetura* (1941) pelo modo como marcou a Arquitetura Contemporânea, permanecendo ainda hoje leitura indispensável ao conhecimento da disciplina.

[17] Na continuidade do trabalho iniciado pelos Impressionistas, sobretudo na obra de Cézanne -"os olhos absorvem… cérebro produz a forma" (Ruhrberg, 2010, p. 68) -, o Cubismo procurou alcançar a "ideia" (termo empregue por Platão) ou "coisa em si mesma" (como define Kant) através da luz e da forma (Ruhrberg, 2010, p. 72); recusando o recurso à ilusão óptica obtida através da perspectiva visual, e alcançando a "aparência de um objecto" estudando-o sobre vários ângulos acrescentando o seu conhecimento sobre o mesmo. "Diferentes planos do mesmo objecto visto em diversos pontos no tempo foram representados conjuntamente, como uma múltipla exposição em fotografia. Isto significava o factor do tempo para uma arte que era intrinsecamente muito estática e que pretendia realçar a permanência(…)." (Ruhrberg, 2010, p. 68)

novos conceitos na sua disciplina; permitindo ao arquiteto refletir sobre uma nova organização do espaço e configuração do mesmo, consciente da nova relação do Homem com o seu entorno.

A *forma*, adquire então protagonismo na nova concepção de espaço[18], e o espaço torna-se ele mesmo parte íntima da sua estrutura. Indo mais além, podemos mesmo referir, como o fez Fernando Távora[19], de que "o espaço que separa - e liga - as formas é também forma" (Távora, 2008, p. 12).

O entendimento da Arte com base na ativação da vista periférica e a procura da experimentação háptica permitiu aceder a uma nova configuração de espaço, com um caráter dinâmico que promove uma infinidade de relações possíveis. A obra *Violino and Glass* (ilustração 1) de Braque[20] deixa perceber a procura da dimensão espacial com recurso ao tratamento quinestésico - tal como havia constatado Edward T.Hall- em que a desconstrução das formas apela não só à visão, mas igualmente ao tacto, permitindo a compreensão espacial na sua plenitude. O uso do plano estabelecendo diferentes relações e tensões ópticas, organiza composições que premeiam o contraste, acedendo à sua leitura táctil. Como tal, a percepção visual, efetivamente funciona não só como um recurso estático que estabelece a distância entre o objecto e o observador, mas revela também a plenitude do seu entendimento com recurso à sinestesia. "Foquemos os nossos olhos com o sentido do tacto"[21]! (Schneckenbuger, 2010, p. 446)

[18] Não só através da forma é alcançada a noção de espaço, e são disso exemplos as obras de artistas como Paul Klee ou Kandinsky que recorrem ao uso da cor para transmitir a noção de profundidade e percepção dinâmica do espaço. No entanto como apontamento sobre a o início do século XX, considerámos importante incidir sobretudo na questão formal, como estratégia que coloca de uma maneira mais clara a contribuição do Modernismo para o percurso e movimento enquanto método de conhecimento do espaço e como experiência multissensorial.

[19] **Fernando Távora (1923-2005)**, arquiteto, professor e ensaísta português, um dos grande mestres da Arquitetura Contemporânea Portuguesa e arquiteto associado à "Escola do Porto". Com uma obra marcante pela inteligente síntese feita entre a Arquitetura tradicional portuguesa, e o Modernismo Internacional, Távora revelava uma enorme sensibilidade em articular a obra arquitectónica com o Lugar. Chamando para atenção da necessidade de investigação da Arquitetura popular portuguesa no ensaio "*O problema da casa portuguesa. Falsa arquitectura. Para uma arquitectura de hoje*." (1947), viria mais tarde (1955) a integrar a equipa responsável pelo "Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa" publicado em 1961. Participou nos CIAM entre 1951 e 1959.

[20] **Georges Braque (1882-1963)**, pintor francês. Inicialmente pertencente ao grupo de artistas '*fauves*', veio posteriormente, a par de Pablo Picasso, a a trabalhar em projectos e obras que se revelaram fundamentais na contribuição do desenvolvimento da pintura *cubista*.

[21] Escreveu El Lissitzky em 1922 sobre a obra de Vladimir Tatlin (construtivista russo), o qual parafraseamos pela pertinência com que pode esta frase ser empregue à obra de Braque.

Ilustração 1 – Violino and Glass, Georges Braque, 1913. (Antoni, 2014).

Ilustração 2 – Head No.2, Naum Gabo, 1916. (Storer-Adam, 2014).

A fragmentação da forma representada na pintura cubista, encontra paralelo no tratamento da superfície escultórica com recurso ao trabalho do espaço de maneira distinta do que acontecia previamente. Enquanto que a escultura, outrora era definida por uma massa sólida; a sua modelação passou a integrar o espaço envolvente e modelar o objecto considerando os vazios também eles parte da forma. Os espaços ocos penetraram o volume deixando de ser meros vazios para passarem a ser também eles obra.

A relação da Forma e da Forma-Vazio com o seu entorno ganha então novo significado, sendo que a escultura induz uma experiência corpórea e conhecimento sensorial através do movimento.

Certo é que, uma escultura pré-moderna possibilita diferentes pontos de vista[22], no entanto as diferentes visões reafirmam-se mutuamente, pois à medida que a forma vai sendo percebida, esta reconstrói-se na memória do sujeito sendo expectável a totalidade do volume. Relativamente à escultura do início do século XX, como é o caso

[22] "[…] a forma vista sobre várias perspectivas visa sempre a obter a convergência da atenção para o resultado total - em relação ao qual os aspectos de perspectiva são complementares e permitem uma apreciação global." (Eco, 1976, p. 152)

das obras de Gabo[23] (ilustração 2), a fruição como interação ativa, proporciona a um conhecimento renovado a cada ponto de vista tomado. A existência da possibilidade de vários pontos de vista induz o observador a tentar estabelecer no plano mental a totalidade da obra como somatório das diferentes perspectivas, o que não é viável. A obra apresenta-se desta forma fecunda pela sua pluralidade de interpretações. (Eco, 1976, p. 149-154)

O *movimento*, que na pintura cubista sugere ao observador a redução do intervalo entre ele e a pintura à distância que permite o toque, na escultura ou arquitetura, permite um outro tipo de reconhecimento multissensorial pela ambiguidade dos diversos pontos de vista, bem como a possibilidade de diferentes perspectivas.

> […] muito em particular por razões de emoção, uma vez que os diversos aspectos da obra, a sinfonia que de facto se toca, só podem ser apreendidos à medida que os passos nos transportam, nos colocam e deslocam, oferecendo ao nosso olhar o pasto de paredes ou de perspectivas, o esperado ou o inesperado das portas que revelam o segredo de novos espaços, a sucessão das sombras, penumbras ou luzes geridas pelo sol que penetra pelas janelas ou pelos vãos, a visão longínqua dos terrenos construídos ou plantados, ou a dos primeiros planos sabiamente organizados. A qualidade da circulação interior será a virtude biológica da obra, organização do corpo edificado ligada, na verdade, à razão de ser do edifício. A boa arquitectura 'caminha-se' e "percorre-se" por dentro e por fora. (Le Corbusier, 2009, p. 52)

Escolhemos este excerto da obra *Conversa com os estudantes das escolas de arquitectura*, com o pretexto de que, no decorrer da leitura seja ativa a memória para entendimento mútuo, da articulação entre o passo, percurso, movimento e a aquisição de conhecimento através da apreensão sensível do espaço.

A obra de Le Corbusier[24] é paradigmática para a compreensão da nova postura[25] do Homem perante a realidade e por conseguinte a reformulação do Habitar e sua

[23] **Naum Gabo (1890-1977)**, escultor russo; irmão de Antoine Pevsner, tiveram ambos um papel preponderante no grupo de artistas construtivistas ainda que desenvolvendo metodologias diferentes.

[24] **Charles-Edouard Jeanneret [Le Corbusier] (1887-1965)**, arquiteto, urbanista e pintor suíço, adquiriu em 1930 a nacionalidade francesa. Considerado em Arquitetura como o nome de maior destaque do Modernismo, a sua obra marcou não só todo o século XX como mantêm-se atualmente enquanto referência para os arquitetos e estudantes de Arquitetura. Destacamos sobretudos os estudos que o arquiteto realizou sobre o espaço, e o modo como as suas inovações arquitectónicas revolucionaram todo o Habitar no sentido que hoje lhe é atribuído. Le Corbusier desenvolveu igualmente o sistema de medição ergonómico conhecido como Modulor, representando uma sequência de medidas para fundamentar a harmonia nas suas composições arquitectónicas, com base na proporção do corpo humano. Para além dos seus estudos teóricos sobre a disciplina, lembramos igualmente as suas obras de arquitectura (ainda hoje obras de destaque), como Villa Savoye (1928-31), a Unidade de Habitação de Marselha (1947-52), a Capela de Ronchamp (1954), o Convento de La Tourette (1956-60).

[25] "*postura*, s. f. (do lat. positūra 'posição). Posição do corpo, habitual ou ocasional.(…) Maneira de se estar em sociedade; forma de ser.(…)" (ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA, 2001, p. 2923). Não só nos referimos à nova maneira como o Homem encarar a sua realidade mas igualmente à relação da sua

relação com o espaço. A interpenetração do espaço interno e externo bem como o a concepção de espaço interior multifacetado e dinâmico, revela grande semelhança com a criação de espaço na obra de Braque ou de Picasso[26], onde eram exibidos simultaneamente vários ângulos e a interioridade e exterioridade dos objetos. A percepção relativa dos objetos e do espaço permite concebe-los sem que nenhum dos pontos de vista prevaleça sobre os demais. (Giedion, 2004, p. 465-466)

Maison La Roche[27], é exemplo da restruturação na concepção do espaço relativamente à arquitetura das épocas que a antecederam. As técnicas de construção precedentes induziam à composição interior dos espaços através do posicionamento das paredes estruturais, tornando-se uma limitação ao projeto de arquitetura, restringindo grande parte da organização espacial à gestão técnica do edifício. Recorrendo ao sistema Dom-ino[28], Le Corbusier ficou liberto da compartimentação regular (no sentido em que segue regras pré-estabelecidas), e modela o espaço usando planos (rectos e curvos) tanto para fins funcionais como expressivos. O conceito de "planta livre", cujo arquiteto Frank Lloyd Wright[29] tira igualmente partido (embora de maneira diferente dos europeus, que se baseavam no espaço gerado pelas propostas de "espaço cubista") (Giedion, 2004, p. 552), coloca em destaque o protagonismo ganho pela superfície plana na arquitetura (como já acontecia na pintura e escultura). Enquanto que anteriormente não era atribuído ao plano vertical qualquer qualidade expressiva (servindo apenas como suporte decorativo ou estrutura para

atitude corporal perante o espaço. "A arquitectura caminha-se, percorre-se e não é de modo nenhum, como advogam certas correntes de ensino, essa ilusão inteiramente gráfica organizada em torno de um ponto central abstracto que se pretenderia homem, um homem quimérico, dotado de um olho de mosca e cuja visão seria simultaneamente circular. Este homem não existe, e foi graças a esta confusão que o período clássico encetou o naufrágio da arquitectura. O nosso homem é, pelo contrário, dotado de dois olhos colocados diante de si, a 1,60m acima do chão, e olha em frente. Realidade da nossa biologia, que basta para condenar tantos projectos que giram em torno de um eixo abusivo. Dotado dos seus dois olhos e olhando em frente, o nosso homem caminha, desloca-se, entregue às suas ocupações, registando assim o desenrolar dos factos arquitectónicos que se vão sucedendo." (Le Corbusier, 2009, p. 51)

[26] **Pablo Picasso (1881-1973)**, artista espanhol, e um dos mais influentes do século XX. Em conjunto com Georges Braque, marcou a base para o Cubismo. Trabalhando em áreas distintas como a pintura, escultura, gravura, cenografia, o seu trabalho é sinónimo da profunda transformação que ocorreu não só no panorama artístico como também cultural.

[27] *Maison La Roche* (1923/25). Projeto de Le Corbusier e Pierre Jeanneret, teve como principal premissa na sua encomenda por parte de Raoul La Roche, o desenho de um edifício com dupla função: galeria de arte e habitação pessoal. Nesta obra Le Corbusier empregou os que viria a definir como '5 pontos para uma nova arquitetura' (1927). (Fundation Le Corbusier, p.4)

[28] O sistema *Dom-ino*, é assim denominado com referência à contração de duas palavras de origem latina: domus (casa) e 'inovação'. Este novo processo de construção existente desde 1914, elaborado por Le Corbusier, tem por base elementos modulares compostos por três paredes, seis pilares e uma escada, sendo possível a combinação com outros módulos. (Fundation Le Corbusier, p.6)

[29] **Frank Lloyd Wright (1867-1959)**, arquiteto americano, nome incontornável do modernismo Americano e citado sempre que surge o tema de arquitetura orgânica. O seu percurso profissional iniciou com a passagem pelo atelier em Chicago de Adler e Sullivan, trabalhando diretamente com Louis Sullivan.

compartimentação), passa a ser um elemento de destaque, conquistando um papel determinante na composição e modelação da arquitetura[30].

A definição dos diferentes espaços, conotados para diferentes funções ou diferentes relações de intimidade e sociabilidade, não só é conseguida através da colocação estratégica de planos, como também recorrendo à instalação de pilotis no exterior da habitação. Tal como na pintura cubista em que o objecto permite-se dar a conhecer no seu âmago, expondo a sua totalidade (interna e externa); também Le Corbusier convida à circulação não só interior como exterior, percorrendo a estrutura arquitectónica livremente, tanto no plano térreo, como na cobertura/terraço.

Ilustração 3 – Villa La Roche-Jeanneret. Le Corbusier, 1925 (Speck, 2009).

E por último, a 'Promenade Architecturale'[31]. Toda a obra engrandece pela conquista da qualidade que premeia o observador com a percepção do espaço através dos vários pontos de vista. Não é por acaso que o arquiteto faz uso de um elemento como a rampa… muito embora neste caso a sua inclinação não seja a mais confortável, o percurso em rampa permite sempre o levantar da cabeça, induz o observador a uma leitura da totalidade, enquanto vai transpondo pavimentos da cotas distintas (ilustração

[30] Devemos no entanto informar que, embora Le Corbusier recorresse à cor com a finalidade de intensificar as qualidades das superfícies dos volumes baseando-se na reação óptica (como podemos verificar no uso da cor da Maison La Roche), a tensão e dinâmica espacial revelam-se pela modelação plástica da forma. No trabalho desenvolvido por Frank Lloyd Wright, por exemplo, a força de expressão é conferida pela habilidade no emprego dos materiais, com maior tendência para uma prática sensorial táctil em parte mais rica, como é facilmente perceptível através do estudo da Casa da Cascata.

[31] *Promenade Architecturale*, conceito desenvolvido por Le Corbusier, apresenta como premissa para o conhecimento da Arquitetura, o necessário movimento no Espaço; ou seja, a noção de espaço passa necessariamente pela noção do Corpo em ação. A perspectiva sobre o entorno do corpo humano apreende-se pelo percurso no espaço.

3). Mesmo a abertura de vãos, que na cota mais alta da rampa permitem uma relação com o exterior, ao desce-la deixam de consentir essa visibilidade. Dão então lugar à iluminação indireta, que é de um espaço interior e onde se pretende, sobretudo, direcionar a atenção do observador para a Arte exposta.

Toda a intenção da Maison La Roche apresenta-se no Hall de entrada, volume impressionante que varia consoante a posição referente ao observador, oferecendo-lhe diversos pontos de vista sobre um único espaço. Entra-se e a complexidade simples da casa fica exposta.

Hertzberger[32] escreveu que a aplicação da expressão "máquina de habitar" associada à obra de Le Corbusier, e tantas vezes de uma maneira depreciativa, não se referia a uma perfeição autómata do espaço, mas a um especial cuidado na forma como a habitação deveria ser projetada, tendo em conta o uso coerente que se faz do seu espaço. (Herzberger, 1996, p. 265) E de igual modo escreveu Manuel Tainha[33]:

> Enquanto Le Corbusier proclama que "a habitação é uma máquina de habitar", as casas que ele vai fazendo compartilham de tudo menos do rigor, da exactidão algébrica da máquina. Seria muito instrutivo, se acaso isso fosse lícito, possível ou sequer desejável (que não é), submeter qualquer das suas casas a um teste de prova neste particular. Verificar-se-iam aí as maiores enormidades "racionalistas". É que a razão tem os seus limites razoáveis de aplicação quando se tem de resolver um problema prático, humano. E era isto que acima de tudo ele gostava de fazer, creio eu. (Tainha, 2000, p. 35)

[32] **Herman Hertzberger (1932 -)**, arquiteto holandês, formou em 1960 o seu atelier em Amesterdão, atualmente com o nome Architectuurstudio HH. Reconhecido pela sua argumentação contra a 'crença modernista' de que 'a forma segue a função', o arquiteto defendia o desenho do espaço para um uso flexível que fosse para além da funcionalidade previamente definida. Desatacamos, não só o seu contributo teórico para a disciplina de arquitetura, mas também algumas das suas obras, tais como: a Escola Montessori em Delft (1960-1966), o Central Baheer em Apeldoorn (1968-1972) ou o Ministério dos Assuntos Sociais e do Emprego em Haia (1979-1990), cada um, exemplar das suas ideias de incentivo à interação social.

[33] **Manuel Tainha (1922-2012)**, arquiteto português; para além de ser autor de obras paradigmáticas da arquitetura portuguesa do século XX e XXI, como por exemplo: Pousada de Santa Bárbara em Oliveira do Hospital (1955-71), a Escola Agro-Industrial de Grândola (1959-63), a Escola de Regentes Agrícolas de Évora (1960-66) ou as Torres dos Olivais em Lisboa (1961-67), é igualmente autor de importantes textos de arquitetura, muitos deles publicados em revistas e livros; designadamente *A Arquitectura em Questão* (1994), *Textos do Arquitecto* (2000) e *Textos de Arquitectura* (2006). Pela sua atividade crítica, recebeu, em 2002, o Prémio Jean Tschumi da União Internacional dos Arquitectos. Dedicou-se, paralelamente à elaboração de projetos e publicação de textos críticos, ao ensino da arquitetura, passando por inúmeras instituições, e exercendo cargos como o da docência ou direção. Em 2004, foi-lhe atribuído o título de Doutor Honoris Causa pela Universidade Técnica de Lisboa e pela Universidade Lusíada em 2005. Para além de muitos outros cargos desempenhados no âmbito dos diversos organismos ligados à prática de arquitetura, destacamos a sua colaboração para o Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa onde foi copromotor e coorganizador, sendo o documento final publicado como *Arquitectura Popular em Portugal* (1961).

Muito embora no presente subcapítulo seja apresentado o Modernismo enquanto charneira para um novo modo de entender o espaço e o tempo, determinando novas condições do habitar humano, consideramos igualmente este um período significativo no que concerne ao interesse cada vez maior sobre o tema da habitação. Enquanto que anteriormente a casa era em si uma obra de saber colectivo, transmitida enquanto conhecimento para sobrevivência dentro do núcleo familiar, trás o Modernismo à luz, a necessidade de pensar sobre o ato de habitar a casa, passando a ser este tema central de muitas das reflexões e investigações até aos dias de hoje.

Sobre esta base de uma nova reflexão da habitação, e da condição humana para o fazer, muito foi questionado sobre a definição de arquétipos, e ideias do modo como o homem deveria viver, ser e sobretudo construir.

Assim o refere Inãki Ábalos[34] sobre o que considera a ideia 'positivista' enquanto base do pensamento Moderno, apresentado um conjunto de alternativas e pensamentos pós-modernos que não pretendem se manuais de instrução para o habitar, mas sim perceber o seu âmago; estudando o modo como a habitação devem ser compreendida para além da determinação de regras numa "dissecação do tempo e do espaço em unidades mínimas, autônomas, optimizadas". (Ábalos, 2003, p. 79).

A presente dissertação não pretende explorar as diferentes perspectivas sobre os diferentes argumentos do pensamento pós-moderno relativamente ao tema da habitação, no entanto serão considerados ao logo do trabalho, como estratégias para melhor compreender o tema proposto. Afinal, este é um tema relacionado como a forma como homem constrói e vive o seu espaço íntimo, e a relação que estabelece como o que permite dar a conhecer e o que só a si pertence.

Não deixa de ser interessante a observação feita por Pierluigi Nicolin[35] aquando uma conferência sobre o Habitar[36], o arquitecto refere a gratificação que é poder também

[34] **Iñaki Ábalos (1956-)** arquiteto espanhol, formou-se (1978) e obteve o grau de Doutoramento (1991) pela Universidade de Arquitectura de Madrid. Fundador e diretor do atelier Abalos & Herreros até 2006, fundou posteriormente um novo atelier com Renata Sentkiewicz (Abalos+Sentkiewicz) onde trabalha até à atualidade. Docente da disciplina de Desenho e coordenador do Laboratório de Técnicas e Paisagens Contemporâneas em Madrid, foi igualmente professor convidado em inúmeras universidades entre elas Universidade de Columbia, Princeton University e da Academia di Architettura di Mendrisio. O seu trabalho é igualmente reconhecido na área da publicação, tendo escrito vários livros como *"Le Corbusier. Skyscrapers"* (1988), *"Técnica y Arquitectura"* (1992), *"Tower and Office"* (2003) e *"La Buena Vida"* (2000) entre outros. Em 2013 foi nomeado Diretor do Departamento de Arquitetura da Universidade de Harvard.

[35] **Pierluigi Nicolin (1941-)**, arquiteto italiano, exerce a profissão em concordância com o ensino no Politécnico de Milão. Para além do ensino e do exercício enquanto arquiteto, Nicolin interessou-se igualmente pelas pesquisas no campo da arquitetura, sendo reconhecido pelas suas publicações especialmente o trabalho jornalístico feito para a revista "Lotus Internacional", da qual é diretor desde

trabalhar em projetos com orçamento elevado pois permite-lhe fazer diferentes experiências. Mas é sobretudo na sua conclusão que encontramos uma consideração pertinente para reavaliar o processo de desenho da habitação, diz o arquiteto: "É como ser psicanalista, ou seja, entramos na vida dos outros em geral e descobrimos uma coisa interessante: **ninguém sabe como viver**" (Nicolin, 2005, p. 49).

Pretendemos que esta seja uma dissertação que propõe ver para além dos arquétipos, não como estratégia de negação, mas que pelo menos quando os mesmo sejam aplicados, as escolhas sejam feitas com um menor grau de ingenuidade. É essencial compreender que, ao olhar para a habitação, ou seja, para o lugar primeiro da condição do habitar, é necessária uma reflexão constante sobre a vivência humana e por conseguinte a definição do espaço.

> […] reconhecendo-nos como herdeiros daquela modernidade através de seus tópicos, ainda se acreditamos havê-los superado. Somos precisamente os arquitetos os que mais dificuldades encontramos, ainda hoje, para identificar esses tópicos, pois estes, sem dúvida, formam a coluna vertebral de nosso treinamento, de nossa formação acadêmica. […]
>
> Pensemos, portanto, que temos sido treinados cegamente em seus métodos, que vemos através de seus olhos, e que ainda é necessário, em muitos lugares, fazer uma enorme ginástica para aprender a ver com outros olhos, para aprender a esquecer. (Ábalos, 2003, p. 68)

1978. Desempenho que se refletiu com a atribuição da Medalha de Ouro de Arquitetura italiana - Trienal de Milão em 2003.

[36] Conferência organizada em 2004 pela Escola Superior de Artes e Design em parceria com a Câmara Municipal de Matosinhos, resultando posteriormente numa publicação com a coordenação de Maria Milano – Do Habitar (2005)

2.2. EXISTÊNCIA CORPÓREA[37]

> La arquitectura es el instrumento principal de nuestra relación con el tiempo y el espacio y de nuestra forma de dar una medida humana a esas dimensiones; domestica el espacio eterno y el tiempo infinito para que la humanidad lo tolere, lo habite y lo comprenda. (Pallasmaa, 2006, p. 16)

Avançámos no discurso tendo por objetivo a fundamentação do Habitar no seu desenvolvimento conceptual (com base numa estrutura cronológica), regressamos novamente ao conceito, ao elemento, ao ADN da arquitetura para que, a partir da sua compreensão possamos agora tentar apreender sobre o processo de criação de uma estrutura arquitectónica.

"Estar no mundo é necessariamente, interpretá-lo, representá-lo de um ponto de vista situado" (Simão, 2005, p. 221). Como tal, a existência corpórea humana revela-se na constatação de dois factos: em primeiro lugar, a necessidade do Homem se situar, especializando e limitando o vazio com o objetivo de o tornar mensurável à sua escala enquanto ser carnal, e em segundo lugar a forma como ele mesmo constrói, ou seja habita, enquanto Ser que configura, na qualidade de interprete sensível e parte integrante de um contexto sociocultural.

Destacamos assim as seguintes reflexões - Organizar Espaço e Percepção do Espaço - como base para uma leitura esclarecida da habitação e do atelier.

Organizar Espaço[38]

Tal como foi referido anteriormente, o Homem habita a realidade física na medida em que é existência corpórea, e como tal, a dimensão primeira desse *ser* e *estar* sobre a terra traduz-se na delimitação do vazio imensurável, como maneira de estabelecer pontos de referências, hierarquias...[39]. Para melhor entendimento do Habitar no

---

[37] "Miramos, tocamos, escuchamos y medimos el mundo con toda nuestra constitución y **existencia corpórea**, y el mundo vivencial se organiza y articula alrededor del cuerpo como centro." (Pallasmaa, 2014, p. 159)

[38] "A expressão «organizar espaço», à escala do homem, tem para nós um sentido diferente daquele que poderia ter, por exemplo, a expressão «ocupar espaço». Vemos na palavra «organizar» um desejo, uma manifestação de vontade, um sentido, que a palavra «ocupar» não possuí e daí que usemos a expressão «organização do espaço» pressupondo sempre que por detrás dela está o homem ser inteligente artista por natureza, donde resultará que o espaço ocupado pelo homem tende sempre para, caminha sempre no sentido de, tem como fim, a criação da harmonia do espaço, considerando que a harmonia é a palavra que traduz exactamente equilíbrio, jogo exacto de consciência e de sensibilidade, integração hierarquizada e correcta de valores." (Távora, 2008, p. 14)

[39] O espaço é compreensível e avaliável enquanto extensão onde são perceptíveis barreiras que o conformam, barreiras essas que de-limitam ou seja definem. (Pinto, 2007b, p. 22-23)

sentido de construir, e por conseguinte conformar e definir o vazio regressamos a Martin Heidegger e à sua definição do termo espaço:

> Espaço (Raum, Rum) diz o lugar arrumado, liberado para um povoado, para um depósito. Espaço é algo espaçado, arrumado, liberado, num limite, em grego πέρας. O limite não é onde uma coisa termina mas, como os gregos reconheceram, de onde alguma coisa dá início à sua essência.[…] Espaço é, essencialmente, o fruto de uma arrumação, de um espaçamento, o que foi deixado em seu limite. O espaçado é o que, a cada vez, se propicia e, com isso, se articula, ou seja, o que se reúne de forma integradora através de um lugar […]. (Heidegger, 2002, p. 134)

Primeiramente cabe perceber, dentro das inúmeras definições atribuídas ao termo 'espaço', qual a especificidade do elemento ao qual o filosofo atribui o significado[40].

Heidegger entende o espaço de 3 formas distintas: a primeira, a que denomina "spatium" estabelece relação entre o construído e o intervalo relativo às suas posições, e como tal é um espaço-entre. Este é um espaço arrumado entre posições, em que os diferentes intervalos tornam-se distâncias e proximidades. No entanto, através da determinação de posições relativas é possível conceber relações de altura, largura e profundidade. A representação espacial através das 3 dimensões enunciadas (abstractum), retira ao espaço a qualidade de intervalo, denotando-o enquanto extensão. Por ultimo Heidegger abstrai novamente o espaço a partir da sua ultima representação dando-lhe a "possibilidade de uma construção puramente matemática de uma multiplicidade de quantas dimensões se queira." (Heidegger, 2002, p.135) Esta ultima concepção de "o" espaço, caracteriza-se pela exclusão de espaços e lugares. (Heidegger, 2002, p. 134-135)

Podemos então concluir que, para Heidegger, os espaços espaçados, arrumados, articulados pelos seus limites e construídos por nós, são eles espaços-entre e extensões. Logo, construir no sentido de Habitar significa edificar lugares, onde os lugares são coisas construídas que significam os espaços estabelecendo relações a cada intervenção.

Esta é uma linha de pensamento que vai ao encontro da reflexão de Moholy-Nagy[41], onde, perante a multiplicidade de definições possíveis para o termo espaço, recorre à

[40] A palavra 'espaço', devido ao seu amplo e diversificado emprego, torna-o um vocábulo ambíguo em que quanto mais inoportuno é a sua aplicação e mais abrangente o seu significado, mais se esvazia de sentido.

[41] **László Moholy-Nagy (1895-1946)**, pintor, escultor, fotógrafo, desenhista, teórico e professor americano de origem húngara, do seu percurso fez parte a passagem por diversas cidades tais como Berlim, onde leccionou na escola de vanguarda Bauhaus, Londres e Amesterdão para fugir à 'Alemanha Nazi',

acepção da palavra atribuída pela física; não porque esta se apresenta exata mas pela simplicidade que permite a continuidade da reflexão do espaço em Arquitetura. Como tal, "o espaço é a relação da posição dos corpos" (Moholy-Nagy, 2010, p. 176), sendo ele realidade das existências sensoriais que induz à experiência. A sua organização depende da composição e configuração não só dos corpos como da relação das suas posições. É preciso frisar que não há formas isoladas. Existe um *continuum* que obriga a uma leitura total das relações que se estabelecem. E aqui recuperamos a noção de que ele (o espaço), "é também forma, negativo ou molde das formas que os nossos olhos apreendem" (Távora, 2008, p. 12). Ou, lembrando a analogia feita por Pedro Vieira de Almeida[42]: "a pausa também se toca" (Almeida, 2010, p. 496)[43]

Na sua imensurabilidade, o espaço depreende a existência do observador, matéria carnal que procura conforto no limite, no ponto de referência, e que consegue diminuir a sua angústia pela possibilidade de habitar a ordem. "Ele não é carne apenas, mas também corpo que se move e restringe" (Simão, 2005, p. 213). O homem organiza e define a dimensão espacial gerindo a distância com a tendência para a proximidade, e é na gestão desta dualidade que o Homem configura o espaço.

mudando-se por fim para Chicago onde trabalhou incansavelmente em uma infinidade de projetos, incluindo o ensino e administração da escola da Escola de Design. Desenvolveu um grande número de projetos em diferentes áreas como a pintura, a fotografia (área onde desenvolveu sobretudo os estudos sobre a cor e a luz), expressando-se igualmente através de filmes como Berlim Still-Life (1931) ou através de livros como por exemplo o The New Vision (1932). Contudo foi a sua distinta abordagem, dedicação e originalidade no ensino da arte, que o destacou, onde Moholy-Nagy desenvolveu teorias de vanguarda para uma nova visão sobre a arte e a educação.

[42] **Pedro Vieira de Almeida (1933 - 2011)**, arquiteto, urbanista, professor, crítico e teórico de arquitetura. Exerceu não só a atividade em Portugal como também em Cabo Verde e Moçambique. Aluno da Escola Superior de Belas Artes do Porto formou-se no anos de 1964. O seu trabalho teórico e crítico revela sobretudo a postura inovadora e de permanente reflexão ainda hoje relevantes para o estudo da disciplina. No final da década de 50 trabalhou com Nuno Teotónio Pereira e Nuno Portas onde colaborou em obras como a Igreja do Sagrado Coração de Jesus, contudo durante a década seguinte foi bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian tendo já na década de 70 proposto através de uma exposição da obra de Raul Lino, um novo olhar sobre a obra do arquiteto. Nesse mesmo período, Pedro Vieira de Almeida trabalhava já num pequeno atelier por sua conta. Amplamente reconhecido seu trabalho crítico, o arquiteto marcou o debate na arquitetura portuguesa desde a década de 60, participando num grande número de debates, conferências e seminários, e publicando não só inúmeros ensaios bem como livros ou revistas nacionais e internacionais.

[43] Este excerto, retirado do texto de da autoria Pedro Vieira de Almeida "Ensaio sobre o espaço da arquitectura", decorre de uma reflexão interessante sobre a articulação do espaço arquitectónico com o espaço musical, tratando-se, como o próprio autor indica, de apenas uma introdução ao estudo deste tema especifico. Pedro Almeida relembra a obra de John Cage onde é feita uma inversão da relação do som e do silêncio, é então questionado o som enquanto elemento nuclear e o silêncio enquanto complemento. "O silêncio entre duas notas deixa de ser o silêncio bastante para que a nota se expanda no tempo mas é, pelo contrário, a nota que passa a merecer para nós a tonalidade do silêncio, que forma como que um «patamar expressivo». É sobre o jogo da sucessão esperada ou inesperada destes «patamares expressivos» que se vai formando uma impressão estética."(Almeida, 2010, p. 496). É-nos familiar esta cadência do som e do silêncio.

Fernando Távora sublinha a palavra organização em detrimento de ocupação precisamente pelo sentido manifesto de vontade; pela intencionalidade no ato e pela intimidade do mesmo.

A ordem não se estabelece univocamente na ação de estruturar o espaço, ordenar o mundo dos artefactos, como refere o arquiteto Manuel Tainha, exige a atribuição da sua significação, e como tal não é conceptível destituir da ordem tanto o prazer estético quanto a tranquilidade conseguida através da razão. Contudo, sublinhamos que o sentido de ordem (e portanto a estrutura e significação do espaço) muda constante a época e lugar, pois o seu entendimento é reflexo da cultura que o ordena.[44]

Limite

> Porque se não pode habitar na matéria, na sua densidade interior; porque só o seu exterior é habitável, o que há antes ou depois, fora dela; porque a vida possível unicamente no oco, nos orifícios, nos interstícios, nas fendas, nas brechas, entre as coisas, nos vazios que aparecem quando deslocar a substância, habitar é, poder-se-á dizer, a consequência da sua ausência. (Bañon, 2005, p. 65-66)[45]

Partindo do princípio de que a essência do espaço o entendimento da "interacção dos elementos que o limitam" (Pinto, 2007b, p. 21), e a reflexão já feita sobre o facto de que a configuração e compreensão espacial depreendem a existência de forma, urge um olhar mais cuidado sobre o limite, a sua definição e percepção enquanto experiência e conformação do espaço.

O ato de delimitar, ou seja, de dar forma, pode ser entendido sobre dois pontos de vista: por um lado, enquanto estratégia de de-finir a forma, e por conseguinte esclarecer qual o seu fim - Terminus, segundo afirma Jorge Pinto[46] usando o conceito

[44] "Para uns a ordem foi uma hierarquia; a hierarquia que desde o principio até ao fim dos tempos preside ao mundo natural (e que se reproduzirá no mundo social). Para outros, o paradigma da ordem é uma máquina, um mecanismo regulado pela acção reciproca de causas e efeitos. para outros ainda, a ordem é casualidade, não obedece a um esquema nem predeterminado, nem exterior aos factos reais. Estes desfrutam de uma lógica interna que em cada caso é preciso descobrir para agir: cada caso gera a sua própria teoria da acção." (Tainha, 2000, p. 11)

[45] **José Joaquím Parra Bañon (1962-)**, arquiteto espanhol, exerce igualmente a profissão de docente na Universidade de Sevilha. Em 1999, apresenta como tese de doutoramento *O Pensamento Arquitectónico na Obra de José Saramago.*

[46] **Jorge Cruz Pinto (1960-)**, arquiteto e professor português, licenciou-se pela Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa (1984), e doutorado pela Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid (1998) sendo o tema da sua Tese: *La Caja y el Espacio-Limite*. Docente na Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, é Professor Catedrático da disciplina de Projeto de Arquitetura e Urbanismo desde 2009. A par de inúmeras atividades de investigação em diferentes instituições, é também autor de vários artigos científicos, obras publicadas em editoras nacionais e estrangeiras. Iniciou-se enquanto arquiteto independente em 1985,

da definição feita por Aristoteles[47]. Através desta exposição concebemos o limite enquanto elemento que configura o espaço atribuindo "um marco formal reconhecível, finito e lógico à extensão infinita do externo" (Pinto, 2007b, p. 22) – por outro lado, encaramos da maneira entendida por Heidegger, já antes mencionada, em que é limite não onde algo termina, mas onde a forma começa a ser, ou seja, a essência da coisa, estrutura que dispõe o espaço.

Revela-se sobretudo interessante a leitura feita por Jorge Pinto com base nas definições supramencionadas. O autor atribui a limite o carácter de ciclo enquanto princípio e fim; "coexistindo como faces de uma mesma entidade"(Pinto, 2007b, p. 22).

> O limes, pensado positivamente - segundo refere Eugénio Trías - como «Ser e Sentido» , como espaço fronteiriço habitável: «é um espaço no qual é possível habitar… O limes, de facto é um território habitável a partir do qual se abre a possibilidade do sentido e da significação».[48] (Pinto, 2007b, p. 22)

Limes, tal como definido por Trías[49], permite colocar a questão na definição do limite quanto à sua formalização. Se, atendendo à exposição de José Bañon, em que o habitar é apenas possível enquanto ato exterior à matéria, concretizando-se apenas como ação possível no vazio; então o Limes, entendido na sua essência enquanto limite, não obriga a que o mesmo se restrinja à matéria da massa, mas sim à configuração que a mesma estabelece com base nas diferentes relações com o seu entorno.

Revela-se deste modo a separação de dois conceitos para que não surjam equívocos do decorrer do discurso. Por um lado temos o **limite-físico** enquanto barreira material, que têm na sua expressão o muro como elemento recorrente no que concerne à configuração de espaço relativamente à escala arquitectónica. O muro, ou plano

tendo recebido o convite 1986 para instalar-se no gabinete de Vítor Figueiredo, onde se tornou possível realizar trabalhos em regime de colaboração, em regime de coautoria e a título individual. Fundou posteriormente em 1992 o atelier de Arquitetura *Jorge Cruz Pinto e Cristina Mantas, Arquitectos Lda.*

[47] **Aristóteles (384 a.C.-322 a.C)**, filósofo grego, estudou na academia de Platão, e tutor de Alexandre, o Grande. Fundou a sua própria escola onde se concentrou no ensino e na escrita de tratados filosóficos. O seu trabalho incluí uma grande diversidade de temáticas estudadas, entre elas o pensamento filosófico, a biologia, física, lógica, ciência e metafísica para a ética, a moral, estética e política.

[48] sendo Limes definido no mesmo texto de Jorge Pinto como: "(…) o princípio da existência da identidade e da distinção que define o contorno da forma, a barreira física, que torna visível, o espaço resgatado e conformado caixa e da câmara." (Pinto, 2007b, p. 22)

[49] **Eugenio Trías (1942-2013)**, escritor e filósofo espanhol, nasceu em Barcelona, onde em 1964 obteve a pós-graduação em filosofia pela Universidade de Barcelona. Considerado uma figura chave para o pensamento contemporâneo. Dedicou grande parte do seu trabalho à docência e realização de conferências em diversos países, bem como à publicação das suas investigações. Trías centrou a sua investigação no estudo da filosofia da arte e estética, e especialmente nos últimos anos, à filosofia da religião. Autor de inúmeros ensaios, foi galardoado diversas vezes pelos mesmos, como por exemplo o XIII Prémio Internacional Friedrich Nietzsche (1994) atribuído pelo seu trabalho filosófico.

(como já foi referido anteriormente aquando a exposição sobre a sua metamorfose que ganhou expressão no decorrer do século XX), gera espaços, separando realidades distintas e estabelecendo entre elas relações (como interior/exterior, espaços residuais e espaços nucleares…). Modela de maneira evidente o espaço, atribuindo qualidades e significado pela sua materialidade e relação que estabelece com a cercania.

Para melhor entendimento do muro enquanto limite-físico, recuemos no entanto um pouco no discurso, e regressemos ao ponto em que é escrito que a organização do espaço, é ação que gere a distância da tendência à proximidade. Assim sendo, torna-se clara a definição de parede feita por Manuel Tainha no texto 'A propósito de uma porta'. O arquiteto entende primeiramente a necessidade de concretizar diferentes relações entre o homem e o que o rodeia, estabelecendo como princípio que a distância pode ser geridas de duas maneiras: ou está implícito um afastamento entre as duas partes de tal modo que a uma não seja perceptível a outra, ou é colocada uma parede entre ambas. A parede, torna-se assim uma "espécie de distância concentrada, uma condensação de distância" (Tainha, 2006, p. 45). A parede, elemento arquitectónico, torna-se não só mediadora da realidade e matéria que estabelece ligações com a sua envolvente, como também compreende a arquitetura enquanto experiência do limite.

Aos diversos planos que configuram a forma (limites-físicos como a parede, tecto e pavimento), cabe não só a função de apartar duas realidades como induzir a uma determinada ação num determinado espaço, seja ela de permanência, percurso…

Contudo, verificamos que a limitação física do espaço não passa apenas pela configuração da forma (que coincide com a barreira física da parede) mas variando consoante diferentes percepções espaciais. Conceito que se define enquanto **espaço-limite.**[50] Neste caso o intuito passa não só pela divisão clara entre dois corpos ou realidades, mas também estabelecer relações de um modo muito mais subtil (não sendo premissa para o abandono da noção clara no que concerne à definição de hierarquia, propriedade ou intimidade).

A percepção da arquitetura permite a compreensão de limite para além do muro, qualificando espaço com uma finalidade semelhante ao limite-físico. No entanto, não

[50] "conceito de «espaço-limite» foi enunciado por Henri Focillon, com um sentido relacionado com a escultura, onde exerce uma influência sobre a forma limitando-lhe a expansão, em oposição ao conceito de «espaço-meio» aberto à expansão dos volumes que não contém." (Pinto, 2007b, p. 26)

recorrendo ao uso do plano vertical como elemento único capaz de configurar o vazio, articula diferentes códigos como metodologia para definir a

> [...] circunscrição perceptiva confortadora do espaço arquitectónico que se caracteriza em distintas formas: da barreira física, à delimitação etérea, à transição espacial, de que são exemplo: o muro, a superfície, o vão, a soleira, o portal, a sombra, a superfície, o pórtico, a linha. (Pinto, 2007b, p. 13)

Mantemos uma leitura da arquitetura recorrendo ao uso de elementos gráficos e imagens (bidimensionais ou tridimensionais) dos espaços, induzidos a um conhecimento do seu limite-físico, mas será sempre mais rica uma leitura do espaço enquanto espectador, não só pela possibilidade de aceder a informação muito mais correta no concerne aos sentidos e à honestidade da percepção sobre vários pontos de vista, mas igualmente pelo que o espaço-limite revela da obra na sua totalidade material e imaterial (por exemplo nas relações que se estabelecem entre volumes e a sua envolvente).

> Assim, os limites de uma coisa não estão onde essa coisa imediatamente termina ou começa, mas sim onde essa coisa manifesta a sua presença no exterior envolvente que também ajuda a conformar o que interactua com as demais existências em termos de tensões de campo. (Pinto, 2007b, p. 28)

Da mesma maneira que o limite-físico adquire diferentes conotações resultantes da cultura do Homem que concebe e Habita o espaço por ele restrito, embora com valor perceptivo menos evidente, também o espaço-limite enquanto limite subtil, induz a um comportamento subjetivo concordante com um código pertencente num contexto sociocultural.

No contexto da arquitetura, existem igualmente demarcações etéreas que oferecem ao observador a experiência do limite, da transição entre espaços qualitativamente distintos. Jorge Pinto fornece inúmeros exemplos claros destes mesmos indícios tais como:

> [...] uma linha[51], uma cortina, uma diferenciação do material ou da textura de pavimento, um ressalto do tecto ou um simples matiz de iluminação de uma zona espacial clara a uma zona na penumbra, (…) que podem determinar limites mais

[51] A linha pode ganhar expressão de cisão num espaço tal como podemos verificar na obra de Richard Long (por exemplo na obra A Line Made by Walking, 1967) ou de Richard Serra (por exemplo a obra Shift,1970-72). Mas não é necessário recorrer ao exemplo da reflexão artística para exemplificar esta mesma expressão, no quotidiano deparamo-nos com situações igualmente reveladoras. Uma linha ferroviária não confere um limite-físico ao espaço, nem é uma barreira que retire o alcance visual, no entanto é perceptível o constrangimento na transposição deste elemento, mesmo que exija pouco esforço físico.

> rarefeitos, de natureza subtil, criando âmbitos diferenciados num mesmo espaço. (Pinto, 2007b, p. 32)

Alvar Alto[52] é insigne no tratamento dos diferentes elementos para alcance de uma experiência única. Trabalha o espaço caracterizando através da subtileza da transposição de limites, e apreensão de uma contenção ou expansão do espaço pelo sistema formal ou através de diferentes materiais.

Tomando como exemplo a habitação projetada para Louis Carré[53]. Tanto no interior como no exterior verificamos esse mesmo cuidado na distinção ou conexão de diferentes espaços.

O ícone que se desenha quase como logótipo desta habitação é precisamente o corte longitudinal onde se percebe a sua cobertura e por conseguinte o desenho interior do tecto. Aqui é inteligível o cuidado na diferenciação entre hall e sala de estar através da alteração de pé-direito e do próprio desenho da linha de tecto, induz à passagem de um espaço de recepção com um pé direito maior, para uma zona mais íntima e por conseguinte com uma altura de tecto menor. Do mesmo modo, e conciliando com o mesmo propósito, também a cota de pavimento desce na sala.

Mas não só na forma Aalto incute a ação ou postura. No pormenor de desenho e escolha do material, encontramos na escada a subtileza do ato do projeto. Enquanto que no Hall o pavimento tem um material cerâmico, este mesmo termina com o início do primeiro espelho de escada onde começa a aplicação de madeira no pavimento. Minuciosa é esta diferenciação… coloca como limite de zona de recepção apenas o Hall, ao convidado não é permitida a descida sem que a pessoa que recebe o consinta. Mais detalhes como a iluminação diferenciada entre os dois espaços, ou a

[52] **Hugo Alvar Aalto (1898-1976)**, arquiteto finlandês, o seu trabalho é considerado como parte do Movimento Moderno (tendo feito parte do grupo CIAM). Destaca-se no entanto dos seus pares arquitetos coetâneos pelo trabalho que desenvolve, exibindo uma metodologia diferente, onde trabalha as formas e os materiais de modo complexo e revelando um especial cuidado no que respeita à tradição, património cultural, ambiente físico e técnicas aplicadas no seu contexto. Muitas das suas obras são ainda nos dias de hoje referências incontornáveis não só no desenho da Arquitetura como também na área das disciplinas de Design. Entre as suas obras de arquitetura destacamos a *Vila Mairea* (1939), *Auditório Biblioteca Viipuri* (1930), *Casa Experimental em Muuratsalo* (1952) e o *Auditório da Finlândia* (1966).

[53] *Maison Louis Carré*. Projeto de Aalvar Alto, ficou concluída em 1959, estando esta situada a cerca de 40km da cidade de Paris. O projeto desta habitação unifamiliar foi encomendado pelo negociante de arte Louis Carré (1897-1977), sendo atualmente edifício considerado património classificado. A Maison Louis Carré é considerado um dos projetos mais importantes da obra de Alvar Alto, estando localizada num terreno de topografia inclinada, virada a Sul, inclui igualmente uma piscina e uma garagem. Conhecida principalmente pela secção que destaca o exímio trabalho feito por Aalto na integração do edificado com o terreno existente, revela a sua genialidade não só na aplicação dos diferentes materiais bem como no detalhe e integração das diferentes partes.

visibilidade exterior que só nos e oferecida aquando a descida à intimidade, reforçam esta mesma ideia forte, e no entanto com um desenho hábil.

Ilustração 4 – Maison Louis Carré: Exterior, Alvar Aalto, 1959. (Adaptado a partir de: Victortsu, 2014).

Ilustração 5 – Maison Louis Carré: Piscina, Alvar Aalto, 1959. (Adaptado a partir de: Victortsu, 2014).

Já no exterior, o arquiteto liga dois corpos distinto com a mesma inteligibilidade. Apartada da habitação, a piscina (ilustração 5) situa-se a uma cota mais baixa do terreno, e cuja distância significativa poderia dar a percepção de exclusão. Contudo, Alvar Aalto desenha o terreno com patamares em escada (ilustração 4), cujos espelhos de suporte ao terreno são de material pétreo, aplicado igualmente no pavimento da zona da piscina. A relação entre volumes é feita desta maneira o que permite: não só fazer a leitura do terreno como parte construída embora com matéria orgânica (que cuida de manter a percepção da natureza envolvente), como também unificar os dois volumes sendo que a distância entre ambos passa a significar também ela espaço da casa.

Outras característica interessante das escadas mencionadas, é o modo como Aalto desenha novamente o pormenor, acrescendo cobertura de pedra em zonas específicas, encaminhando a descida em alguns momentos.

> Mies v. d. Rohe dizia que Deus está no pormenor. Hans Scharoun dizia, por sua vez, que Deus está na ideia geral, o pormenor vem por acréscimo. Por mim direi, usando a mesma figuração, que Deus está em toda a parte. O pormenor é aquela face visível da identidade com que na parte se nos revela o todo. (Tainha, 2006, p. 25)

Enquanto conhecimento do real, a percepção do espaço organizado é portanto adquirida pela apreensão sensorial a partir dos limites que o conformam. E é também ele (o limite) que restringe ou incentiva o movimento, proporcionando ao ocupante a experimentação sensível do espaço que configura e habita. Esta "possibilidade de habitar na ordem - enquanto atitude sincrética perante a desordem -, é condição fundamental à Arquitectura." (Janeiro, 2005, p. 219) É a partir do seu corpo, da sua experiência e da sua memória que o sujeito constrói o espaço estabelecendo uma ordem cultural, retomando a essência cíclica do homem enquanto ser que habita segundo a sua cultura, e constrói num processo social de aculturação.

Percepção do espaço.

"A emoção e o sentimento premeiam todas as nossas actividades - a reflexão nunca é completamente "pura", assim como a ação nunca é inteiramente prática" (Giedion, 2004, p. 459)

Na presente exposição, pretendemos consolidar um dos pontos fundamentais na compreensão da arquitetura contemporânea, e modo como presentemente o Homem habita enquanto sujeito sociocultural. Não só o modo como o Homem constrói mas igualmente como lê o espaço e seus limites, faz parte da sua experiência sensorial enquanto ser encarnado. É precisamente nesse contexto que se torna frequente o uso do termo *percepção*[54] no decorrer da presente dissertação. A sua recorrente aplicação denota não só o seu valor para o conhecimento, como atribuí à restruturação do seu entendimento no decorrer do século XX uma enorme importância para a renovação cultural e para a atitude perante a realidade.

Umberto Eco, descreve a *percepção* como uma 'deformação do objecto', no sentido de que na observação da realidade, a mesma será percepcionada pelo sujeito dependendo da sua predisposição no decorrer do ato. (Eco, 1976, p. 145)

> Se compararmos os diferentes pontos de vista… constataremos que o carácter fundamental da percepção é o fato de ela resultar de um processo flutuante, que comporta trocas incessantes entre predisposição do sujeito e configurações possíveis do objeto, e que essas configurações do objeto são mais ou menos estáveis ou instáveis dentro de um sistema espácio-temporal mais ou menos isolado, característico do episódio comportamental… (Eco, 1976, p. 145-146)

[54] "(…) a percepção (esboço de reflexão) é, antes de mais, movimento-configurado, presentificador." (Cantista, 1972, p. 132)

Ou seja, a configuração sensível do objecto apreendido revela desde logo o factor interpretativo, a partir do momento em que é feita a escolha redundante das informações úteis que o sujeito fez durante o processo[55]. Umberto Eco relaciona este fenómeno estrutural com o que a psicologia Gestalt denomina de "boa forma", pois a escolha feita de entre todos os modelos, é a que "requer uma informação mínima e comporta uma redundância máxima" (Eco, 1976, p. 146).

A apreensão da realidade é subjetiva, pois o método com que é feita a escolha da informação, retirando do todo apenas uma parte do estímulo das inúmeras possibilidades que se apresentam no objecto, revela do receptor a sua individualidade cultural.

> […] deverá ser entendido como um processo interpretativo complexo que parte do indivíduo como entidade existencial que pensa e se emociona, previamente informado pela sua única e exclusiva história pessoal e experiência social. Ou seja, já não será apenas um simples olhar, mas sim um acto ou efeito de perceber /conhecer pelo entendimento, pela consciência. Este acto de perceber pelo olhar define-se como percepção. (Hipólito[56], 2011, p. 21)

> "El sabor de la manzana […] está en el contacto de la fruta con el paladar, no en la fruta misma; análogamente […] la poesía está en el comercio del poema con el lector, no en la serie de símbolos que registran las páginas de un libro. Lo esencial es el hecho estético, el thrill, la modificación física que suscita cada lectura". (Borges[57] *apud* Pallasmaa, 2014, p. 26)

A experiência sensorial permite que o espaço e o tempo sejam explorados pelo Homem através da sua percepção, que os transforma e os conjuga em diferentes possibilidades construindo assim a sua memória. Este processo, que torna determinista a intervenção da cultura no processo perceptivo da realidade, demostra que, tal como refere Edward T.Hall, a criança, desde tenra idade e estimulada para a escolha de determinadas informações em detrimento de outras, sendo este sistema de escolhas a estrutura do seu habitar.

---

[55] "Ainda que estejamos no mundo e façamos parte integrante da sua unidade, isso não impede que «a significação do mundo seja autóctone»; ainda que eu constate a cada instante a unidade do mundo, sem embargo verifico que ela me ultrapassa, que a sua síntese é «presuntiva». (Cantista, 1972, p.141)

[56] **Fernando Hipólito (1964 -)**, arquiteto português, nascido em Luanda. Licenciou-se pela Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa (1987) e é doutorado em Projectos de Arquitectura pela *Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona* da *Universitat Politècnica De Catalunya* (2002). Paralelamente ao seu trabalho desenvolvido na área de Arquitetura e Arquitetura de Interiores, dedica-se ao ensino na Universidade Lusíada de Lisboa onde exerce atualmente as funções de Coordenador e Regente da Disciplina de Arquitectura II do 2º Ano e Regente de Projecto III do 5ºAno.

[57] **Jorge Luis Borges (1899-1986)**, jornalista argentino, autor e poeta, é considerado uma das grandes figuras da literatura de língua espanhola. Suas obras, destacam-se no panorama da literatura mundial sendo considerado um entre os clássicos do século 20. Além de fundar três revistas literárias, Borges escreveu vários volumes de poemas, ensaios e uma biografia.

> Restará, por fim, uma percepção envolvida de socorros mnésicos (aqueles que ajudam a memória, a partir de coisas familiares). Se a percepção se acciona a partir dos sentidos, porque são estes que recolhem dos objectos/realidades a sua abstracção, à percepção caberá o papel manipulador de harmonizar e relacionar as qualidades recolhidas. (Hipólito, 2011, p. 63)

Repare-se que a percepção da realidade depende inteiramente dos sentidos. E é com base neles (o uso do plural sublinha que não se trata apenas do recurso ao sentido da visão) que o homem configura e entende o espaço.

Embora haja uma predominância do recurso à visão na comunicação contemporânea, a percepção da realidade não se constrói única e exclusivamente através deste sentido. Tal como defende Merleau-Ponty[58], a realidade exige a sua compreensão através do seu entendimento integral, e como tal, este conhecimento não surge através de uma soma de informações sensoriais. A apropriação é feita a uma única estrutura do objecto, e esta revela-se em todos os sentidos.

O corpo (enquanto receptor dos diferentes estímulos sensoriais), e por conseguinte o seu movimento, está em constante interação com a sua envolvente, logo, não é franca a ideia de que podemos apartar corpo e espaço, a experiência apreende-se continuamente.

Percepção visual.

> As duas fotografias reproduzidas derivam do mesmo negativo. Uma, impressa sobre uma escala bastante limitada dos cinzas, produz um efeito de luz velada; outra, mais contrastada, produz efeito diverso. Por isso, nem mesmo a estampa é 'mera' transcrição do negativo… Se isso é verdade para a humilde atividade de um fotógrafo, tanto mais o será para o artista. De fato, nem mesmo o artista pode transcrever o que vê: só pode traduzi-lo em termos próprios do meio à sua disposição.[59] (Eco, 2003, p. 108)

Muito embora haja uma consciência do espaço baseada sobretudo no sentido visual, que pode levar ao engano do falso conhecimento da realidade através da imagem[60], a

[58] "Mi percepción no es |por tanto| una suma de datos conocidos visuales, táctiles y auditivos. Percibo de una forma total con todo mi ser: capto una estructura única de la cosa, una única manera de ser que habla a todos los sentidos a la vez". (Merleau-Ponty *apud* Pallasmaa, 2006, p. 20)

[59] O exemplo dado por Umberto Eco revela com enorme destreza a ideia de que, sendo à partida do senso comum que **a fotografia** é parte de um processo químico como objetivo de reproduzir fielmente a realidade, revela-se ela mesma um logro no sentido em que também ela depende do objetivo e manipulação do fotografo. Como tal, mesmo uma tecnologia que **à partida parece exata na exposição da realidade, revela-se um processo aberto à interpretação.**

[60] " As imagens têm o propósito de lhe representar o mundo. Mas ao fazê-lo, entrepõem-se entre o mundo e o homem. O seu propósito é serem mapas do mundo, mas passam a ser biombos. O homem, ao invés

visão é regra geral a maneira como tomamos consciência do espaço, induzindo posteriormente o ocupante à experiência plena através do movimento.

A vista não é, como refere Hall, um sentido passivo que permite apenas o registo pelo receptor. A visão é um sentido ativo, que não só permite uma percepção visual das relações espaciais, como se revela um meio eficaz para a apreensão sinestésica do espaço[61].

No texto '*O espaço (arquitectura)*' de 1929, Moholy-Nagy coloca precisamente a visão como primeira abordagem ao conhecimento do espaço, atribuindo a consciência espacial à capacidade de estabelecer relações de posição dos corpos com ligação intrínseca ao movimento do corpo. Tal como já foi referido, o limite é precisamente o meio de conformação de espaço e por conseguinte é essencial à compreensão visual do mesmo.

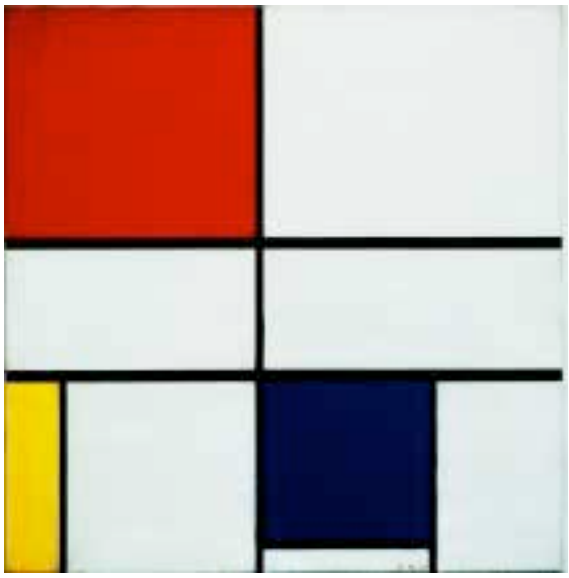

Ilustração 6 – Composition c (nº III) with Red, Yellow and Blue, Piet Mondrian, 1935. (Parkinson, 2012).

Ilustração 7 – Schröder House, Gerrit Thomas Rietveld, 1924. (Adaptado a partir de: Phaidon, 2011).

A experiência visual do espaço enquanto forma ordenada pelo limite é facilmente percebida através da obra Schroder House[62] de Ritveld[63]. O arquiteto configurou o

de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver o mundo em função de imagens." (Flusser, 1998, p. 29)

[61] " Vemos la profundidad, lo aterciopelado, la suavidad, la dureza de los objectos; Cézanne decía incluso: su olor." (Merleau-Ponty *apud* Pallasmaa, 2006, p. 44)

[62] *Schröder House*. Construída em 1924 na cidade de Utrecht, a casa Schröder foi uma encomenda feita por Truus Schröder-Schräder ao arquiteto holandês Gerrit Thomas Rietveld. Tendo atualmente lugar na lista de Património Mundial da UNESCO, Rietveld desenvolveu o projeto com base nos princípios do movimento De Stijl, sendo esta uma habitação que se destaca pela sua organização espacial flexível,

vazio experimentando a leitura espacial através do detalhe, atribuindo à obra a diversidade compositora com o recurso a planos móveis que delimitam áreas, e que na sua abertura permitem uma leitura ampla do piso. Interessante é notar que muito embora essa leitura geral do piso aconteça, a marcação através das cores no pavimento estratificam igualmente diferentes zonas.

Embora esta habitação seja constantemente interpretada como uma peça tridimensional da obra de Piet Mondrian[64], a leitura que fazemos reporta exclusivamente ao facto de que ambos trabalham o limite e a sua percepção, muito embora sobre diferentes processos. No que concerne à obra de Piet Mondrian o limite (marcação com linha negra) serve enquanto estrutura e estabelece uma hierarquia do espaço bidimensional (ilustração 6). Tal como corrobora Edward T. Hall,

> Recentes investigações acerca do cérebro mostram que é em termos de limites que o cérebro «vê» mais nitidamente, resultando o trabalho de Mondrian numa procura do equilíbrio alcançado através da cor, onde os limites estruturavam de forma preponderante que "parecem provocar uma espécie de choque cortical mais violento do que os efeitos naturais. (Hall, 1986, p. 104)

No entanto este trabalho distancia-se da obra de Rietveld no sentido em que a casa *Schroder* procura sobretudo estabelecer relações espaciais com o uso do plano, que pode tanto conter quanto expandir. Rietveld, através deste projeto, explora precisamente a diferença visual entre o limite-físico e o espaço-limite a partir de diferentes elementos arquitectónicos.

> A ideia subjacente ao projecto da casa culmina no canto fechado com vidro no andar de sala de estar. Quando a grande janela do canto se abre, é de facto uma janela aberta para o mundo. Como o canto não é obstruído por nenhum suporte, o espaço modelado pelas paredes em ângulos rectos pode expandir-se para fora, criando assim

com qualidades visuais e formais fortemente influenciadas pelos conceitos e princípios manifestos pelo grupo de artistas e arquitetos Holandeses na década de 20. Desde então, esta é uma obra considerada como um dos ícones do Movimento Moderno da Arquitetura.

[63] **Gerrit Thomas Rietveld (1888-1964)**, designer, arquiteto e pintor holandês, a sua formação foi inicialmente enquanto carpinteiro na oficina do pai, sendo posteriormente contratado como desenhista numa oficina de ourives. A partir de 1906, Rietveld participou em cursos noturnos, onde aprendeu desenho técnico com o arquiteto PJC Klaarhamer. Após a abertura da sua própria oficina de móveis em Utrecht em 1917, passaram dois anos até juntar-se a Theo van Doesburg, Piet Mondrian e outros artistas para fundar "De Stijl". Entre as suas obras destacamos as cadeiras "*Red and Blue*", "*Zig Zag*" ou a *Casa Schröder*.

[64] **Piet Mondrian (1872–1944)**, pintor holandês reconhecido pelo seu trabalho de arte abstracta geométrica. Após um rigoroso trabalho de simplificação e abstração ao qual atribuiu a denominação de Neo-Plasticismo, restrito às três cores primárias e uma grelha de linhas verticais e horizontais em preto sobre fundo branco. É nesse contexto que Mondrian em conjunto com Theo van Doesburg e Gerrit Rietveld funda o movimento "De Stijl". Tendo os seus quadros uma linguagem facilmente associada à sua obra, destacamos sobretudo 'Composition with Yellow, Blue and Red' (1937-42) e 'Composition C' (1935).

> uma experiência única espacial, a sensação de estar ao mesmo tempo fora e dentro - é difícil imaginar maior relativização de interior e exterior. (Hertzberger, 1996, p. 220)

Mais tarde inclusive, encontramos semelhante exemplo ao da janela de Rietveld (ilustração 7) na obra já mencionada de Frank Lloyd Wright (Casa da Cascata), em que o autor, para o projeto de uma habitação em que se pretende um corte menor entre interior e exterior, desmaterializa os cantos retirando os caixilhos (sendo a própria aresta, o encontro dos vidros de janelas fixas), ou colocando caixilhos permitindo no entanto a abertura do vão no canto.[65]

Estes exemplos servem sobretudo como modo de dar a conhecer a experiência visual do espaço, diferenciada pelo uso do limite enquanto contraste ou semelhança entre os diferentes elementos (forma/fundo), estimulando a percepção visual, e apreensão sinestésica das qualidades espaciais.

Luz.

> "…a luz e as coisas pertencem-se mutuamente, e cada lugar tem a sua luz. A luz, as cores e os lugares já podem ser entendidas na sua mútua relação. A fenomenologia das coisas e dos lugares é também a fenomenologia da luz". (Norberg-Schulz[66] *apud* Neves, 2004, p. 14)

Compreender visualmente a realidade requer antes de mais a existência de Luz, matéria essa que constrói espaço (aqui sobre o olhar da arquitectura, tendenciosos que somos em escrever sobre os temas remetendo-os para o espaço).

[65] Estes são meros exemplos de como o plano ou forma induz à extensão do interior para o exterior em pontos específicos, onde a percepção está marcadamente associada ao movimento, ao percurso do espaço. Mas existe igualmente o exemplo de Mies van der Rohe e a obra Farnsworth House, ou Philip Johnson e a Glass House, onde os limites interiores são feitos por planos verticais e no entanto os limites que diferenciam exterior e interior são feitos com recurso ao vidro. O que estabelece hierarquicamente um maior entendimento de privado (no sentido de propriedade) é o plano horizontal e como tal, a extensão da casa dilui-se no prolongamento da vista.

[66] **Christian Norberg-Schulz (1926-2000)**, arquiteto teórico e historiador Norueguês, o seu trabalho teve por base autores como Giedion, Gropius e Mies van der Rohe. Sob a influência de Giedion, Norberg-Schulz funda juntamente com Korsmo, Fehn entre outros o grupo PAGON (Progressive Arquitetos Grupo Oslo Noruega), com a finalidade de estabelecer um grupo independente para a delegação norueguesa dos CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne). Para além de editor do jornal de arquitetura Byggekunst, foi também docente em Oslo School of Architecture e publicou diversos estudos sobre temas como a organização espacial e forma construída, colocando ênfase na relevância da percepção visual, influenciado pela teoria de Gestalt e pelas obras de Paul Frankl (1879-1962), Agosto Schmarsow (1853-1936), e Heinrich Wölfflin (1864-1945).

Também a luz determina a aparência das formas, e como tal define o reconhecimento espacial. Recorrendo à metáfora de Nils Erik[67]: as formas "son como instrumentos, y es la luz quien los toca" (Domíngues[68], 2004, p. 28).

Num mesmo espaço um diferente tratamento da iluminação estabelece hierarquias revelando qualidades espaciais e pretensos usos para este[69]. A sombra é grande parte das vezes vinculada ao sinónimo de privacidade, de silêncio[70], de clausura (ilustração 8)[71]. Independentemente de um projeto de arquitetura que tenha maior ou menor percentagem de planos de vidro que se estabeleçam como limites do espaço, o espaço interior em geral é um espaço mais sombreado do que o exterior, e por isso mesmo a associação ao que é íntimo e privado.[72]

---

[67] **Nils Erik Wickberg (1909-2002)**, arquiteto finlandês e docente na Universidade de Helsínquia. O seu trabalho destaca-se enquanto teórico e historiador na área da Arquitetura, dando especial atenção ao neoclassicismo e arquitetura barroca. Defensor do Modernismo, Wickberg acreditava que o retorno à linguagem tradicional seria um erro crasso não só para a Arquitetura como para todas as áreas criativas. Enquanto arquiteto as suas obras destacam-se na área da reabilitação, como por exemplo Korppoo, Kurikan, Tampere e igrejas Porvoo e Häme Castle. Wickberg era um artista multifacetado, exercendo o cargo de editor da revista Architectural Review, ensaísta, pintor, artista gráfico, compositor, pianista e poeta.

[68] **Luís Ángel Domínguez Moreno,** arquiteto espanhol e diretor do atelier DzAA desde 1993. Para além de arquiteto, trabalha como docente na Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona onde desenvolve projetos de investigação. Trabalha também nos departamentos de investigação da Universidade Lusíada de Lisboa, bem como na Secretary Da ICAR-Cora, Conselho Internacional de Investigação Architectural (Suíça). Fundou e é atualmente subdiretor da Revista de crítica de Arquitetura *Arquitectonics.*

[69] O arquiteto Campo Baeza no seu texto *Sine Luce Nulla!* da obra literária *La Idea Contruída*, dá como exemplo a obra do arquiteto barroco Lorenzo Bernini, pelo incrível modo como desenha a luz; com o especial decoro de quem não se limita a iluminar, mas de que sabe que a própria luz é matéria e por conseguinte, constrói o espaço. O percurso, e a hierarquia do espaço, eram neste caso desenhados de forma cirúrgica através do desenho de vãos. "Utilizando varias fuentes visibles de LUZ, creaba primero un ambiente de base con LUZ DIFUSA, homogénea, generalmente del norte, con la que iluminaba, daba claridad al espacio. Luego, tras centrarlo geométricamente con las formas, ¡zas!, rompía en un cañon de LUZ SÓLIDA (luce gettata) que se erigía en protagonista de aquel espacio. el contraste contrapunto entre ambos tipos de LUZ, tensando endiabladamente aquel espacio, producía un efecto arquitectónico de primera categoría." (Baeza, 2004, p. 20-21)

[70] No texto intitulado '*Architecture: Silence and Light'*, Kahn fala precisamente na relação do silêncio com a luz, referindo-se ao silêncio não como sinónimo de ausência de luz, mas como um elemento cuja relação com o espaço está intrínsecamente ligado à luz e à sombra que dela faz parte. "Entiendo la Luz como la otorgadora de todas las presencias, y material como Luz consumida. Lo que está creado por la Luz arroja una sombra, y la sombra pertenece a la Luz. **Intuyo un Umbral: de la Luz al Silencio, del Silencio a la Luz** (…)." (Kahn, 2003, p. 260) A obra de Kahn é precisamente coerente na maneira como trabalha a Iluminação natural… na maneira como trabalha o limiar, como estabelece gradações da luz para o silêncio, e vice versa.

[71] Tomámos também como nossa a imagem da obra *A man in a room* (1628-30), que Campo Baeza refere como forte imagem ilustrativa para o desenho do espaço através da luz, onde a cor é quase inexistente, como estratégia para denotar o contorno e conformação espacial através da leitura da sua incidência em contraste com a sua quase ausência. (Baeza, 2004, p. 31-33). É imagem é igualmente reveladora no sentido em que escassa luz da "definição de intimidade", é destacada pela incidência indireta da fonte de luz natural.

[72] Embora com códigos distintos da cultura ocidental, a cultura oriental trabalha sobretudo a opacidade e a sombra nos diferentes espaços, qualificando-os enquanto vazios onde a luz desenha o próprio vazio, acrescendo interesse ao conhecimento da sua configuração espacial. "De facto, a beleza de uma divisão japonesa, produzida unicamente por um jogo sobre o grau de opacidade da sombra, dispensa quaisquer

Ilustração 8 – A man in a room, Rembrandt, 1628. (Gandalf's Gallery, 2010).

> "Por entre a casaria, em intercalações de luz e sombra ou antes, de luz e de menos luz - a manhã destaca-se sobre a cidade. Parece que não vem do sol, mas da cidade, e que é dos muros e dos telhados que a luz do alto se despede - não deles fisicamente mas deles por estarem ali". (Soares[73] *apud* Matos, 2004, p. 134)

Atribuir um significado à luz, passa em arquitetura por defini-la enquanto matéria, elemento que dá forma, que dá a conhecer o espaço e por conseguinte define-o. Regra geral, não é descrito o espaço sem que a sua luz seja mencionada ou sobre a qual não sejam descritas as sensações que nos sugere. Certamente, e como muito referido é, o espaço interior do Panteão de Roma não seria percebido de igual modo, nem teria a "magnitude" que lhe é característica, se dele não fizesse parte o óculo que o ilumina (ilustração 8). O mesmo óculo que permite conhecer o interior, revela também uma visão do espaço completamente diferente caso, hipótese colocada por Campo Baeza[74], o óculo fosse tapado. (Baeza, 2004, p. 18-21)

acessórios. O ocidental, vendo isso, fica surpreendido com este despojamento e julga tratar-se apenas de paredes cinzentas desprovidas de qualquer ornamento, interpretação perfeitamente legítima do seu ponto de vista, mas que prova que ele não conseguiu desvendar o enigma da sombra." (Tanizaki, 1999, p. 31)

[73] **Bernardo Soares** [Fernando Pessoa] **(1888-1935)**, considerado um «semi-heterónimo» de Fernando Pessoa, pois o poeta não considerava como os demais Heterónimos criados com entidades autónomas. Pessoa refere que embora Bernardo Soares não tenha a mesma personalidade que ele na totalidade, tem no entanto uma parte dela, tendo também semelhanças na escrita. Autor do Livro do Desassossego, esta é uma das obras de maior destaque de Fernando Pessoa.

[74] **Alberto Campo Baeza (1946-)**, arquiteto espanhol. Estudou Arquitetura na Escola Técnica Superior de Madrid (ETSAM), onde veio depois a ficar encarregue das disciplinas de Projeto. Foi igualmente professor

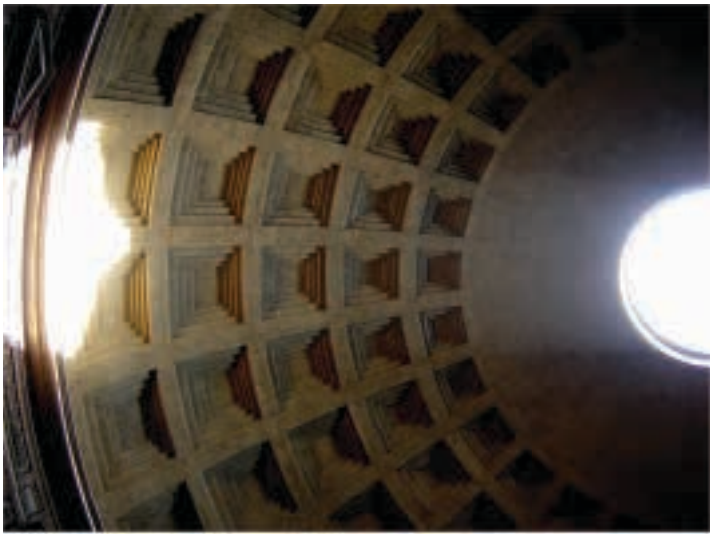

Ilustração 9 – Óculo: Panteão de Roma, 27 a.C. (Lopatka, 2006).

A luz que entra no espaço não só determina a maneira como é percepcionado, como estabelece a regra do tempo. Destaca e evidencia precisamente a relação íntima entre ambos, e o modo como a noção de tempo se reflete na percepção do espaço.

Quando Claude Monet[75] pintou a Catedral de Rouen[76] (1892-1893) mostrando diferentes fases do dia, ou quando cerca de cem anos passados James Turrell[77] produziu a sua obra Meeting (1980)[78] cujo simples espaço coberto pelo céu, permite a

convidado em diversas universidades europeias e americanas. O seu trabalho reconhecido pelos seus pares, valeu-lhe a obtenção de diversos prémios tais como: Câmara Municipal de Madrid Award (1986), COAN Prémio de Arquitetura (oficial da escola de arquitetos de Madrid), medalha de ouro pela crítica internacional Associação de arte (1987), prémio PAD 93 (1994), entre outros.

[75] **Claude Monet (1840-1926)**, pintor francês, destacou-se como um dos representantes do impressionismo, sendo a sua pintura "Impressão: Nascer do Sol", a inspiração para a denominação do movimento artístico. No seu trabalho evidencia-se o modo como aplica a cor e o trabalho que desenvolve a partir da luz, sendo uma das suas obras mais emblemáticas a série de pinturas sobre a catedral de Rouen (1892-1894).

[76] *Catedral de Rouen*. Série de pinturas realizadas por Claude Monet entre 1892 e 1894, onde o artista procurava retratar a paisagem ou a arquitetura em diversos momentos do dia, e do ano com variações de luminosidade. Percebe-se partir desta obra que, para Monet, a iluminação que incide sobre um determinado assunto tornou-se tão ou mais importante do que o elemento retratado.

[77] **James Turrell (1943-)**, artista norte-americano, é internacionalmente reconhecido pelo seu trabalho com o espaço e a luz. Embora tenha estudado inicialmente psicologia e matemática, Turrell interessou-se pela área das Artes, tendo feito a inscrição num programa de pós-graduação na Universidade da Califórnia em Irvine. Ao longo de mais de 4 décadas, trabalhou intensivamente em obras que jogam com a percepção e com os efeitos de luz dentro de um determinado espaço criado. As suas obras destacaram-se em diversas exposições realizadas nos Museus mais conceituados como o Museu Guggenheim; Whitney Museum of American Art, em Nova York; Museu de Arte Contemporânea, Los Angeles, San Francisco Museum of Modern Art, Califórnia e do Biumo Colecção Panza di, Varese, Itália. O seu trabalho evidencia-se não só no 'desenho' da luz artificial, mas também na relação que estabelece entre esta, a iluminação natural, e o espaço que influência a percepção de ambas.

[78] Interessa sobretudo esta obra de James Turrell pela maneira como trabalha a Luz (natural e artificial). O espaço revela-se na dicotomia entre interior e exterior, entre fechado e amplo, e o conhecimento de uma parte através da outra. O artista dá a conhecer o espaço através da experiência proporcionada pela luz enquanto matéria, matéria essa que altera a percepção da forma e dos seus limites no decorrer do dia. "Turrell creates works that deal at first hand with light's untouchable essence - and the apparent

sua observação em diferentes momentos, percebemos que a luz é em si mesma fonte de mudança observável, não só nas suas alterações diárias como também em diferentes épocas do ano, revelando diferentes tons, intensidades ou temperaturas. Desde sempre a regra quotidiana, a organização social ou espacial rege-se pelo compasso da Luz (tal como temos conhecimento de que a própria marcação do tempo era primeiramente feita pela projeção de um relógio solar).

"La Arquitectura necesita de un tiempo preciso para hacerse. De un tiempo y de un tempo. De una duración y de un ritmo." (Baeza, 2004, p. 25)

Contudo o tempo, enquanto elemento sem o qual não faz sentido falar de espaço, revela-se, não só na sua passagem, mas igualmente na cadência do "espaço percorrível, o ritmo impresso à repetição de uma entidade - um pilar, um vão, um signo qualquer - é o registo de um percurso cuja apreensão faz apelo à memória do corpo em movimento." (Tainha, 2006, p. 26)

Ilustração 10 – Salk Institute for Biological Studies' Louis Kahn, 1965. (Adaptado a partir de: Mccown, 2007).

contradiction of "at first hand" and "untouchable" is used here intentionally: he encourages viewers to see in ways that are haptic, as if they could feel light with their eyes, like pressure on the skin of visual perception." (Adock, 1990, p. 1)

O excerto do texto de Manuel Tainha, trás à memória a imagem da obra Salk Institute for Biological Studies[79] do arquitecto Louis Kahn[80] - a cadência de luz e sombra, o percurso que é feito onde o exterior dá lugar ao interior, e o exterior que se revela no caminho, pela entrada de luz dos vãos. Estes elementos imprimem ritmo à obra, estruturam o tempo do passo, a dinâmica do percurso ou seja, a vivência espacial, e a experiência do vazio e do limite (imagem 9)[81]. O *tempo* de que falava Campo Baeza[82].

É neste desenho da Luz, na maneira como o arquiteto organiza o espaço e estabelece uma hierarquia, que a obra de Kahn se torna exemplo do uso consciente da Luz como matéria, como experiência do espaço não só porque o torna visível mas porque a pensa enquanto substância.

Experiência Multisensorial

Edward T. Hall na sua obra *A Dimensão Oculta*, explica que, embora tenha sido um dos últimos sentidos a desenvolver-se no Homem, a visão tornou-se efetivamente o mais complexo, sendo a precisão e pretenso realismo das suas informações, razões fundamentais para o segundo plano dos restantes sentidos. Assim, considerados enquanto mecanismos adicionados ao conhecimento visual, servem apenas como "ilustrações" ou complementos ao que é percepcionado através da visão.

No entanto, "O facto de o homem distinguir, sem o saber, entre as impressões sensíveis que excitam a retina e o que efectivamente vê, deixam-nos supor que os

[79] *Salk Institute for Biological Studies*. Edifício finalizado em 1965 na Califórnia, foi uma encomenda de Jonas Salk (médico reconhecido por desenvolver a vacina para a poliomielite) ao arquiteto Louis I. Kahn. A construção é definida por duas estruturas simétricas, separadas pelo pátio em mármore travertino, sendo que este funciona como uma fachada, o que acrescenta uma aparência monumental do edifício. Embora inicialmente Louis Kahn projectasse para a zona central um jardim, após o aconselhamento do arquiteto Luis Barragán, Kahn manteve o espaço enquanto praça, com uma única fonte, sendo atualmente considerado um dos espaços mais impressionantes do projeto.

[80] **Louis Isadore Kahn (1901 - 1974)**, arquiteto estoniano mudando-se com apenas 5 anos para os Estados Unidos da América. Considerado um dos arquitetos mais conceituados mundialmente, a sua obra influencia até aos dias de hoje as novas gerações de arquitetos. A sua formação de Arquitecura foi na Universidade da Pensilvânia, tendo, após a conclusão dos estudos realizado uma viagem pela Europa em 1928. Trabalhou com Paul Philippe Cret (1876 - 1945), um arquiteto francês, cuja obra foi bastante relevante nos Estados Unidos. Em 1941, Kahn juntou-se a George Howe (1886 - 1955) para formar sociedade, à qual se juntou posteriormente Oscar Stonorov (1905 - 1970). Foi graças a Stonorov que Kahn conheceu a obra escrita e construída de Le Corbusier. Entre as suas obras mais conceituadas está o Instituto Salk para Estudos Biológicos, o Edifício da Assembleia Nacional do Bangladesh, o Instituto Indiano de Administração, a Biblioteca da Academia Phillips Exeter e o Museu de Arte Kimbell. Para além do seu trabalho enquanto arquiteto, Kahn destacou-se igualmente enquanto docente da Escola de Arquitectura da Universidade de Yale, e também como orador em inúmeras conferências.

[81] Sobre este tema o próprio diz: "La estructura es la creadora de la luz. Una columna y otra ofrecen la luz entre ellas. Es una secuencia oscuridad-luz, oscuridad-luz, oscuridad-luz. En la columna nos percatamos de una belleza rítmica, sencilla y hermosa desarrollada a partir del muro original y sus huecos. (Kahn, 2003, pag. 262-263)

[82] *Tiempo* traduz-se enquanto duração e *tempo* enquanto ritmo, velocidade.

dados sensoriais de outras origens servem para corrigir o campo visual". (Hall, 1986, p. 80); ou seja, a discordância entre o 'campo visual' e o 'mundo visual' induzem ao conhecimento da necessidade dos demais sentidos para que o homem estruture a sua percepção visual da realidade[83]. (Hall, 1986, p. 80).

Encontramos nas reflexões feitas por Juhani Pallasmaa na sua obra *The eyes of the skin*, uma clara exposição sobre a lacuna que se tornou cada vez mais manifesta na sociedade contemporânea: a hegemonia da visão e diminuto recurso à totalidade sensível do Homem. O autor argumenta precisamente que sendo o homem 'carne del mundo'[84] (como afirma Maurice-Ponty), as suas experiências são antes de mais corpóreas e não apenas visuais.

Este mesmo lapso revela sobretudo a pobreza do conhecimento da realidade sensorial. É certo que no quotidiano o real revela-se na sua totalidade proporcionando o uso de todos os sentidos. A preocupação está precisamente no processo de aculturação, quando a construção, ou seja, a produção de informação é feita sobretudo com base numa perspectiva parca, valorizando apenas parte de uma experiência absoluta.

A relação do corpo humano em movimento pressupõe um contacto constante com a sua envolvente, o que permite a aquisição de conhecimento mútuo através da troca de informação. O conhecimento passa primeiramente pela redefinição de ambos, fazendo parte desta experiência o contacto multissensorial, ou como é descrito por Bachelard: "la polifonía de los sentidos" (Bachelard *apud* Pallasmaa, 2006, p. 43)

> O nosso sentimento do espaço resulta da síntese de numerosos dados sensoriais, de ordem visual, auditiva, quinestésica, olfativa e térmica. Não só cada sentido constitui um sistema complexo (e assim, por exemplo, existem doze modos de apreensão visual da profundidade), mas cada um deles se encontra igualmente modelado e estruturado pela cultura. (Hall, 1986, p. 205)

[83] Edward T. Hall argumenta sobre este tema tendo por base os estudos feitos pelo psicólogo James Gibson, sendo este o autor dos conceitos "campo visual" (estruturas luminosas registadas pela retina) e "mundo visual" (interpretação visual do sujeito, a partir da recolha de informação feita através do campo visual). (Hall, 1986, p. 80)

[84] "O mundo, «carne universal», a que o homem pertence porque possuí a mesma textura, não é considerado […], nem como um «caos» (um lugar puramente material que o homem ocupa), nem como ordem pré-humana, mas sim como uma totalidade de simbiose e de comunhão, simultaneamente carnal e espiritual." (Cantista, 1972, p. 143)

James Gibson[85], nas palavras de Hall, destaca precisamente a importância da ligação entre o sentido da visão e a sensibilidade háptica, proporcionando uma melhoria exponencial da percepção humana relativamente ao uso exclusivo da percepção visual. (Hall, 1986, p. 74)

O **tacto**, sentido que tem como órgão principal a pele, é considerado por Hall enquanto receptor imediato na medida em que torna mais próxima a relação do Homem com a sua envolvente. Senão vejamos a comparação que o autor estabelece com recurso à argumentação de Georges Braque: o pintor diferencia precisamente o 'espaço visual' do 'espaço táctil', com o intuído de distinguir as duas percepções, com base na relação que se estabelece relativamente ao espaço. Enquanto que o 'espaço visual' relaciona diferentes objetos entre si, o 'espaço táctil' estabelece a relação entre o Homem e os objetos. (Hall, 1986, p. 104)

Ou seja, estando a experiência do Homem ligada à ação (a própria definição do espaços passa pela definição de ações ou usos), a sua percepção é dinâmica no sentido em que se estrutura no movimento, e portanto na relação do corpo com a realidade sensível (e não apenas na observação passiva do seu entorno).

Muito embora seja atribuído ao contacto da mão com os diferentes materiais a definição da experiência háptica[86], o tacto é o sentido que permite apreender as características do espaço adjacente através da totalidade do contacto físico. A relação do corpo com a sua cercania permite obter uma diversificada quantidade de informações recorrendo a este sentido - não só a identificação de diferentes texturas, bem como o reconhecimento por parte do sujeito da sua localização espacial, a percepção de temperatura e a identificação da sensação física de dor.

Diariamente, embora de maneira inconsciente, o Homem interage de diferentes modos consoante as diferentes realidades que se lhe apresentam. Damos como um, dos inúmeros exemplos, os percursos feitos em espaço público. A diferença de materiais e

[85] **James Jerome Gibson (1904-1979)**, psicólogo e filósofo norte-americano, cujas suas teorias da percepção visual revelaram-se de grande influência para algumas das escolas de psicologia e filosofia no final do século XX. Gibson elaborou estudos no que veio a chamar de "abordagem ecológica" para o estudo da percepção visual, rejeitando as teorias antecedentes sobre a percepção visual e o modo como eram percebidas. Entre as suas obras literárias encontramos, *The Perception of the Visual World* (1950), *The Senses Considered as Perceptual Systems* (1966) e *The Ecological Approach to Visual Perception* (1979).

[86] tal deve-se não só ao facto de que o toque da parte interna dos dedos é considerado como centro deste mesmo sentido, pois aí concentra-se um elevado número de terminais nervosos, mas também por ser uma parte da pele que frequentemente está exposta, sendo que a mesma serve recorrentemente como ponto de contacto, mantendo uma distância sociocultural que é confortável aos intervenientes.

enterotomia da sua aplicação, induz o sujeito a diferentes comportamentos. Estabelecem diferentes hierarquias, propiciam o acelerar ou retardar do passo, incutem a uma demora permitindo uma maior consciência por parte do sujeito da sua envolvente (o tempo de demora propícia um tempo de conhecimento), estabelecem relações com a proximidade (muitas vezes indicando determinados percursos em detrimento de outros). É manifesta a percepção visual do percurso, porém este revela-se mais intenso através do contato dos pés com o pavimento, mesmo com a pele resguardada do solo.

A **qualidade acústica** de um espaço estabelece igualmente uma relação constante entre este e quem o ocupa. Para além de acrescer sentido ao espaço, ajuda a dimensioná-lo e a relacionar a sua escala comparativamente à dimensão humana[87].

> Um espaço monumental não tem apenas qualidades plásticas, para o olhar. Ele possui qualidades acústicas, e se não as tem, qualquer coisa falta à monumentalidade. O próprio silêncio, numa construção religiosa, tem a sua musicalidade. Num claustro, numa catedral, o espaço mede-se pelo ouvido; os ruídos, as vozes, os cantos ecoam; um jogo análogo ao dos sons fundamentais e as sonoridades povoam este espaço. Análogo também ao jogo da voz que retoma um texto escrito para o dizer reanimando-o. O volume arquitectural assegura a correspondência entre os ritmos que o ocupam (caminhadas, gestos rituais, procissões e desfiles, etc.) e a sua ressonância musical. (Lefebvre[88], 2010, p. 638)

Quando Peter Zumthor[89], na palestra realizada em 2003 - *Atmosferas. Espaços arquitectónicos - as coisas à minha volta* – fala sobre o fecho de uma porta, não o descreve, sugere apenas o modo como quem percorre um espaço revela diferentes posturas depois de ouvir a reverberação do acontecimento. Na realidade este

[87] El eco de los pasos sobre una calle pavimentada tiene una carga emocional porque el sonido que reverbera de las paredes circundantes nos sitúa en relación directa con el espacio; el sonido mide el espacio y hace que su escala sea comprensible. Con nuestros oídos acariciamos los límites del espacio. (Pallasma, 2006, p. 51)

[88] **Henry Lefebvre (1901-1991)**, sociólogo, filósofo e intelectual marxista francês, o seu trabalho relaciona-se sobretudo com a dialética, o marxismo, a vida quotidiana, as cidades e o espaço social. A ele se atribuí o lema "the right to the city". Lefebvre tornou-se professor de sociologia na Universidade de Estrasburgo, antes de ingressar no corpo docente da nova Universidade em Nanterre. Em resposta aos acontecimentos de 1968 – revolta estudantil que o próprio influenciou -, ele introduziu o conceito do direito à cidade em seu livro *Le Droit à la ville* (1968). Na sequência desta publicação, Lefebvre escreveu várias obras influentes sobre cidades, urbanismo e espaço, como por exemplo *The Production of Space* (1974).

[89] **Peter Zumthor (1943-)**, arquiteto suíço, atualmente um dos mais conceituados e reconhecido pelo seu trabalho com a atribuição do Prémio Pritzker de Arquitetura em 2009. Mantendo a prática da arquitetura com um pequeno grupo de colaboradores para um maior envolvimento em todo o processo, o seu trabalho destaca-se sobretudo pelo modo como trabalha tanto o lugar, como a aplicação de materiais em formas simples e sensíveis ao contexto. Entre os muitos projetos que realizou, encontramos as *Termas de Vals* (1996) localizados na Suíça, uma das grandes referências para os arquitetos ao nível mundial. O arquiteto tem igualmente no seu curriculum a sua contribuição para o ensino da disciplina em diversas instituições tais como a Universidade Técnica de Munique, o Instituto Califórnia Sul para Arquitetura em Los Angeles, e da Universidade de Tulane, em Nova Orleans.

elemento arquitectónico, ao qual associamos grande parte das vezes como um sinónimo de limite ou elemento significante de passagem, é de facto uma peça que informa através não só do contacto, com também através do som, a natureza dos espaços que divide ou aproxima. Dependendo da matéria com o qual é feita a porta, a interação que se estabelece é diferente.

Por último, mas não menos importante, consideramos o sentido do **olfacto**. Este sentido tem duplo destaque no conhecimento da realidade por parte do Homem: por um lado, está associado à memorização espácio-temporal de um determinado acontecimento; por outro lado, num sentido mais restrito, ou que menos vezes é referido como facto relevante, enquanto mecanismo de comunicação.

Edward T. Hall enfatiza precisamente este método de transmissão e recepção de informação, negligenciado por parte de diversas culturas (como a norte americana), permanecendo no entanto fundamental noutras (como a cultura árabe). Sendo este um sentido que o autor destaca pela sua natureza química, demostra que o mesmo torna possível a comunicação sem o recurso à linguagem, revelando-se, como por exemplo, o recurso ao mesmo para o reconhecimento de pessoas, e dos seus estados afectivos. (Hall, 1986, p. 60-61).

> De facto, a vida seria absolutamente impossível para os organismos evoluídos se os sistemas de comunicação química altamente diferenciados do corpo não trabalhassem vinte e quatro horas por dia para conservarem as realizações ao nível das tarefas propostas. As mensagens químicas transmitidas pelo corpo atingem uma exaustividade e uma precisão tais que o seu nível de organização e de complexidade ultrapassa de longe os de quaisquer sistemas de comunicação até hoje criados pelo homem, como extensão sua, da linguagem sob todas as formas - falada, escrita ou matemática - ao tratamento das formas de informação diversas pelos computadores mais aperfeiçoados. (Hall, 1986, p. 61)

O entendimento da influência do olfacto nas relações humanas revela-se pertinente, pois juntamente com os demais sentidos, permite estabelecer parâmetros de organização espacial conforme o contexto sociocultural, atendendo às relações que se pretendem estabelecer. Enquanto que o espaço configurado abriga o acto de Habitar, a maneira como é definido revela categoricamente a sociedade e o tempo a partir do qual é construído, e por conseguinte códigos da cultura que o estruturam.

“Seja qual for o significado do espaço e do tempo, lugar e ocasião significam mais. Pois o espaço na imagem do homem é lugar, o tempo na imagem do homem é ocasião.” (Eyck *apud* Hertzberger, 1996, p. 192)

Podemos pois concluir que o "Espaço e tempo são constantemente explorados pelo sujeito da percepção que os dilata, multiplica e conjuga nas suas infinitas possibilidades, traçando assim a malha recapitulativa da experiência vivida." (Taverna; Montes, 2005, p 70). Como tal, a análise consciente de um espaço (e por conseguinte de uma habitação ou atelier), torna explícito que a sua leitura não é feita apenas com base no que a obra revela de *aparente* ou *emergente*[90], mas assumir igualmente que a mesma reflete o seu estado *latente*[91]. A conformação do vazio, e configuração do espaço, denota, portanto, não só o processo projetual enquanto representação e descodificação no processo criativo, como também o significado enquanto resultado de um processo interpretativo. (Pinto, 2007b, p. 16)

> "|…| Não dizendo tudo, o artista deixa ao espectador a oportunidade de integrar a sua ideia e é assim que uma obra verdadeiramente mestra e verdadeiramente grande cativa a nossa atenção, até ao ponto de querermos fazer parte dela; descobrimos ali uma cavidade onde podemos encaixar-nos com a medida total da nossa emoção |…|" (Guardini *apud* Hipólito, 2011, p. 80)

[90] Correspondendo a Aparência ao que parece, aos seus "aspectos decorativos e estílisticos superfíciais" (Pinto, 2007b, p. 15), e a Emergência à sua "aparição da forma real, verdade perceptiva, aliada a um sentido de espessura e de materialidade constitutive, contrutiva, estereótomica e téctónica." (Pinto, 2007b, p. 16)

[91] No que respeita ao processo interpretativo (sendo este o papel que nos cabe na leitura da obra arquitectónica), a "latência ao nível da recepção relaciona-se com a invisibilidade e indizibilidade dos conteúdos, através de conotações e de símbolos neles inscritos desde a concepção projetual. Porém, em termos de recepção, a arquitectura ultrapassa a percepção consciente e expõe-se como um artefacto irredutível à linguagem e ao símbolo. A obra arquitectónica constitui um objecto que ao ser conformador e organizador do espaço está carregado de intenções, de forças e de intensividade vitais que interagem com o utente em termos subliminares; desde o seu olhar desatento, ao habitar em pleno, consciente e contemplativo, a obra impregna os sentidos, regulando e manipulando a um nível subtil a vivência, através forças que atuam sob a forma de informações sensoriais e estímulos implícitos nas formas, nas materialidades, nos detalhes, nas aparências de uso e na relação com o contexto em que se inserem." (Pinto, 2007b, p. 16).

3. HABITUAR

Enquanto estratégia, para uma aproximação do ato de Habitar à disciplina de Arquitetura, ao desenho coerente e consciente dos limites que qualificam o espaço, reivindicamos ao verbo o significado pragmático, que denota o seu carácter fundamental, e que induz à organização do espaço material como resposta à condição humana.

Como tal, pretendemos no presente capítulo direcionar o nosso estudo sobre o Habitar, reafirmando a sua natureza enquanto ação que se sustenta na consciente prática de Hábitos, ou seja, uma arquitetura que pretende "não tanto habituar-se quanto habituar". (Bañon, 2005, p. 66)

No decorrer do texto, vamos estreitando os campos de estudo com o intuito de aproximar cada ponto de argumentação à leitura e reconhecimento de espaços de vivência familiar e de trabalho. Primeiramente, cumpre esclarecer o conceito de Habitar, articulando-o com a necessidade à criação de hábitos (*Inquietante estranheza ou estranho familiar*). A partir desse ponto, refletimos sobre a relação do espaço com a função para o qual foi projetado (*Função*), e na forma como o espaço é a partir daí estruturado, organizado e onde são definidas estratégias que revelam-se fundamentais para promover uma qualificação do Habitar (*Oposições binárias*).

3.1. INQUIETANTE ESTRANHEZA OU ESTRANHO FAMILIAR[92]

Os conceitos supramencionados no título do presente subcapítulo, apresentados por Freud[93] no seu artigo "*Das Unheimliche*", revelam-se esclarecedores aquando a leitura

[92] Expressões que resultam do artigo de Sigmund Freud de 1919 - *Das Unheimliche.* Nesse mesmo artigo, Freud procura esclarecer a significação do conceito *estranho* através da ambiguidade entre os vocábulos *heimlich,* e *Unheimlich*. Revelando-se à primeira vista dois termos que aparentam ser duas palavras opostas, aquando uma observação mais cuidada, torna-se manifesto o paradoxo da proximidade entre o significado de ambas. "Na tradução de *unheimlich* para outras línguas encontramos acepções tais como: estrangeiro, hora ou lugar estranho, inquietante, desconfortável, sombrio, obscuro, assombrado, repulsivo, sinistro, suspeito, lúgubre, demoníaco. Poderíamos dizer que a razão de ser do texto de Freud apoia-se numa ambiguidade linguística que produz um curioso efeito: *heimlich*, que quer dizer familiar, também significa algo secreto e oculto, o que, paradoxalmente, torna essa palavra próxima de seu oposto, *unheimlich*. Aos exemplos que Freud dá em seu texto podemos acrescentar outro mais próximo de nós, falantes do português: a palavra *estranhar* é comumente utilizada para a situação em que o cão não reconhece seu dono ou alguém conhecido, ou seja, uma situação que deveria lhe ser *familiar*. E curiosamente, em espanhol, *estrañar* significa "sentir saudades" - remete a algo familiar que não está mais presente. Considerando ambiguidades desse tipo, Freud aponta que o *estranho, unheimlich*, é de alguma forma uma "subespécie" de *heimlich*, do *familiar* (que é também *o oculto, o secreto*)". (Martini; Coelho Junior, 2010, p. 373)

[93] **Sigmund Freud (1856-1939)**, neurologista austríaco e fundador da psicanálise. É considerado uma das mais influentes e sobretudo controversas personalidades do século XX. Criou uma abordagem totalmente nova para a compreensão da personalidade humana.

do texto *Home is where I want to be*, de Maurizio Vogliazzo. Foram a eles feitas referências como remate de uma reflexão sobre a tendência na procura de um desenho de arquitetura que nos apraz, que se revela, assim nos parece, sinónimo de como vemos a título pessoal a condição de habitar, e por conseguinte de como desenhamos a habitação, não só enquanto descrição da vivência que nos é própria (o familiar, associado igualmente ao que é oculto e secreto) mas também da maneira como a desejamos ver no nosso contexto. (Vogliazzo, 2005, p. 21). Despertou igualmente o nosso interesse a associação que Freud faz entre o estranho familiar e a tendência humana á repetição do gesto - tornando-se esse mesmo ato 'estranho' quando dele se toma consciência[94] (Martini; Coelho Junior, 2010, p. 374-375).

A pertinência deste apontamento está, a nosso ver, na intenção de colocar em evidência um outro ponto de vista sobre e o Habitar; enquanto que em primeiro lugar o seu significado foi considerado no sentido lato. Enquanto essência Humana e estrutura do seu *Ser* e *Estar* sobre a Terra, que induz à construção e conformação do vazio como ações intrínsecas à sua existência[95]; abordamos em seguida uma outra maneira de entender a natureza do Habitar (não oposta à anterior, mas analisada a partir de uma argumentação distinta), sendo que esta o vê como sinónimo da condição Humana, enquanto Ser que culturalmente é levado à repetição do ato, isto é, à recorrência da ação num determinado espaço. Ou seja, "O habitar entendido na sua origem com criar hábitos, expressa essa ideia de permanência e de recorrência determinada pela conformação que determina ritmos través de vivências cíclicas ao quotidiano." (Pinto, 2007b, p. 161)

Da mesma maneira que Jorge Pinto define Habitar enquanto sistema que resulta da criação de Hábitos, José Bañon, no seu texto *Habitar é um verbo vazio. Conjecturas sobre o hábito e a habitação*, argumenta precisamente sobre a definição do termo Habitar enquanto vocábulo que se encontra de maneira correta e elementar circunscrito à ação repetida de um mesmo gesto, movimento ou uso num determinado lugar:

[94] Bachelard refere igualmente essa novidade na tomada de consciência do acto maquinal, revelando-se novo (e estranho no sentido que olhado como que pela primeira vez), na sua obra *A Poética do Espaço*. "No momento em que acrescentamos um clarão de consciência ao gesto maquinal, no momento em que fazemos fenomenologia esfregando um velho móvel, sentimos nascerem, sob o terno hábito doméstico, impressões novas. A consciência rejuvenesce tudo. Dá aos atos familiares um valor de começo. Ela domina a memória. Como é maravilhoso voltarmos a ser realmente o autor do ato maquinal!" (Bachelard, 1996, p. 79)

[95] Definição já esclarecida sobre o ponto de vista linguístico por Heidegger, sendo que esta baseia-se na sua essência com recurso ao vocabulário do antigo alto-alemão no texto *Construir, Habitar e Pensar*.

> Em latim e nos idiomas que ele engendrou, e porque habitar e hábito são etimológicamente irmãos, já que "habitare" e "hábitus" procedem do verbo "habere", há traços e dados suficientes, argumentos rigorosos para que se, se quiser, demonstrar que habitar significa, estritamente, fazer com reiteração a mesma coisa no mesmo lugar. (Bañon, 2005, p. 65)

Destacam-se, nas presentes argumentações, duas ideias fundamentais: a natureza da aplicação do verbo Habitar, não enquanto ação voluntária que simplesmente ocorre, mas a sua natureza recorrente, sistematicamente posta em prática - tal como José Bañon coloca em evidência através do uso do advérbio: "A noção de período, de ciclo enquanto factor temporal, que mede e ordena a repetição, está presente também na genética do verbo. Habitar, portanto, acontece só quando o facto e o lugar se correspondem **habitualmente**" (Bañon, 2005, p. 65); e também, a condição indispensável de que a ação aconteça sempre num mesmo lugar, tornando-o específico. São estes os pontos que cumprem a necessidade da arquitetura pensar o espaço, "enquanto disciplina convidada a trabalhar em favor do habitável, ocupar-se-ia de arraigar os hábitos, de fixar os indivíduos no mundo, de enclausura-los nas formas." (Bañon, 2005, p. 65).

Como tal, e sendo parte fundamental para o desenho de Arquitetura a compreensão desta especificidade do Habitar, cumpre esclarecer, de maneira sucinta, a noção de hábito enquanto particularidade do comportamento Humano.

Habitus

Entendemos, como estratégia para uma abordagem pouco extensa sobre a noção de *habitus*, não incluir na presente dissertação as diferentes reflexões feitas sobre o tema por diversos autores - desde São Tomás de Aquino[96] ou Boémio[97] (em que o termo é aplicado com base na noção apresentada por Aristoteles da palavra 'hexis'), ou autores mais recentes como Marcel Mauss[98] e Norbert Elias[99] (Martins, 2006, p. 29-

[96] **São Tomás de Aquino (1224-1274)**, teólogo, filósofo e padre dominicano de origem italiana (mais precisamente na cidade Roccasecca). Um dos grandes representantes da reflexão filosófica escolástica, ao longo da sua carreira tirou partido sobretudo do estudo da filosofia Aristotélica.

[97] **Anício Severino Boécio (480-524)**, Político, filósofo e poeta italiano. Representante do neoplatonismo e filósofo da patrística de transição para a *Escolástica*.

[98] **Marcel Mauss (1872-1950)**, sociólogo e antropólogo francês. As suas contribuições destacam-se sobretudo no estudo da relação entre modos de intercâmbio e estrutura social. Embora nunca tenha feito trabalho de campo, Mauss direcionou a atenção dos sociólogos, filósofos e psicólogos franceses para a etnologia. Teve também o cuidado de distinguir pontos de vista nas sociedades não-letradas, preservando a sua especificidade. Reforçou assim a ligação entre a psicologia e antropologia.

[99] **Norbert Elias (1897-1990)**, sociólogo alemão. Elias estudou medicina, filosofia e sociologia e leccionou em diferentes universidades e dedicou-se à publicação de conceituadas obras entre elas: Über der Prozess der Zivilisation; Die Höfische Gesellschaft; Was istSoziologie?; The Loneliness of Dying; Involvement and Detachment; Die Gesellschaft der Individuen; Studien über die Deutschen. Destacamos

37). Teremos portanto em consideração presentemente algumas ideias que se devem sobretudo a reflexões de Pierre Bourdieu[100], apresentadas por João Paulo Martins[101] na sua tese para obtenção do grau de doutor em Arquitectura - *Os Espaços e as Prática. Arquitectura e ciências sociais: hábitos, estruturação e ritual*.

> Na sua versão mais elaborada e definitiva do conceito de *habitus*, Bourdieu define-o como sendo constituído por "sistemas de disposições duráveis e transferíveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, quer dizer, como princípios geradores e organizadores de práticas e de representações que podem ser objectivamente adaptadas à sua finalidade sem supor a busca consciente de fins e o domínio expresso das operações necessárias para atingi-los, objectivamente 'reguladas' e 'regulares' sem que sejam o produto da obediência a regras, e, ao mesmo tempo, colectivamente orquestradas sem serem o produto da acção organizadora de um chefe de orquestra". (Martins, 2006, p. 37)

Esta definição feita, como é dito por João Martins, de uma maneira mais 'elaborada e definitiva' por Bourdieu, tem como fundamento um estudo que analisa o comportamento humanos privilegiando as suas ações quotidianas, tomando estas como um meio eficaz para entender o sistema de relações sociais[102].

Para Bourdieu, todos os comportamento humanos (verbais, comportamentais, etc.) não são um produto único e exclusivo do indivíduo[103]. Estes revelam sobretudo a estrutura social, através da qual o Homem apreende desde o seu nascimento com os semelhantes que lhe são mais próximos, processos de enculturação e

---

entre outros trabalhos o seu estudo sobre o crescimento da civilização na Europa Ocidental como um processo evolutivo complexo.

[100] **Pierre Bourdieu (1930-2002)**, sociólogo francês, entre outros estudos, um dos mais importantes está relacionado com conceito de "habitus" (disposições socialmente adquiridas) revelando-se influente na pós-modernistas humanidades e ciências sociais recentes. O trabalho de Bourdieu enfatizou o papel da prática e da forma de realização na dinâmica social.

[101] **João Paulo do Rosário Martins (1965-)**, arquiteto português, licenciado pela Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa (1988); Mestre em História da Arte pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (1995); Doutor em Arquitectura pela Faculdade de Arquitectura, Universidade Técnica de Lisboa (2006). Atualmente exerce o cargo de Professor Auxiliar na Faculdade de Arquitectura, Universidade Técnica de Lisboa, estando igualmente associado ao Atelier de arquitetura Baixa Atelier. Colaborou nos seguintes ateliers: João Luís Carrilho da Graça (1984-88); Arquitectos, Lda. (Carlos Lemonde Macedo e Bernardo Daupiás Alves (1984, 1989); atelier Daciano da Costa (1988-2002). Tem projetos em associação com CVDB: Cristina Veríssimo, Diogo Burnay, arquitectos (2004).

[102] A noção de habitus permite estabelecer relação entre o indivíduo e a sociedade, dissolvendo precisamente a oposição entre estes conceitos. "falar de habitus é estabelecer que o individual, e mesmo o pessoal, o subjectivo, é social, colectivo. O habitus é uma subjectividade socializada" (Bourdieu *apud* Martins, 2006, p. 37). "Por outras palavras, o habitus é especificado com uma participação da 'individualidade', que é "determinada" socialmente, mas marcada também por outras intervenções mediadoras como as referentes às perspectivas biológicas e psicológicas". (Martins, 2006, p. 37)

[103] "Esse gesticular, porém, não é "natureza" (e portanto não é "realidade", no sentido de natureza, irracionalidade, pré-cultura): é, pelo contrário, convenção e cultura. […] Como dizem Pittenger e Lee Smith, "Gestos e movimentos do corpo não são natureza humana instintiva, mas sistemas de comportamento suscetíveis de serem aprendidos, que diferem acentuadamente de cultura para cultura" (bem o sabem, aliás, os leitores do esplendido ensaio de Mauss sobre as técnicas do corpo)"(Eco, 2003, p. 143)

interiorização[104], servindo os mesmos como modelos dinâmicos, convêm frisar, e que levam à inibição ou capacidade de execução de determinadas práticas.

> Colocam [Bourdieu e Giddens[105]] um ênfase especial nas práticas triviais, nas pequenas rotinas da vida corrente: o trabalho, a alimentação, o sono, o repouso, a etiqueta. Estas rotinas incorporam em si próprias e são desempenhadas sobre "as principais noções de ordenação temporal, espacial e social que estão subjacentes e organizam o sistema como um todo. Ao desempenhar estas rotinas, os actores não só continuam a ser conformados pelos princípios organizacionais subjacentes envolvidos, como continuamente reconfirmam a validade desses princípios no mundo da observação do discurso púbicos." (Ortner *apud* Martins, 2006, p. 25-26)

Salvaguardamos neste momento, e porque se apresentam já indícios dessa mesma semelhança, que Bourdieu "[…] assume a noção de habitus como um equivalente do conceito de 'cultura', no sentido antropológico […]"[106] (Martins, 2006, p. 32). Destacamos a articulação dos dois termos com significados semelhantes, com o intuído de tornar clara as necessárias múltiplas referências feitas à 'cultura' enquanto elemento preponderante na produção e percepção de espaço.

Do mesmo modo que a Cultura é estruturante no sentido em que "[…] a realidade é culturalmente construída e configura um sistema que excluí, ele próprio, as alternativas possíveis[…]" (Martins, 2006, p. 24), é igualmente estruturada visto que quem dela faz parte transmite informação, sem que a mesma se mantenha, necessariamente, tal como foi apreendida. Tal como os hábitos revelam a mesma simultaneidade enquanto práticas estruturantes e estruturadas[107]. Pretendemos sobretudo sublinhar que os atos, mesmo que escapando às consciência de quem os torna efetivos (não sendo necessária a sua expressa intencionalidade), não só revelam, como já referido, comportamentos apreendidos segundo a aprendizagem

[104] "Pode definir-se **enculturação** como o processo universal por intermédio do qual uma criança, a partir do seu nascimento e de um modo gradual, vai ajustando as suas formas de comportamento, inatas e biológicamente determinadas, às práticas culturais estabelecidas no seu grupo social. […] Em simultâneo com o processo de enculturação, e não se confundido com ele, desenrola-se o processo de **interiorização**, através do qual o indivíduo adquire os valores culturais da sociedade. […] A interiorização será plenamente alcançada quando o indivíduo passa a actuar conforme os ensinamentos da sua cultura, sem que o faça de forma consciente." (Martins, 2006, p. 27-28)

[105] **Anthony Giddens (1938-)**, sociólogo britânico, foi professor de Sociologia em Cambridge e, entre 1997 e 2003, foi diretor da London School of Economics and Political Science. Giddens conta na sua obra escrita mais de 30 livros entre os quais Capitalismo e Moderna Teoria Social, Para Uma Terceira Via e A Europa na Era Global, sendo frequentemente consultado por líderes políticos de todo o mundo. Introduziu o termo "estruturação" para designar a dependência mútua entre a capacidade humana para produzir e a estrutura social.

[106] A definição de cultura no 'sentido antropológico' foi já mencionada na presente dissertação através do significado apresentado por Umberto Eco (nota de rodapé 7, página 21).

[107] "Os *habitus* são simultaneamente estruturados (porque são determinados pelas condições sociais específicas presentes no processo de socialização percorrido pelos actores) e estruturantes (uma vez que concorrem para a determinação das práticas desses actores)." (Martins, 2006, p. 39)

feita de acordo com a sociedade na qual o indivíduo está integrado, como esses mesmos comportamentos dão continuidade ou reformulam a representação das próprias práticas. De tal modo, não faz sentido olhar para os *habitus* enquanto regras condicionantes estáticas, mas sim como esquemas dinâmicos de comportamentos que:

> Embora obedecendo aos limites impostos pelas condições objectivas a partir das quais a prática social se constitui e se expressa, existe uma margem de liberdade onde se inscrevem potencialidades concretas de inovação e transformações sociais. Pode mesmo admitir-se que, em cada momento, em cada situação, existe no *habitus* uma dimensão activa, criativa, transgressora e improvisadora (ainda que se trate de um "improviso regulado" traduzido em "invenção sem intenção"), da qual decorre a sua relativa indeterminarão, abertura e incerteza. (Martins, 2006, p. 44)

Os habitus cumprem-se nos lugares.

> Nesse teatro do passado que é a memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Por vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo; que no próprio passado, quando saí em busca do tempo perdido, quer "suspender" o vôo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retêm o tempo comprimido. É essa a função do espaço. (Bachelard, 1996, p. 28)

Tal como foi já mencionado, Habitar significa não só a recorrência de uma determinada ação, mas também a sua execução sistemática num determinado lugar (de tal forma que dele é feita apropriação para um determinado uso, levando por vezes essa frequência ao sentimento de propriedade).

Na interação com o contexto físico em que o Homem se move, existe uma ligação entre as suas capacidades físicas e as rotinas das quais fazem parte os seu *habitus* e as disposições espaciais desenhados com base em padrões de interação. O Homem aplica o conhecimento tácito com o objectivo de ordenar e estruturar a realidade que lhe é próxima para a prática regular das ações que lhe são próprias. De tal modo que "A competência da arquitectura na definição básica do verbo habitar é afecta só ao espaço onde os hábitos se cumprem, às condições espaciais nas quais eles acontecem, ao vão no qual se podem consumar." (Bañon, 2005, p. 65)

João Martins apresenta precisamente a título de exemplo o estudo apresentado por Panofsky sobre a associação do "desenvolvimento aparente errático, porém altamente consequente da arquitectura gótica primitiva e do apogeu" (Panofsky *apud* Martins, 2006, p. 34) ao pensamento homólogo dos teólogos coetâneos. Através dele é feita a

associação de que é possível uma explicação das soluções arquitectónicas através de um estudo os *habitus* datados à época.[108]

A cadência dos atos e o concretização de funções por parte do Homem, estruturam a sua realidade física tendo por base contextos onde se desenvolvem padrões de interação. A organização do vazio e delimitação do espaço é feita com base em referências espaciais relativas à existência corpórea, e a uma estrutura hierarquizada culturalmente estabelecida.

> Em todas as sociedades, de um modo mais ou menos universal, "a maior parte das disposições espaciais são estabelecidas por analogia com o corpo humano que constitui esquema de referência em articulação com o qual o mundo pode ordenar-se, ao mesmo tempo que as estruturas elementares da experiência corporal coincidem com os princípios de estruturação do espaço objetivo: o dentro e o fora, o em cima e o em baixo, o adiante e o atrás, o alto e o baixo, o direito e o esquerdo, podem ser designados por expressões valendo para partes do corpo humano […] por movimentos corporais socialmente qualificados" - como entrar e sair - ou por um "pequeno número de sensações fundamentais ligadas às grandes funções corporais", como eliminar ou ingerir. (Martins, 2006, p. 50)

Não só os espaços são na sua génese definidos como resposta a princípios profundamente enraizados sobre as relações espaciais centradas na experiência corpórea Humana com o intuito de organizar e hierarquizar através da conformação, (através de pontos de referência - tal como referido no excerto de João Martins: "o dentro e o fora, o em cima e o em baixo[…]"), mas são igualmente definidos como estratégia para recordar ao interveniente os comportamentos adequados a determinadas situações.

De facto, o comportamento de um indivíduo, sofre alterações quando a ele se apresentam diferentes 'cenários' (assim é definido por Amos Rapoport[109] a noção de uma parte do espaço que induz numa situação a uma determinada postura por parte dos seus ocupantes[110]) (Martins, 2006, p. 74-77). A construção de diferentes cenários

[108] "[…] Bourdieu nota que a intenção das obras humanas nunca se reduz à intenção do seu criador: é antes "função dos esquemas de pensamento, de percepção e de acção que o criador possui por pertencer a uma sociedade, uma época e uma classe". (Martins, 2006, p. 33)

[109] **Amos Rapoport (1929-)**, arquiteto polaco. Fundador do Environment, Behaviour and Society (EBS) que se ocupa sobretudo com o desenho do ambiente construído e as ciências socioculturais e comportamentais. Rapoport tem por principal objectivo do seu trabalho o estudo sobre as variáveis culturais, resultando por exemplo na publicação de uma das suas mais conhecidas obras - *House, Form & Culture* - que explora precisamente o modo como a cultura e o comportamento do Homem influenciam a forma da casa.

[110] "Para Rapoport, o cenário é "um meio [milieu] que define uma situação, recorda aos ocupantes as regras apropriadas e, por essa razão, lhes recorda os comportamentos apropriados às situação definida pelo cenário, deste modo tornando possível a co-acção". A noção de cenário não se confunde com a de espaço: um espaço pode conter diferentes cenários ao mesmo tempo ou em diferentes momentos do

permite a distinção de diferentes zonas, tornando o seu uso intuitivo de fácil reconhecimento, possibilitando a ação. Induz igualmente aos atos expectáveis para uma melhor vivência não só individual como social.

3.2. FUNÇÃO

As diferentes exposições até ao momento feitas, colocam no plano genérico a reflexão sobre o Habitar, no entanto, partindo da generalidade para casos pontuais do desenho arquitectónico, são colocadas questões, apresentados pontos de vista que encaminham para eficácia do olhar sobre a Arquitetura, acreditamos nós, com um sentido crítico de quem 'repara'. E muito embora não aparente a objectividade da apresentação especifica de argumentos sobre o habitar a Casa-Atelier, revelam-se já fundamentos para uma abordagem sobre a sua possível definição.

Certo é que o Homem, na sua natural tendência à inércia, conforme o espaço desenhando o limite ordenada e propositadamente, ou seja, na intenção do desenho de arquitetura revela-se o propósito. Se o espaço habitado é um espaço onde se cumprem os hábitos, e à arquitetura compete promover o Habitar na ordem - conformando matéria que permita a prática de hábitos -, então é próprio da definição espacial que a mesma seja desenhada de maneira a permitir uma função.

> Aquilo que a engendra e define é o uso: não o uso circunstancial que pela sua temporalidade podia chamar de ocasional, fugaz, mas aquele que, incitado pela experiência, é uma actividade frequente e ordenada; uma acção que cumpre algumas das normas ditadas pela cultura e que, uma vez adquirida a categoria de consuetudinário se aproxima dos métodos dos rituais. (Bañon, 2005, p. 65)

E não se trata disso mesmo, quando à estrutura arquitectónica cabe a denominação da função primeira que permite?[111] Se apresentamos como tema da presente dissertação a Casa-Atelier, é necessário ter presente a pertinência de escrever sobre a função, porque é ela mesma que distingue primeiramente este de outros temas. Senão vejamos: colocamos o vocábulo Casa-Atelier precisamente como uma união semântica que advém da composição de dois substantivos autónomos, a justaposição

tempo. Os cenários são culturalmente definidos e, como tal, podem variar, no espaço e no tempo; as suas fronteiras são, frequentemente, a expressão de domínios cognitivos." (Martins, 2006, p. 50)

[111] "Quando se menciona qualquer edifício é frequente nomeá-lo segundo as suas funções mais correntes, - a casa, o templo, o palácio, o tribunal, a estação de comboios, a escola, o centro comercial, etc. - comunicando os seus papéis como signos de si mesmos, cumprindo uma «função semântica denotada», veicula pelas suas próprias configurações relacionadas com códigos tipológico-funcionais. Por sua vez, cada uma destas tipologias alberga sob funções específicas com formas e valores de uso diferenciado, que correspondem normalmente a divisões espaciais adequados." (Pinto, 2007a, p. 41-42)

destes termos permite criar um novo significado, mantendo contudo a individualidade de cada uma das palavras. Casa-Atelier não é apenas uma Casa/Habitação no sentido em que nela é experienciada a vivência quotidiana familiar. Acresce a esta uma outra função, a de espaço de trabalho. Ou seja, o que define o tema é a junção de duas funções distintas numa mesma estrutura arquitectónica. Certo é que o trabalho em casa não é de todo recente, no entanto com a segmentação cada vez mais firmada da organização espacial no interior de uma habitação, confere-se a este um carácter de função separada da convivência familiar. Contudo, se a união semântica enfatiza precisamente a individualidade das duas funções, é lógica a especificidade do desenho arquitectónico de espaços distintos, mantendo cada um o seu carácter. É no limite, no espaço de transição entre ambos, que o desenho pode expressar esse 'hífen' que os separa e torna estrutura única.

> Na arquitectura é sobretudo a função e o uso que determinam os vários sentidos de habitar e com ele os diversos tipos e significados de caixa arquitectónica, pois como refere Mukarovsk?: «a função e a utilização de uma determinada coisa é algo socialmente compreensível, convencional para uma determinada colectividade, onde a coisa não só desempenha, mas também significa, a sua função». (Pinto, 2007a, p. 41)

A compreensão do modo como a *função* organiza o desenho da arquitetura, advém da consciência de que essa estrutura construída deve resolver o programa para a vivência que se pretende, sendo culturalmente apta à prática de hábitos e perceptível para quem dela usufrui.

Na organização espacial de uma habitação, por exemplo, a estratificação das diferentes funções (como cozinhar, descansar, conviver…), é também ela própria à cultura na qual está inserida, reflectido na forma os hábitos que se 'prendem' a determinados espaços. Assim sendo, alterações que ocorram no quadro social podem não só estabelecer novas relações e valores, como alterar hábitos e atitudes que influenciam novas estruturas e organizações espaciais.[112]

[112] A elas se devem, por exemplo, as grandes conservações ou alterações na configuração da habitação, senão vejamos: o ato de comer (e aqui distinguimos claramente da preparação dos alimentos), está ainda hoje conotado como uma prática social, é uma atividade que acontece naturalmente dentro da habitação, que embora esteja dentro da esfera privada, a organização espacial atribui-lhe um espaço inserido numa zona social da casa. Já durante a Era Romana, na articulação dos espaços domésticos era dado destaque à zona de refeições (triclínio), local privilegiado para a recepção onde o proprietário recebia quem confiava e onde partilhava as suas ideias e negócios. Companheiro, por exemplo, é uma palavra a que ainda hoje atribuímos o significado de amigo, sócio, cúmplice, deriva da expressão latina 'cum panis' ou seja, aquele com quem dividimos o pão, sendo este um ato que à época era tido como de proximidade. (Thébert, 1989, p. 347-348) Tendo este como exemplo de uma atividade que mantém hoje a essência do ato doméstico e o carácter do espaço que o acolhe, podemos verificar uma situação oposta também acontece, como por exemplo o caso dos espaços para higiene. Precisamente nas sociedades

> É frequente que determinado uso seja tão específico de uma cultura que, aos olhos de observadores originários de um cultura diversas, ele pareça irrazoável e contra-intuitivo. Muitas vezes, as actividades desenvolvidas num determinado espaço não correspondem ou contrariam, até as intenções funcionais que haviam estado na sua origem. (Martins, 2006, p. 76)

Ou seja, não se resume o desenho arquitectónico à segmentação do espaço em áreas cúbicas para que estas promovam comportamentos e permitam a efetivação de hábitos. A simples denominação de um espaço não lhe confere qualidades que respondam às necessidades assinaladas.

Por essa razão, a configuração do espaço não está restrita à construção de paredes, cobertura e pavimentos com respectivos acessos. A partir do momento em que se requere a construção de um espaço que torne possível uma determinada função, este deve de igual modo comunicar essa mesma possibilidade de acordo com as convenções culturais em que se insere[113]. Portando, "[…] a forma denota a função só com base num sistema de expectativas e hábitos adquiridos, e portanto, com base num código." (Eco, 2003, p. 199).

Os Hábitos e por conseguinte as formas que estes 'geram', revelam diferentes definições do que é possível ou impossível, provável ou as práticas consideradas razoáveis ou pelo contrário recrimináveis, fazendo parte do ciclo de interiorização e exteriorização dos hábitos culturalmente adquiridos. "[…] o objeto arquitetônico denota uma forma do habitar […]" (Eco, 2003, p. 198).

Salvaguardamos, contudo que, partilhamos da convicção de Manuel Tainha, quando o arquitecto afirma de que: "A função pura é coisa que não existe." (Tainha, p.36). Quando à função é dado lugar de destaque no processo criativo, não apresentamos o 'Funcionalismo'[114] como solução estratégica para o desenho de uma arquitetura

romanas, verificou-se a 'privatização do banho e das latrinas', mantendo no entanto a sua génese colectiva, ou seja, a consciente hierarquização dos estratos sociais por parte de quem tinha um estatuto elevado, levou a considerar a nudez colectiva como desfavorável quando dela faziam parte encontros com dependentes financeiros. Induziu por conseguinte, à introdução de um espaço específico no interior da domus para o efeito, mantendo o caráter de uso colectivo, no entanto de maneira controlada (Thébert, 1989, p. 367). Só posteriormente com a alteração da relação do Homem com o corpo, levou a que o pudor tivesse reflexo no desenho destes espaços íntimos tornando-os individuais.

[113] "Em termos comunicacionais, o princípio de que a forma segue a função significa que a forma do objeto não só deve possibilitar a função, mas denotá-la tão claramente que a torne, além de manejável, desejável, orientando para os movimentos mais adequados à sua execução." (Eco, 2003, p. 199)

[114] "Funcional (isto é, que responde a uma função) foi uma expressão que, há 40 anos, veio a designar o sistema de construção em que o emprego de um material segue sempre de perto as necessidades económicas e técnicas para atingir um resultado artístico. Ao dizer arquitectura funcional pretende-se, portanto, indicar aquela arquitectura que consegue ou se esforça por conseguir o útil ao belo, aquela que não aspira ao belo descurando o útil e vice versa. Toda uma estética arquitectónica se baseou em tal

coerente e eficaz, nas suas "esperanças de uma nova arquitectura límpida exacta quase demonstrável" (Almeida, 2010, p. 491).

Assim sendo, a caixa que alberga o homem não é uma caixa qualquer, ultrapassa a função primária da simples utilidade para ganhar consistência como obra de criação que congrega o sentido pragmático do uso, com dimensão poética que lhe dá acesso à condição artística.

> Mas para além de toda a controvérsia dos aforismos do funcionalismo estético de que «a forma segue a função» (Sullivan), que faz radicar a função estética da arquitectura como o resultado ou a consequência das funções extra estéticas, ou formalizas em que «a função segue a forma ou o fiasco» (Venturi), todo o conter implica uma definição topológica relacionada com a forma côncava que preside a todos os recipientes e receptáculos, desde a simples caixa utilitária à arquitectura como fundamento estrutural do seu primeiro valor de uso contentor e de possibilidade de ocupação. (Pinto, 2007a, p. 42)

Entendemos portanto a arquitetura através da articulação entre o vínculo às funções extra estéticas, sendo estas respostas à necessidade de configurar espaços adequados à prática de hábitos, e o valor estético subjetivo que condiciona formalmente a obra constituindo uma "mais valia poética aberta a potenciais modos de vivência e sentidos" (Pinto, 2007a, p. 49). A Arquitetura apresenta-se como resposta aos dois tipos de 'problemas' apresentados por Kubler[115]: problemas de 'natureza racional' e de 'natureza artística'.

> A busca de soluções traduzir-se-á, numas situações, em objectos técnicos (úteis), noutras, em objectos estéticos ("poéticos, belos e inúteis", nas suas palavras), sem diferenças fundamentais entre si. Por outras palavras, a única distinção entre "as invenções úteis e as invenções artísticas corresponde à diferença entre mudar o meio e mudar as nossas percepções do meio". (Martins, 2006, p. 138)

Não deve a necessidade pragmática que originou o aparecimento da estrutura arquitectónica ir para além de possibilitar a função, quando a restrição excede-se, resultando no que Herman Hertzberger denomina de 'especificação extremada de requisitos e dos tipos de utilidade", o espaço fragmenta-se, torna-se obsoleto e dificultando a possibilidade do uso. É necessária a sua flexibilidade que permite a

princípio, muitas vezes [...] excessivo em nome do qual se viria a negar toda a razão de ser aos elementos (ornamentais, decorativos) estranhos à estética do edifício, corroborando o puritanismo do princípio racionalismo [...]." (Dorfles, 1986, p. 14)

[115] **George Alexander Kubler (1912-1996)**, historiador de arte americano, orientou os seus estudos para o tema da arte pré-colombiana e Ibero-Americana. Professor em várias Universidades, a sua obra de maior destaque é The Shape of Time, permanecendo como referência fundamental para a ideia da História de Arte enquanto cultura material.

interpretação de quem dele usufrui. (Hertzberger, 1996, p. 146-152) Ou dito simplesmente pelas palavra de Paul Rudolph[116]: «I could admit that the "wasted space" of any building is more importante than that which is used, because it provides space for the subconscious.». (Rudolph *apud* Rocha, 2012, p. 104).

Concluindo, e já com as devidas cautelas de não empregar o termo do ponto de vista dos "excessos de um funcionalismo tacanho" (Paul Chombart de Lauwe[117], 2010, p. 437), compreendemos a função (circunscrita ao tema da Arquitetura) como "[…] resposta directa, denotativa, objectiva e lógica a uma determinada necessidade e ao conjunto das actividades humanas que reproduzem hábitos […]"[118] (Pinto, 2007a, p. 41).

Como tal, no decorrer do projeto de arquitetura, a função é traduzida num programa que sistematiza as necessidades pragmáticas que determinam a finalidade que se pretende da estrutura arquitectónica. Levando a função, à configuração da forma e da matéria seguindo

> […] um princípio topológico e geométrico directamente relacionado com a conformação dos seus próprios limites; limite material que é conformado e manipulado segundo a intencionalidade lógica do seu propósito útil, sob a qual a matéria é modelada e transformada em material. (Pinto, 2007a, p. 43)

A obra arquitectónica não se resume portanto, à resolução do que Umberto Eco denomina por funções primeiras (referente às 'denotações de utilidade'), sendo igualmente importantes as funções segundas[119] (relativas às 'conotações' simbólicas). Ambas promovem não só comportamentos induzindo a ações, mas comunicam, hierarquizam e estratificam os espaços para uma melhor compreensão do seu uso individual e colectivo.[120]

---

[116] Citação de Paul Rudolph, proferida numa palestra em 1993.

[117] **Paul Chombart de Lauwe (1913-1998)**, sociólogo francês, considerado um dos pioneiros no estudo de sociologia urbana em França. Tendo estudado filosofia, obtendo licenciatura pelo estudo em antropologia feito com Marcel Mauss. Em 1950, formou o *Groupe d'ethnologie sociale* com o objectivo de relacionar o estudo da história e contexto social de Paris, tendo feito a partir desse mesmo estudo, importantes propostas de renovação do planeamentos urbano parisiense.

[118] Jorge Pinto na sua obra *A Caixa*, apresenta no entanto a ressalva que não deve ser confundida a função com o uso, definindo o segundo deve ser entendido "na medida em que se institui como valor poético ligado à obra e aberto à conotação. Neste sentido, o valor de uso apodera-se dos aspectos conotativos simbólicos que podem permanecer depois de perdida a função primária." (Pinto, 2007a, p. 41).

[119] Umberto Eco coloca em destaque a nota de que o facto de numerar como primeira e segunda não é factor discriminatório de uma relativamente a outra. Tem apenas o objectivo de evidenciar que: "[…]as funções segundas se apoiam na denotação das primeiras […]" (Eco, 2003, p. 204)

[120] "[…] a qualificação de "função" passa a abarcar todas as destinações comunicacionais de um objeto, visto que na vida associada as condições "simbólicas" do objeto útil não são menos "úteis" do que as suas

> Vitruvio já tinha reconhecido na sua categoria venustas, a beleza relacionada com as formas, como uma condição necessária da arquitectura, que não nega o fim utilitário (utilitas), nem os aspectos técnico-construtivos (firmitas), mas complementam-na, conferindo-lhe a opção de totalidade. (Pinto, 2007a, p. 49)

"Abrem-se portas e janelas nas paredes de uma casa; o vazio da casa permite o seu uso. A existência da parede procura a vantagem, mas a não existência procura o uso." (Pinto, 2007b, p. 22).

3.3. OPOSIÇÕES BINÁRIAS

Entendendo que a definição da função ou funções que se pretendem claras para a prática de hábitos num determinado espaço, é parte integrante do processo inicial do desenho da arquitetura. Convém ter presente que a estratégia para a organização e estruturação do vazio através da sua delimitação não passa apenas pela compartimentação de espaços. O desenho dos diferentes espaços, mesmo que atendendo às funções que se pretendem cumpridas nos mesmos, não são sistemas isolados cujo limite constitui quebra ou corte acutilante entre os dois compartimentos. O argumento para a organização do espaço passa sobretudo pela natureza do mesmo, pela cultura em que se insere, pela estratégia adoptada para a coerência do todo. As várias linhas condutoras que gerem esta metodologia, passam pela definição de oposições binárias que organizam a conformação, e o pretenso uso para os diferentes espaços.

> Porque a existência humana é, também ela, marcada por uma série de dualidades (consciente e inconsciente, sonho e realidade, realidade e mito, imaginação e senso comum, mente e corpo, razão e emoção, bem e mal, vida e morte, homem e deus, individual e colectivo) que importa reconciliar para garantir a harmonia. (Martins, 2006, p. 258)

João Martins apresenta como exemplo para o melhor entendimento destas oposições, a habitação, microcosmos que garante um conhecimento próximo da cultura em que se insere. Estando as oposições binárias na base da estrutura lógica que proporciona a concretização das atividades domésticas, estas incluem distinções como por exemplo:

denotações "funcionais". E fique claro que entendemos as conotações simbólicas como funcionais não só no sentido metafórico, mas enquanto comunicam uma utilizabilidade social do objeto que não se identifica imediatamente com a "função" no sentido estrito." (Eco, 2003, p. 203).

> […] os pares masculino-feminino, público-privado, frente-retaguarda, limpo-sujo, simbólico-secular, que ganham expressão tanto na divisão da casa em compartimentos e zonas como na organização das actividades domésticas. (Martins, 2006, p. 52).

Para além destas distinções podem ainda incluir-se o dia e a noite ou a vida social e o repouso (tal como já referido).

> Com frequência, a distribuição planimétrica das casas e as actividades domésticas nelas desenvolvidas "expressam oposições binárias que são simultaneamente espaciais, funcionais, sociais e psicológicas". A ambiguidade de classificação é esclarecida através da criação de fronteiras espaciais e cronológicas que expressam a demarcação, sublinham as diferenças entre categorias e tornam possível passar de uma categoria a outra. (Martins, 2006, p. 52).

Ou seja, esta mesma diferenciação entre dois opostos induz não só a uma configuração que estabelece o lugar específico (bem como as ligações que com ele se estabelecem), como também à distinção no que diz respeito à dimensão psicológica, fator que regra a vida quotidiana.

A formalização do conceito de casa "binuclear", entendida como habitação estruturada com base nos princípios de diferenciação clara entre zonas domésticas, entre espaços considerados opostos binários, é colocada em prática (enquanto estudo sobre a sua firmação teórica) por Marcel Breuer[121] em 1944 no projecto da casa Geller I[122] (ilustração 11) na cidade de New York (Papachristou, 1970, p. 218).

> Breuer vai experimentar uma nova ideia de casa moderna que, ao estar atenta à tradição burguesa, elabora uma diferente visão dos sistemas de segregação doméstica, traduzindo outro entendimento do espaço relacional, nomeadamente, referente à mulher, às crianças, ou à casa como espaço de ócio e de prazer. […] Breuer alterna entre dois modelos de habitação, a long house, baseada numa distribuição longitudinal que favorece uma frente edificada, e a casa binuclear, estruturada entre dia e noite, com sofisticados espaços de transição, desenvolvidos

[121] **Marcel Breuer (1902-1981)**, arquiteto e designer Húngaro. Foi parte importante da sua formação, a sua aprendizagem e posteriormente o trabalho enquanto docente na escola Bauhaus, encontrado no trabalho de Walter Gropius um exemplo e os princípios base para o desenvolvimento dos seus trabalhos. Em 1928, Breuer iniciou o seu trabalho individual como arquiteto na cidade de Berlim, tendo passado posteriormente por Inglaterra, mais precisamente Londres, e os Estados Unidos da America. Na sua carreira enquanto docente leccionou igualmente na Universidade de Havard na década de 30. Após a sua mudança para New York em 1946, projetou edifícios como *Sarah Lawrence College Theatre*, em Bronxville, Nova Iorque (1952); a *Sede das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO)*, Paris (1953-1958); a *International Business Machines (IBM) Centro de Pesquisa, La Gaude*, França (1960-1962); e do *Museu Whitney de Arte Americana*, New York City (1966); e a *sede do Departamento de Habitação e Desenvolvimento Urbano* (HUD), Washington, DC (1963-1968).

[122] *Casa Geller I* (1946), esta é a primeira obra de Breuer após a finalização do sua colaboração com Walter Gropius, bem como a sua primeira obra construída. Localizada em Lawrence, Long Island (New York), o seu destaque deve-se sobretudo ao facto de esta ser resposta ao conceito de 'casa Binuclear', sendo que funções distintas dão lugar a uma organização clara e diferenciada dentro da casa, separando 'zonas de estar' e cozinha de compartimentos para dormir.

com uma nova noção de pátio mais ou menos aberto, ou completamente fechado. (Ramos[123]; Silva[124], 2012, p. 6-7)

Ilustração 11 – Casa Geller I, Marcel Breuer, 1946. (Stoller, s.d.).

Ilustração 12 – Casa Geller I: Planta, Marcel Breuer, 1946. (Gconnell, 2011).

[123] **Rui Jorge Garcia Ramos (1961)**, arquiteto português, fez o seu percurso académico na cidade do Porto, onde acabou por se doutorar na Faculdade de Arquitetura do Porto, sobre o tema da Habitação. Tendo passado por diversos gabinetes de arquitetura, bem como pelo Gabinete de Gestão e Planeamento Urbanístico da Câmara Municipal de Vila do Conde (1987), e colaborando com a Quaternaire Portugal no Plano Estratégico de Viana do Castelo (1994-1995), foi igualmente assessor para o Plano Director de Matosinhos (1988-1989). Destaca-se contudo o seu trabalho enquanto docente e investigador em inúmeras disciplinas na Universidade de Arquitectura do Porto. Atualmente ocupa na mesma instituição o cargo de vice-reitor. O reconhecimento do trabalho reflete-se também na recepção de prémios como Prémio Engenheiro António de Almeida, em 1987, e agraciado com o Grau de Grande-Oficial da Ordem de Mérito (1999).

[124] **Sérgio Dias Silva (1982-)**, arquiteto português pela Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, é Investigador no pela mesma instituição inserido no grupo de trabalho denominado “Atlas da Casa”. A sua tese de doutoramento tem como tema o Programa das Casas Económicas do Estado Novo (1933-1974). O seu percurso enquanto projetista passa pelo trabalho desenvolvido nos gabinetes Manuel Fernandes de Sá Lda e Paulo Providência Arquitectos Associados.

Através da leitura da planta da habitação (ilustração 12), é de fácil compreensão a diferenciação feita por Breuer entre os diferentes espaços da casa, colocando às esquerda da entrada os espaços considerados sociais, distinguindo-os dos espaços de repouso colocados no lado direito, ambos separados por uma sala cuja função tem uma carácter informal. Interessante é igualmente a existência de um volume distinto do volume principal de habitação destinado a possíveis convidados. Deste modo o arquiteto destaca não só as zonas íntimas e sociais no interior da estrutura familiar, como revela a preocupação para com os elementos externos ao núcleo, proporcionando-lhes intimidade no espaço que não é seu.

Ilustração 13 – Villa-studio per un artista, Luigi Figini e Gino Pollini, 1933. (Isaora, 2014).

Ilustração 14 – Casa sul lago per l'artista, Giuseppe Terragni, 1933. (Terzini, 2015).

Interessa-nos igualmente as experiências feitas na década de 30 que apresentam já claras referências ao estudo da casa binuclear. Destacamos sobretudo duas propostas apresentadas em 1933 na V Trienal de Milão[125]: o projeto apresentado pelos arquitetos Luigi Figini e Gino Pollini[126] - *Villa-studio per un artista* (ilustração 13) - e o projeto

[125] *V Trienal de Milão (1933)* - Identificada como uma grande exposição de Arquitectura Moderna, a V Trienal de Milão tinha por objectivo revelar-se a mostra da sociedade contemporânea como testemunha da época e das inovações a ela associadas, destacando-se pela introdução de duas exposições: uma exposição de habitação moderna e exposição internacional de arquitetura. As diretrizes para os trabalhos expostos baseavam-se em quatro pontos fundamentais: modernidade, a originalidade a perfeição técnica e a eficiência na produção.

[126] **Luigi Figini (1903 - 1984) e Gino Pollini (1903 - 1991)**, arquitetos italianos, a sua parceria estendeu-se por mais de 50 anos. Formados pelo Politécnico de Milão, os dois arquitetos pertenciam ao Gruppo 7, procurando no racionalismo Moderno a resposta para o equilíbrio entre a forma, função, economia e estética para a arquitetura. O seu trabalho não só destaca-se no desenvolvimento de projetos de estruturas arquitectónicas, mas igualmente no planeamento urbano.

apresentado por Giuseppe Terragni[127] (juntamente com o 'Gruppo di Como') - *Casa sul lago per l'artista* (ilustração 14); claramente pela sua temática próxima ao tema da presente dissertação.

A *Villa-studio per un artista,* desenhada por Figini e Pollini, construída no Parque Sempione (Milão) para a exposição[128], permite desde logo através da leitura da sua planta (ilustração 15) perceber a sua estrutura binuclear como pretexto para a estruturação do espaço doméstico e laboral. Inserida a sua configuração de limite a uma área que corresponde à proporção do rectângulo de ouro, a ordem revela-se ponto fundamental para a organização espacial, tornando-se clara a estrutura de pilares dispostos numa malha regular. Existe uma franca relação entre o interior e exterior, e uma preocupação entre o que é íntimo e social, perceptível, por exemplo, através da cadência de espaços cobertos e espaços a 'céu aberto', bem como as ligações visuais que se estabelecem entre os diferentes espaços. Mesmo o muro que delimita o espaço privado da habitação, não tem muito mais do que a altura do homem, dando a sensação não de uma barreira ou corte abrupto mas de um 'leve diafragma'[129], acentuando a relação entre o exterior e o interior.

[127] **Giuseppe Terragni (1904-1943)**, arquiteto italiano, formado na Escola de Arquitectura do Politécnico de Milão. Associado o seu trabalho ao regime fascista de Mussolini, as suas obras são esclarecedoras do movimento moderno italiano, destacando-se a Casa del Fascio, construída em Como (1936). Membro fundador do Gruppo 7, o seu trabalho pretende sobretudo promover um arquitetura distante de revivalismos.

[128] A *Villa-studio per un artista*, é uma obra que se apresenta apenas enquanto experiência para uma reflexão cuidada sobre a habitação, e como tal, enquanto objecto de estudo, é demolida 3 meses após a conclusão do evento (tal como a *Casa sul lago per l'artista* de Terragni).

[129] "Nel senso che la struttura della villa, perfettamente iscritta entro un rettangolo aureo, si disponeva intorno de due spazi a cielo aperto: un patio solo parzialmente coperto e un solarium dotado di una piccola vasca-piscina delimitato da pareti poco più alte di un uomo, che, quindi, **non davano affatto il senso di una barriera inaccettabile, ma di una sorta di diaframma leggero**, atto comunque a consentire l'atmosfera raccolta che al suo interno si veniva a creare. E mentre i cespugli del parco, che degli spazi di quella raffinatissima architettura venivano a far parte, ne stavo a evidenziare la continuità tra il «dentro» e il «fuori», la Figura stesa di Lucio Fontana e il Cavaliere di Fausto Melotti, che titolo dell'opera bene spiegavano la ragione, ne ornavano anche, e nel modo più colto e raffinato, le stanze aperte sotto il cielo." (Calcagni, 2011, p. 114)

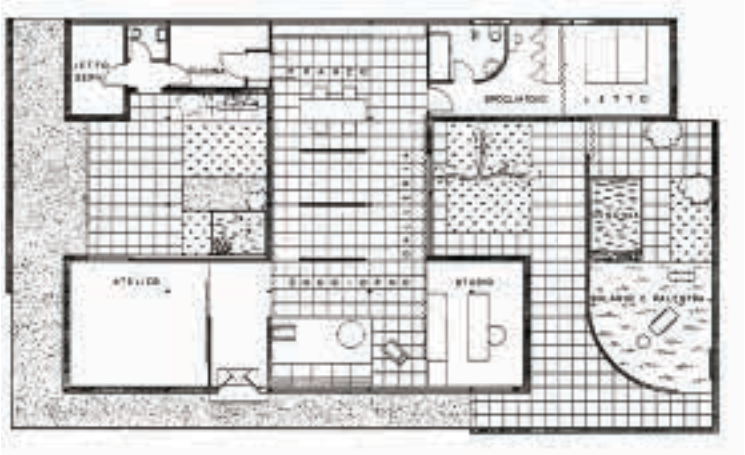

Ilustração 15 – Villa-studio per un artista: planta, Luigi Figini e Gino Pollini, 1933. (Adaptado a partir de: Albini, 1933, p.76).

Ilustração 16 – Villa-studio per un artista: axonometria, Luigi Figini e Gino Pollini, 1933. (Adaptado a partir de: Aqqindex, 2013).

Desenhada apenas com apenas um piso, a sua estrutura planimétrica em 'H' (tal como a habitação Geller do arquiteto Breuer), evidencia não só a distinção entre a zona de atelier e o espaço doméstico, mas também revela que o espaço de trabalho apresenta-se com um carácter mais próximo do espaço público do que a habitação, esta delegada para a zona mais afastada da entrada e por conseguinte de 'menor acessibilidade' para o visitante (ilustração 16).

É igualmente interessante a zona limiar que se apresenta entre os dois espaços, sendo que ambos estão 'ligados' por uma zona central que estabelece a relação pela sua dinâmica enquanto zona de estar (espaço que regra geral é conotado como zona social da habitação) e uma zona de galeria, unindo a vida privada à obra de arte, e por conseguinte à matéria que expõe o artista perante a sociedade.

Giuseppe Terragni juntamente com o 'Gruppo di Como', apresentam igualmente uma proposta para uma casa de artista, distinta porém da que é apresentada por Figini e Pollini.

> O cliché do Tipo de Artista que deve viver e comportar-se dum modo "constantemente" distinto do de todos os outros homens, está passado de moda… A casa de um artista é a casa de um homem inteligente, moderno e com gosto, que vive e trabalha livre e simplesmente. (Terragni *apud* Zevi, 1981, p. 104)

Ilustração 17 – Casa sul lago per l'artista: Fachada Norte, Giuseppe Terragni, 1933. (Terzini, 2015).

A *Casa sul lago per l'artista* apresentada pelo colectivo desperta logo à partida o interesse pelo desenho da fachada, sendo que a mesma, "liberta de rigidez compositiva, esquecendo-se qualquer regra escolástica" (Zevi, 1981, p. 104) diferencia claramente o espaço domestico do espaço de atelier (ilustração 17). Esta distinção é sobretudo perceptível no alçado norte[130], onde a fachada branca com abertura de vãos se destaca do atelier definido por um plano transparente. No que concerne à fachada sul (ilustração 18 e 19), o material aplicado é o mesmo tanto na casa quanto no espaço de trabalho, mantendo a unidade dos dois volumes, sendo que a distinção feita é apenas através de diferente altimetria dos volumes, mantendo-se assim a necessidade de diferenciar os dois volumes com diferentes funções. O acesso entre ambos é no entanto possível não só no plano térreo, como no primeiro piso, mantendo sempre a comunicação entre os dois espaços. A articulação entre os dois sectores é feita através de um pórtico, espaço-limite que coloca em relação as duas zonas através de espaço exterior coberto como que afirmando a pertença de um espaço com relação ao outro, mas mantendo ambos autónomos e distintos.

[130] A abertura do plano transparente no volume do atelier, permite a iluminação do espaço na sua totalidade, sendo necessária que a orientação do vão seja pesada para o conforto visual e térmico, razão pela qual, neste caso, foi escolhida a fachada direcionada a sul.

Ilustração 18 – Casa sul lago per l'artista: desenho da Fachada Sul, Giuseppe Terragni, 1933. (Muñoz, 2014).

Ilustração 19 – Casa sul lago per l'artista: Fachada Sul, Giuseppe Terragni, 1933. (Adaptado a partir de: Terzini, 2015).

Atendendo ao tema específico da presente dissertação, poderá ser estabelecido como binómio a relação Casa-Atelier sendo da mesma maneira sinónimo de diferenciação de territórios. A estratégia primeira para a organização do espaço não passa apenas por apartar estes dois espaços distintos, mas qualificá-los de modo a manterem-se autónomos e simultaneamente ligados. Portanto, para além da clara distinção de funções que pressupõe a separação do espaço de habitação e do espaço de trabalho criativo, diferentes binómios podem servir como ponto de partida para um projeto de uma Casa-Atelier, tal como o dia e noite (a importância da orientação solar que permite uma correta execução das diferentes tarefas) ou a distinção entre o privado e o público (sendo que enquanto a casa é regra geral entendida como pertencente ao domínio privado, o espaço de trabalho pode revelar a necessidade de interação com pessoas não pertencentes ao núcleo familiar, o que o torna de domínio social e por conseguinte com um maior carácter público). Tirando partido de uma frase do arquiteto Manuel Tainha, cada projeto é distinto dos demais e por isso: "Estes desfrutam de uma lógica interna que em cada caso é preciso descobrir para agir: cada caso gera a sua própria teoria da acção." (Tainha, 2000, p. 11)

Fenómeno Gémeo

A coexistência dos pólos opostos não só faz parte do desenho da arquitetura e estratificação e organização espacial, como denunciam a necessidade mútua para a coerência do 'traço'. Estes opostos binários podem no entanto ser 'trabalhados' de maneira a evitar uma síntese, equivalência ou hierarquia. Sob o ponto de vista de Van

Eyck[131] deve sim ser trabalhada a ambivalência entre ambos, confrontando-os e enriquecendo-os mutuamente.[132] (Martins, 2006, p. 256-262) Van Eyck apresenta precisamente um conceito interessante desta metodologia para definir a ordem espacial - o '*fenómeno gémeo*'.

> O melhor modo de proporcionar uma realidade básica é proporcionando a realidade gémea da qual ela foi arbitrariamente divida. Apontem sempre à imagem gémea, ao oposto aparente! Se é de um verdadeiro fenómeno de divisão que se trata, apontem a esta metade se não querem falhar naquela - façam isto nas duas direcções, ao mesmo tempo. (Não é o mesmo que apontar algures entre duas - vão falhar ambas se fizerem isso). (Van Eyck *apud* Martins 2006, p. 257)

É a partir deste conceito que o arquiteto acredita ser possível ordenar tanto a parte quanto o todo. Ou seja, é através da articulação das 'engrenagem' que os espaços passam a trabalhar, como ele mesmo refere, semelhantes a cores complementares, que colocadas perto uma da outra, ativam-se mutuamente (Martins, 2006, p. 258).

As tensões, oposições e fronteiras que se criam reforçam as ligações e complementam os opostos tornando-os espaços 'esclarecedores'. Revela-se portanto, novamente com destaque, a importância da percepção dos limites… charneiras que não só separam, como ligam, que estabelecem relação e que, é através do limiar, dos lugares intermédios, que confrontamo-nos com a existência que se apresenta diante de nós, e se define como articulação entre duas realidades que se intensificam mutuamente.

> Neste sistema simbólico, e atribuído ao limiar da porta uma valor excepcional uma vez que, "como lugar de passagem e de encontro obrigatórios entre os dois espaços,

[131] **Aldo van Eyck (1919-1999)**, arquiteto Holandês, embora os primeiros anos da sua vida tenham sido passados em Inglaterra. Entre os seus trabalhos de maior reconhecimento encontramos Amsterdã Municipal Orphanage (1955-1960), o Van Ars Igreja Pastoor em Loosduinen (1969), o pavilhão temporário escultura em Sonsbeek (1966) e a habitação PREVI em Lima, Peru (1972). Membro ativo do CIAM, veio em seguida a fundar em conjunto com outros arquitetos o "Team 10". Aldo van Eyck vê reconhecido o seu trabalho através da recepção da Medalha de Ouro Real RIBA em 1990.

[132] João Martins apresenta igualmente na sua tese um outro ponto de vista sobre a metodologia para abordar a organização dos opostos binários, com base na abordagem de Robert Venturi. Embora não seja feito qualquer juízo sobre a argumentação de ambos relativo ao tema, partilhamos a inclinação do autor (João Martins) para a perspectiva de Van Eyck. Apresentamos contudo o excerto que consideramos resumir a relação entre ambas: "A diferença entre as duas abordagens - e entre Van Eyck e toda a corrente pós-modernista em arquitetura, para a qual Venturi representou o papel de figura de referência - pode sintetizar-se na distinção entre relativismo e relatividade. O relativismo "vê a natureza como um conglomerado de sistemas separados, cada um sujeito às suas próprias leis sem qualquer ligação mútua, uma perspectiva que na sua versão pós-moderna conduz à fragmentação universal, à eliminação do sujeito e à glorificação do vazio". Pelo contrário, a relatividade (tal como Van Eyck a entendia) "defende que a realidade é fortemente coerente e que os sistemas que a compõem são ao mesmo tempo autónomos e mutuamente relacionados. Por outras palavras, a relatividade implica a noção de autonomia relativa". (Martins, 2006, p. 277)

> definidos por referência a movimentos do corpo e a trajectos socialmente qualificados", esse é "logicamente o local onde o mundo se inverte". (Martins, 2006, p. 51)

Tal como já foi referido, o limite revela-se enquanto o rito de passagem, um ponto morto, que articula dois momentos em 'sentido contrário'. É um espaço entre.

E é precisamente por esse motivo que o limite, o espaço limite, intersticial, de transição, enfatiza o seu carácter dinâmico da passagem, que potencia o movimento, onde a permanência é de um curto período de tempo, pensado para ser parte da sequência.

O *hífen* (metáfora para a ligação entre Casa e Atelier), enquanto espaço intersticial, é uma das peças da 'engrenagem' que consideramos mais interessantes para compreender a estrutura lógica de um edifício. Essa limiaridade que permite a percepção de transposição entre diferentes 'cenários' e portanto induz a comportamentos e posturas expectadas, permite igualmente a demarcação territorial para que haja intimidade e sociabilidade a tempos certos e oportunos.

Público / Privado. Íntimo / Social.

Como foi acima referido, a escolha de binómios no decorrer de um projeto de arquitetura, é uma decisão cultural e adequada à especificidade do projeto. No entanto, quando falamos em escolha, não falamos de uma distinção entre este ou aquele binómio, entre a escolha de um em detrimento de todos os outros. No decorrer do projeto, o arquiteto gere e organiza o mesmo recorrendo a uma ou a várias oposições binárias, conjugando-as, articulando-as e procurando encontrar uma solução viável para a recorrência da prática de hábitos.

No caso de uma Casa-Atelier, podemos por exemplo observar que a sua organização para além da distinção clara entre espaço doméstico e espaços de trabalho, pode passar por diversas escolhas de oposições, tais como a distinção entre espaços de uso diurno e noturno (esta distinção torna-se hoje em dia mais assertiva quando entendida com gestão de orientação solar favorável a diferentes práticas[133]), íntimo e social, zonas húmidas de zonas secas…

[133] "Outrora, em todas as sociedades, o dia solar - a divisão entre o dia e a noite - era a base de um dos tipos de regionalização mais fundamentais: entre a intensidade da vida social e o repouso. A disponibilidade e o uso de meios de iluminação artificial vieram alterar radicalmente esta fronteira entre cenários de interacção." (Martins, 2006, p. 72) Na certeza porém de que a alteração que ocorreu com a introdução da iluminação eléctrica, não coloca de lado a organização do espaço recorrendo à definição de

Atendendo a que é cada vez maior a segmentação dos espaços (principalmente nas sociedades urbanas[134]), revelam também uma maior complexidade nas articulações entre os diferentes espaços, sendo que a sua ordenação não passa apenas pela gestão de áreas e compartimentação, mas igualmente na interação que os diferentes espaços têm entre si. Tendo em conta de que existem inúmeras hipóteses passíveis de serem enquadradas como possíveis oposições binárias, existem algumas mais assertivas para a prática do desenho de arquitetura, consideramos pertinente destacar a que que revela maior complexidade de gestão de diferentes territórios no âmbito da Casa-Atelier, e portanto, a que diferencia o espaço púbico do espaço privado, ou o espaço íntimo do espaço social.

> Como refere Giddens, na maioria das sociedades o zonamento regional das actividades no espaço-tempo, ao longo do dia e em locales diversos, parecer estar ligado ao zonamento do corpo. A alimentação, ocorre, em geral, em espaços e em momentos definidos, sendo uma actividade 'pública' em sentido restrito (dentro do círculo da família, amigos, colegas…). O acto de vestir ou de adornar o corpo parece ser considerado privado na maioria das culturas (embora não em todas). A sexualidade genital parece ser universalmente considerada como um fenómeno próprio de regiões de retaguarda (com muitas variações e cruzando modos de comportamento público e privado). (Martins, 2006, p. 94)

Este excerto de João Martins, esclarece a interessante ideia de Giddens relativamente à relação corpórea não só com os hábitos, como igualmente com a especificidade dos lugares regulados tanto espacial como temporalmente. Enfatiza sobretudo a estratificação das funções com a sua conotação de diferentes graus de intimidade ou de socialização.

O Homem precisa do sentimento de pertença do pedaço de mundo domesticado, o seu território, mas igualmente a visão da extensão, das aberturas 'para o mundo', do que está para além do seu controlo, ou seja, a segurança permitida através do contraste entre as duas realidades[135].

---

binómios através da distinção entre espaços diurnos e espaços noturnos, ou espaços matinais de espaços tardios…

[134] "O número de cenários especializados é menor nas culturas orais, relativamente maior nas sociedades vernáculas tradicionais e atinge a sua máxima expressão nas sociedades urbanas contemporâneas." (Martins, 2006, p. 77)

[135] "Diversos investigadores han estudiado recientemente la base biohistórica de las preferencias humanas por distintos tipos de paisajes y escenarios (que recuerdan la condición de la sabana en las fases tempranas de la evolución humana), así como las situaciones espaciales que generalmente consideramos seguras y confortables. La situación espacial preferida combina una sensación de protección del entorno inmediato (refugio) con una amplia visión del entorno que proporciona la sensación de control (prospección)." (Pallasma, 2014, p. 50)

> Assim, o bem-estar devolve-nos à primitividade do refúgio. Fisicamente, o ser que acolhe o sentimento do refúgio fecha-se sobre si mesmo, retira-se, encolhe-se esconde-se, entoca-se Procurando nas riquezas do vocabulário todos os verbos que exprimissem todos os dinamismos do retiro, encontraríamos imagens do movimento animal, dos movimentos do encolher-se que estão gravados nos músculos. (Bachelard, 1996, p. 104)

Os planos de uma habitação que separam diferentes espaços permitem um controlo de afastamento, ou seja, é nessa mesma dicotomia, entre o que é próximo e distante, o que é próprio e comum, e o que é protegido e exposto, que o arquiteto, articulando o espaços através dos limites, permite a gestão e o controlo dos diferentes territórios por parte de quem os habita.

Abrindo um parênteses, destacamos novamente a importância que a cultura tem nas diferentes leituras do espaço bem como nas relações que se estabelecem com os mesmos (não só em culturas completamente dispares, como também em culturas semelhantes). Edward T. Hall apresenta a título de exemplo as diferença entre estratégias de isolamento por parte dos Ingleses e dos Americanos. Enquanto que os primeiros precisam apenas de recorrer ao silêncio em caso de conflitos que induzam ao isolamento, já em relação ao comportamento dos americanos, estes precisam da distância de espaços onde possam estar sós para gerir esse mesmo conflito.[136] (Hall, 1986, p. 159) Perceber como é feita a gestão da intimidade por parte de cada cultura, revela-se instrumento fundamental para organizar o espaço e por conseguinte a habitação de modo consciente e eficaz.

Revela-se manifesta, antes de prosseguir o estudo do presente tema, a necessidade de circunscrever os termos privado e público à disciplina de arquitetura para que não surjam discrepâncias no discurso, e para melhor perceber a efetiva distinção entre ambos.

Herman Hertzberger 'traduz' em termos espaciais, os conceitos de público e privado para colectivo e individual, acrescendo a esta definição, o seguinte argumento:

[136] "Foi-nos necessário algum tempo para conseguirmos definir a maior parte das estruturas culturais opostas, pertencentes aos mundos inglês e americano, que no seu caso, entravam em conflito. Quando um americano quer estar sozinho, dirige-se a uma sala e fecha a porta; depende, por conseguinte, dos elementos arquitectónicos para se isolar. Para um americano, recusar-se a falar a uma pessoa que se encontra na mesma divisão que ele, infligir-lhe o «tratamento de silêncio», constitui uma forma suprema da rejeição e sinal evidente de um descontentamento profundo. Mas o inglês que, desde a infância que não teve uma sala só sua, não aprendeu a utilizar o espaço para se proteger dos outros. dispõe de um conjunto de barreiras interiores, de natureza psíquica, que supõe que os outros saberão reconhecer quando ele o puser em funcionamento." (Hall, 1986, p. 159)

> Num sentido mais absoluto, podemos dizer: pública é uma área acessível a todos a qualquer momento; a responsabilidade por sua manutenção é assumida coletivamente. Privada é uma área cujo acesso é determinado por um pequeno grupo ou por uma pessoa, que tem a responsabilidade de mantê-la. (Hertzberger, 1996, p. 12)

No entanto, carece a esta definição concisa uma abordagem que permita efetivamente entender em que consiste o habitar de espaço público e a necessidade de pertença de um espaço íntimo.

Georges Duby[137], para sistematizar a informação sobre os dois vocábulos, recorre aos dicionários de língua francesa do século XIX, por considerar esta uma época onde a vida privada assumia destaque:

> […] descubro à partida um verbo, o verbo *privar*, significando cativar, domesticar, […], revela o sentido: extrair do domínio selvagem e transportar para o espaço familiar da casa. Descubro em seguida que também o adjectivo *privado*, num sentido mais lato, conduz à ideia de familiaridade, associando-se a um conjunto constituído em torno da ideia de família, de casa, de interior. De entre os exemplos que escolhe, Littré cita a expressão que no seu tempo se impunha: «A vida privada deve ser ocultada», e propõe essa glosa, na minha opinião bastante expressiva: «Não é permitido procurar saber e dar a conhecer o que se passa na casa de um particular». (Duby, 1990, p. 19)

Assim sendo, podemos considerar que privado, depende não só o sentido de propriedade e cuidado de um determinado espaço pelo qual se nutre o sentimento de pertença, mas está igualmente associado à familiaridade, de interior e resguardo. O autor estabelece igualmente relação com os vocábulos latinos *privatum* e privus, sendo que o primeiro apresenta-se como substantivo significativo do sentido de propriedade e de bens próprios, e o segundo refere-se ao que é pessoal, singular. Assim sendo, nos diferentes léxicos, surgem duas ideias predominantes:

> […] a noção de comunidade popular, de onde surgem duas ramificações: uma tendendo para o que é isento, afastado do uso comum; a outra para o que se relaciona com o doméstico, com o indivíduo, mas rodeado pelos que lhe são próximos. (Duby, 1990, p. 20).

Consideramos contudo ser necessário ir um pouco mais além das considerações formoladas por Duby, que de algum modo assemelham-se à definição de Herman Hertzberger, no sentido de que privado assume o sentido de propriedade e território, acrescendo contudo a ligação emocional que o mesmo pode adquirir (associando-o à condição de familiar).

[137] **Georges Duby (1919-1996)**, Historiador e docente francês, é a partir da história medieval que o autor estuda temas como a agricultura, a arte e a cultura sob o ponto de vista sociológico.

No entanto, Irwin Altman[138] e Martin Chermers[139], apresentam, assim nos parece, uma abordagem interessante que relaciona o espaço com os seus ocupantes, e não apenas com base em modelos deterministas. (Martins, 2006, p. 86-90)

> Segundo Altman e Chemers, a privacidade é um processo dinâmico de regulação da fronteira interpessoal [interpersonal boundary], através do qual os indivíduos ou os grupos regulam a sua interação com os outros; é um processo de controlo selectivo do acesso que permite aos indivíduos ou aos grupos estarem mais acessíveis aos outros em algumas ocasiões e menos acessíveis em outros momentos. A privacidade tem como objectivo a gestão das relações interpessoais, mas sobretudo o estabelecimento e a manutenção de auto-identidade e auto-estima, com reflexos ao nível do bem-estar e capacidade de sobrevivência dos indivíduos e dos grupos. (Martins, 2006, p. 86)

A definição apresentada por estes dois autores é sem dúvida a que mais nos apraz, no sentido em que se revela mais produtiva no âmbito da disciplina de Arquitetura. Destaca não só a questão de que a privacidade é sobretudo um conceito intrinsecamente ligado à intimidade, e por conseguinte à especificidade de que faz parte da regulação do espaço com relação à experiência corpórea, como igualmente a existência de diferentes experiências de privacidade depreendendo um maior ou menor numero de interação entre diferentes pessoas. Como tal, propiciar o tempo de privacidade passa não só pela definição de espaços que induzam ao isolamento ou abertura a um numero restrito de pessoas, como também a recorrência a 'mecanismos comportamentais' que permitem comunicar o tipo de interação pretendida (como por exemplo o caso supramencionado relativamente ao estudo feito por Edward T. Hall sobre as diferenças de resposta a conflitos entre ingleses e americanos).

Contudo, atendendo que ao privado cabe sempre como parte da definição no seu sentido mais abrupto, mais comum a sua oposição ao público, entendemos que a percepção de ambas obriga a existência mútua, encontrando no limite o ponto charneira de tensão que os revela, um a partir do outro.

> Eis-me então de novo confrontado com a palavra público. Definição, segundo Littré: «O que pertence a todo um povo, o que diz respeito a todo um povo, o que emana do povo». A autoridade, portanto, e as suas instituições que suportam essa autoridade, o Estado. Este primeiro sentido tende para um significado literal: diz-se público o que é

[138] **Irwin Altman (1930-)**, Psicólogo norte-americano, tendo concluído o seu mestrado e doutoramento pela Universidade de Maryland. Parte integrante de várias associações relacionadas com a disciplina da Psicologia, atualmente ocupa também o cargo de docente emérito na Universidade de Utah em Salt Lake City.

[139] **Martin M. Chemers**, psicólogo social, o seu trabalho desenvolveu-se em torno do tem da liderança organizaconal, bem como a eficácia e meios de desenvolvimento de lideres, condutores de equipas motivadas e produtivas. Para além da vertente de investigação, Chemers é docente na Universidade da California.

> comum, para uso de todos, aquilo que, não sendo objecto de apropriação particular, está aberto, distribuído, conduzindo a derivação ao substantivo o público, que designa o conjunto daqueles que beneficiam dessa abertura e dessa distribuição. Muito naturalmente, a deslocação do sentido prossegue: é considerado público o ostensivo, o manifesto. Desta forma, o termo acaba por se opor, por um lado a próprio (o que pertence a este ou àquele) e, por outro, a escondido, secreto, reservado (o que é subtraído). (Duby, 1990, p. 19)

A reciprocidade entre o privado e público não se limita à tensão e clara separação de dois domínios de território distintos. A complexidade do tema passa sobretudo pelos diversos 'graus de opacidade' passíveis de construir entre as duas realidades. As inúmeras matizes que ambos permitem, ou seja, diferentes gradações de abertura e isolamento, oferecem ao arquiteto a possibilidade de desenhar a arquitetura de modo a tornar possível diversos pontos de contacto e diferentes interações entre os intervenientes.

No caso da habitação

> […] o próprio Vitrúvio[140] utiliza a expressão <locais públicos> para designar as partes das residências abertas ás pessoas do exterior, e será cómodo, ao estudar as diferentes partes da casa, empregar esta grelha privado/público para caracterizar de maneira significativa a natureza diversa dos locais. Tal como nas residências de todas as épocas, são portanto graus bem diversos de <opacidade> o que caracteriza estes diferentes espaços domésticos, simplesmente, no que toca à casa romana esta diversidade confina com a heterogeneidade. (Thébert, 1989, p. 301)

Ou seja, mesmo na esfera do privado - aqui referente à habitação sendo esta por excelência considerada o espaço da vida privada - admite no seu interior a existência de espaços de dimensão social, por vezes acontecendo naturalmente a presença de pessoas com as quais o proprietário não detém qualquer relação íntima.[141] Da mesma maneira que em determinados espaços públicos, existe a possibilidade de temporariamente uma pequena área ser apropriada por uma pessoa, delimitada por marcos, que permitem a quem passa entender aquele como um espaço que não lhe pertence. Ambos refletem sobretudo a noção de que enquanto que o espaço público rege-se pela lei (comum à comunidade), o espaço privado rege-se pelo costume.

> Na regulação da privacidade ao nível do grupo, a fronteira é estabelecida da distinção entre 'nós' e 'eles'. No interior da fronteira do grupo esta as pessoas que partilham

[140] **Marco Vitruvio Polión (I adC)**, arquiteto, escritor, engenheiro e tratadista romano, autor do mais antigo tratado de Arquitetura, com 10 volumes, o único legado dos temas da arquitetura pertencente à Antiguidade Clássica.

[141] "Este fenómeno essencial explica que algumas actividades cuja dimensão social é evidente aconteçam, naturalmente, dentro das casas. Não se trata nem de um <à falta de melhor> nem de uma usurpação de poder em detrimento do domínio público." (Thébert, 1989, p. 301)

> atitudes e valores similares; no exterior, estão aqueles cujas características são diferentes das do grupo, aqueles que não são considerados como fazendo parte dele. A casa, por exemplo, é um mecanismo da privacidade em três diferentes níveis: entre o conjunto da família e o mundo exterior; entre os diferentes indivíduos que nela vivem; entre cada um dos indivíduos e o exterior. (Martins, 2006, p. 89)

As diferentes permeabilidades permitem portanto que a oposição binária público e privado, dependam da existência de diferentes gradações de privacidade, gerindo os possíveis cenários para uma melhor compreensão dos comportamentos expectados pelos diferentes intervenientes. Assim sendo, existe a necessidade por diferentes autores de estabelecer níveis intermédios entre o público e o privado tais como: 'semi-privado', 'semi-público', permitindo a diferenciação de zonas e a sua relação, evitar o caos, e induzir ao correto comportamento e previsibilidade do mesmo por parte dos restantes membros sociais.

"É sempre uma questão de pessoas e grupos em inter-relação e compromisso mútuo, i.e., é sempre uma questão de coletividade e indivíduo, um em face do outro." (Hertzberger, 1996, p. 12)

4. CASA-ATELIER.

4.1. O LUGAR ONDE HABITA O HOMEM E A ARTE

No decorrer das diversas reflexões feitas para estruturar a presente dissertação, a pertinência de colocar em questão o modo de habitar, entender como é feito e o seu propósito, levanta a dúvida sobre a maneira como a regra que se estabelece por vezes no desenho da habitação e o automatismo do raciocínio no projeto do espaço arquitectónico, levam a um gesto repetido, mecânico e não questionado na sua essência.

> O Wittgenstein[142] dizia que, quando queria mudar a forma do pensamento, mudava de posição do corpo. E nós temos muito a tendência a separar espaço, corpo e pensamento. Se nos mexemos no espaço, estamos a mexer na nossa forma de pensar (Tavares[143] *apud* Baptista, Pacheco, 2010, p. 102)

Assim sendo, as escolhas feitas no decorrer do desenho da habitação, serão elas fundamentais para a determinação do pensamento de quem a habita. A casa, morada primeira do Homem, é o seu ponto de referência no Mundo, lugar que define primeiramente o seu processo de enculturação e interiorização.

Faremos um esforço, tal como já referido, para desvincular dos formatos pré-estabelecidos culturalmente, que induzem à mecanização do processo de pensar a arquitetura segundo arquétipos modernistas, pois tal como foi mencionado, consideramos que a função ou o uso que define o espaço, não deve ser parte de um processo que resulta em " […] soluções tipológicas absolutas, que dividem e estilizam, e por isso, objectualizam e esteticizam a realidade […]" mas que "[…] se traduza no cuidar do que se move - e o que se move são as pessoas." (Rainha, 2005, p. 91)

A Casa

No estudo da História Humana, com recurso ao entendimento do edifício arquitectónico, o interesse recai sempre pela obra extraordinária, monumental, dita

[142] **Ludwig Wittgenstein (1889-1951)**, Ludwig Wittgenstein (1889—1951), filósofo austríaco, influenciado por Arthur Schopenhauer, Gottlob Frege e pelo seu professor Bertrand Russell, do seu trabalho resultou apenas a publicação de uma obra literária - *Tractatus Logico-Philosophicus* (1918) - sendo considerado um livro de referência na filosofia da linguagem comum.

[143] **Gonçalo Manuel Tavares (1970-)**, escritor angolano, mora em Portugal desde os seus 3 anos. Licenciado em Educação Física e Desporto, é atualmente docente de Epistemologia na Faculdade de Motricidade Humana, em Lisboa. Bolseiro do Ministério da Cultura na área da poesia, publicou posteriormente 29 livros. Entre outros, Gonçalo M. Tavares foi já premiado com o Prémio LER/Millennium BCP (2004), o Prémio José Saramago (2005),Prémio Portugal Telecom (2007), Prémio Internazionale Trieste (2008) e em França, Prémio do Melhor Livro Estrangeiro (2010).

simbólica, esquecendo que esta constitui uma pequena parte do edificado, parcela esta que delega para segundo plano o relevante contributo da Habitação enquanto processo de tradução direta da cultura sob forma material. (Rapoport, 2010, p. 617-618).

Certo é que, de igual modo, o arquiteto no período pré-advento da época moderna, interessou-se sobretudo pelo desenho de obras Monumentais, não considerando a Habitação como uma parte relevante do processos de comunicação para a posterioridade. Como tal:

> Até então, a casa, camponesa ou urbana, com loja ou oficina de artesão, era uma obra de um saber colectivo, transmitida de pai para filho, como a receita das bolachas da avó, e era sobretudo instrumento de sobrevivência, quer como espaço de trabalho, quer como espaço para o habitar. Os vínculos de sobrevivência e a racionalização dos espaços, impuseram ao talento humano, nunca individual e sempre colectivo, os milhares de invenções de construção que, nos diferentes contextos e territórios produziram um utensílio necessário ao habitar e ao produzir, para ser transmitido e transformado ao longo do tempo, a que se chamou casa. (Deganello, 2005, p. 34)

Destacamos neste contexto o importante contributo dos arquitetos e teóricos Modernistas para o desenvolvimento do estudo da Habitação enquanto tema fundamental para a compreensão do Habitar. A evolução dos espaços domésticos, resultou em alterações significativas, não só pela democratização de inovações técnicas (como a iluminação ou a engenharia hidráulica que transformaram os hábitos de higiene), como também pela especialização do tempo e dos espaço, autonomizando diferentes funções tais como o espaço doméstico e o espaço de trabalho.

No entanto, compreendemos que este é apenas um processo de mudança, um período que olhou para o espaço doméstico enquanto experiência do habitar, que ousou pensar fora dos parâmetros pré-estabelecidos, e repensou com base em novas ideologias o melhor modo de preservar o espaço que o homem considera primeiramente seu.

Tal como sublinha Iñaki Ábalos, é necessário “aprender a esquecer a modernidade” (Ábalos, 2008, p. 198), e libertar a estrutura do pensamento ancorada nas práticas que levam à hiper-especialização do habitar, estranhas à rápida evolução dos hábitos e da experiência Humana.

> De facto, a fluidez da relações e a organização dos ambientes físicos à nossa volta estão a mudar as nossas formas de entender a relação espaço/temporal, tornando assim os espaços e os objectos cada vez mais "performativos" e relacionais, não atendendo apenas às questão funcional, mas também à necessidade de comunicação e relação com o indivíduo. (Milano, 2005, p. 13).

Por isso mesmo, comecemos pela base, pela procura de entender o que significa precisamente o Habitar especificamente a Casa. Tal como Herberto Helder "Falemos de casas como quem fala da sua alma" (Helder *apud* Dantas, 2010, p. 23).

São elas " […] a nossa vontade de não sermos desfeitos no todo, ou em alguém; e penso que esta câmara secreta é o lugar onde, se deus não entra, o medo também não." (Llansol *apud* Rainha, 2005, p. 91).

É raro ao arquiteto informado, a reflexão sobre a Casa que não traga consigo a memória do Universo nele contido, do Cosmos que fala Bachelard[144]; e no entanto, numa expressão tão simples, tanto é dito da sua essência. Efetivamente, na tentativa de alcançar um significado da Casa, deparamo-nos com a ideia de refúgio, do lugar mais íntimo, confrontamo-nos com a noção de que este é um lugar que nos é próprio, e assim sendo, revela-se também nele o que de mais obscuro existe na natureza Humana. É então lugar de conforto, intimidade, mas onde encontramos também nele expostas as nossas fragilidades. (Soares, 2012, p. 150)

> As casas, os sítios, que habitamos têm em geral um efeito estranho em nós. por um lado funcionam com uma extensão de nós próprios, do que somos intrinsecamente; por outro lado, são entendidas como entidades estranhas ao nosso corpo… Procuramos moldá-las, com mais ou menos êxito, ao que nós somos. Construímos um universo dentro de um universo e esperamos pelo melhor. (Soares, 2012, p. 150)

Surge então novamente o conceito apresentado por Freud sobre a Inquietante Estranheza (*Das Unheimliche*), em que o que nos é familiar e íntimo, revela-se igualmente estranho e obscuro. Onde o espaço que melhor define o nosso conforto, é ele mesmo sinónimo de desconforto.

> E nós sabemos bem, desde o *Unheinlich* do Freud, que o inquietante tem sempre a ver com uma certa dobra do espaço, dentro da qual a casa é qualquer coisa de vital. A casa sempre foi um local extremamente ambivalente, que no pensamento moderno parece estar ligada a uma espécie de crime primitivo, em que tudo se joga no seu interior e reemerge inopinadamente. (Miranda *apud* Baptista, Pacheco, 2010, p. 84)

[144] "Porque a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se dia amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo."(Bachelard, 1996 p. 24)

Ilustração 20 – House, Rachel Whiteread, 1993. (Adaptado a partir de: Dobraszczyk, 2013).

Colocamos em evidência o exemplo apresentado por Maria João Soares[145] no seu texto *Habitar no limite e o Uncanny*[146] - a obra escultórica de Rachel Whiteread[147] - *House*[148] (ilustração 20) - onde a arquiteta sugere esta como exemplo explícito para o presente conceito -*Das Unheimliche*- e a ligação que este estabelece com a Casa.

> Talvez seja importante imaginarmos; imaginarmos o interior da casca - é o exterior da casa, a casa original - a ser preenchido. Imaginamos o betão projectado, a preencher

[145] **Maria João dos Reis Moreira Soares (1964-)**, arquiteta doutorada portuguesa e docente na Univercidade Lusíada de Lisboa.

[146] "Uncanny [do alemão: d*as unheimliche* - literalmente 'un-home-ly'], palavra inglesa sem tradução directa para o português, é um conceito freudiano em que algo que nos é familiar pode ser, ao mesmo tempo, também, estranho. Resultando num sentimento de estranheza desconfortável em relação ao que nos é, supostamente, familiar." (Soares, 2012, p.150)

[147] **Rachel Whiteread (1963-)**, artista inglesa, estudou pintura da escola Politécnica Brighton e escultura na Slade School of Fine Art. A sua obra, já com grande repercussão a nível mundial, foi premiada em 1993 com o Premio Turner e de representar o seu país na Bienal de Veneza no ano de 1997.

[148] *House*. obra escultórica da artista Rachel Whiteread, concluída em 1993 e destruída em 1994. Whiteread, com a ajuda de James Lingwood arrendou temporariamente uma casa vitoriana em banda prestes a ser demolida na cidade de Londres (Grove Road, 193), tendo por objetivo usá-la enquanto molde para a sua obra. Esvaziada a casa, a artista encheu-a com betão liquido até que este preencher todos os espaços vazios. "House é, no fundo, uma revelação, uma espécie de performance, em que mediante a abertura da sua casca - o exterior do número 193 da Grove Road -, se apresenta um interior revelado em matéria - betão -, um avesso. House é uma casa do avesso, limpa de entranhas, mas não da memória das mesmas. Estamos perante um interior nu, exposto; onde todas as suas virtudes e os seus defeitos, são mostrados ao público. Casa nua perante todos, perante os seus próprios moradores. e esta casa nua, é uma casa bipolar que sendo, não é." (Soares, 2012, p. 153)

> todos os vestígios de espaço imagináveis: o espaço de uma folga de uma fechadura; a fresta de uma pequena racha da parede: o vazio de uma cabeça de um parafuso; o espaço referente ao comando de um interruptor elétrico… Tudo o que é mundano, relevante ou irrelevante, revela-se claramente perante o nosso olhar, revela-se mediante a persistência da matéria de preenchimento. Matéria que cresce até ao limite do limite exterior, a casca. E com esta matéria, é oferecida a nudez final da casa. Casa em exposição despudorada. (Soares, 2012, p. 153)

Esta obra da artista é clara na narrativa do confronto entre um espaço com o qual o observador se identifica, reconhecendo nas semelhanças a familiaridade de um lugar que o posiciona perante o mundo, que conforta enquanto refúgio e o permite ser intrinsecamente, mas igualmente desconcertante pela clara exposição de uma intimidade, e por isso mesmo da faceta que sempre se pretende secreta aos olhos alheios, e que estando exposta denuncia a nossa frágil e obscura humanidade. Nela definimo-nos enquanto matéria, parte do todo, a memória fixa na forma que resulta da extração dos limites, e que sua inexistência, outrora definidora do volume, obriga a que sejamos nós parte dessa fronteira, dessa conformação de espaço. Assim sendo, há a uma subversão do nosso papel enquanto observadores, que ao posicionarmo-nos como 'voyeurs' permitimos a nossa exposição perante os outros. (Soares, 2012, p. 156-157)

É neste contexto que Maria João Soares enfatiza a relação da obra de Whiteread com o Corpo (sinónimo da matéria que nos dá forma e do que consideramos mais íntimo e qobriga ao especial cuidado do recato), referindo a analogia que Colomina[149] faz entre o processo da artista e o procedimento médico, que consiste no exame a orgãos internos através do raio X, sendo necessária a ingestão de bário para criar o contraste que permite a leitura do mesmo.

> Como se a casa de Grove Road tivesse ingerido betão, de modo a ser possível a visualização dos seus órgãos, na busca de uma doença. Ou como se House, fosse um interior suspenso de taxidermismo, entre a conservação e a decomposição, em que os fluídos se empatam entre, novamente, a conservação e a decomposição. (Soares, 2012, p. 161)

Entendemos deste modo, que a relação que estabelece entre o que é familiar e simultaneamente estranho, revela-se especialmente na gestão que fazemos da nossa intimidade e por conseguinte do que a ela é exterior. E por isso mesmo, é facilmente

[149] **Beatriz Colomina (1952-)**, historiadora espanhola, o seu trabalho desenvolve-se em torno do tema da Arquitetura. Doutorada pela Universidade de Barcelona, é atualmente docente em Princeton sendo igualmente Diretora e Fundadora do Programa de Mídia e Modernidade na mesma instituição. O seu trabalho estende-se não só pela publicação de obras literárias, como também pela curadoria de diversas exposições.

compreensível a reação do público perante a obra de Rachel Whiteread, a dificuldade em lidar com a inquietaste familiaridade da obra, pois "As nossas casas, o interior das nossas casas, são frágeis na exposição da nossa condição humana, e não queremos visualizar, enquanto sociedade, o que à partida não deveria ser visto… não queremos saber!" (Soares, 2012, p. 154).

A Casa, nas diferentes formas que adopta, pretende resolver sobretudo contraponto entre o conforto da intimidade onde o sentido de propriedade pretende-se perene, e o desejo de expansão. A relação entre o que é privado e o que é público não é de todo estanque e nem sempre clara quando percebida em diferentes contextos. Esta relação que se vai modificando constantemente, exige a reflexão em cada projeto e a complexidade que apresenta revela-se um desafio estimulante.

> Assim como a aplicação ao interior do tipo de organização espacial e do material referentes ao mundo exterior faz com que o interior pareça menos íntimo, as referências espaciais ao mundo interior fazem com que o exterior pareça mais íntimo.
>
> Portanto, é a união em perspetiva de interior e exterior e a consequente ambiguidade que intensificam a percepção de acesso espacial e de intimidade. (Hertzberger, 1996, p. 86)

A habitação passa não só pela definição enquanto 'extensão de nós próprios', mas igualmente um espaço onde se gera a articulação entre o desenho da forma (a sua configuração) e o uso quotidiano, de quem re-pensa o espaço diariamente. No desenho arquitectónico de uma casa, há necessariamente que ter em conta que não só a regulação dos diferentes espaços passa pela distribuição de lugares adequados à prática dos diferentes hábitos, mas igualmente a gestão de espaços que enquadram a intimidade de quem lá habita. A manipulação dos limites físicos e espaciais que visam o controlo por parte dos intervenientes[150], assegura a permeabilidade e comunicação da disponibilidade ao contacto exterior por parte de cada um, certificando não só a regulação da privacidade que o ser Humano necessita mas também o confronto entre os diferentes espaços.

> No interior da fronteira do grupo esta as pessoas que partilham atitudes e valores similares; no exterior, estão aqueles cujas características são diferentes das do grupo, aqueles que não são considerados como fazendo parte dele. A casa, por exemplo, é

[150] "Os 'territórios primários' são propriedade exclusiva dos indivíduos ou grupos que os ocupam e controlam numa base relativamente permanente e são bastante importantes para a vida quotidiana daqueles que os usam. São exemplos de territórios primários o quarto pessoal, a casa familiar, a sede de empresa, o território da nação. A falta de capacidade para controlar um território primário pode afectar o bem-estar psicológico do indivíduo ou do grupo." (Martins, 2006, p. 89)

> um mecanismo da privacidade em três diferentes níveis: entre o conjunto da família e o mundo exterior; entre os diferentes indivíduos que nela vivem; entre cada um dos indivíduos e o exterior. (Martins, 2006, p. 89)[151]

O desafio da arquitetura no que concerne ao desenho da habitação, passa sobretudo pela organização espacial que permita uma sequência gradual assegurando a passagem entre os diferentes níveis de intimidade e sociabilidade dentro de um mesmo espaço, e se damos foco a esta questão, é por que esta se torna flagrante quando se trata da inclusão de um espaço de trabalho no interior da habitação que se quer temporariamente ou permanentemente acessível a pessoas exteriores ao núcleo familiar[152].

Atelier. O Lugar onde Habita a Arte.

Estrangeirismo com origem no mesmo vocábulo francês, sinónimo de «lugar onde um artista trabalha», o termo Atelier aplica-se à denominação de espaços onde é realizado o trabalho artístico ou de artesanato, sobretudo associado às atividades manuais. Com o carácter de espaço onde a produtividade é prática, nele trabalham uma só pessoa (pintor, escultor, arquiteto, ourives, estilista, artesão…) ou um conjunto de artistas e profissionais de uma mesma arte[153].

Inevitavelmente, falar de atelier pressupõe pensar nele enquanto espaço de trabalho que não só abriga o Homem, como propicia o ato criativo; lugar de metamorfose onde se refugia o artista e o acolhe durante o processo de criação. Assim sendo, percebemos que este, tal como a Casa, é um território primeiramente privado e de

[151] Contudo, consideramos fundamental frisar que a organização familiar atual obriga a um exercício de reflexão bem mais complexo do que no passado. O próprio conceito de família ou núcleo familiar tem vindo a sofrer alterações profundas que devem necessariamente ser tidas em conta no decorrer do projeto de uma habitação. O modo como o indivíduo se coloca perante a família e a sociedade reflete-se igualmente na diferente gestão da sua privacidade e na abertura ou fecho do seu espaço perante as outras pessoas. Assumem-se diferentes mecanismos de privacidade que se traduzem na complexidade de novas relações espaciais. “A diversificação social transforma igualmente as estruturas familiares e o seu funcionamento. A família-tipo, do casal com os filhos, que constituía a referência económica e política dominante, é hoje minoritária. Mas mesmo as famílias tradicionais são cada vez mais diversificadas, pois cerca de um quarto dessas famílias são famílias “recompostas”, induzindo uma estruturação familiar cada vez mais complexa que os demógrafos e os juristas têm dificuldade em qualificar com crianças que têm até oito avós, sem contar com os meios-irmãos e as quase-cunhadas.” (Ascher, 2010, p. 41)

[152] A natureza de um espaço de trabalho como o Atelier, caracteriza-se de um modo diferente de um qualquer outro espaço de trabalho. A essência do processo criativo por parte do artista ou arquiteto está na franca exposição do seu pensamento, visível no resultado final da obra ou do projeto. Como tal, o Atelier é inevitavelmente um espaço íntimo, obrigando a um especial cuidado os diferentes graus de permeabilidade no decorrer do processo - desde a fase criativa, até à exposição perante pessoas exteriores ao núcleo próximo do artista.

[153] Para o nosso caso de estudo, teremos apenas em conta o Atelier enquanto espaço de trabalho individual, ou maioritariamente ocupado por um único artista, excluindo estúdios onde trabalham conjuntamente artistas, pessoas que se juntam para a concretização de um projeto criativo ou alunos que se propõem à aprendizagem de um determinado tema.

intimidade, onde o conforto induz à apropriação do espaço[154], e onde o artista se expõe perante o mundo através da sua arte, vive, reflete, questiona, contempla, cria, estando estes processos profundamente ligados ao lugar (ilustração 21)[155].

Ilustração 21 – Dentro de Mim, Helena Almeida, 2000. (Magnan, s.d.).

[154] "A primeira questão deste plano de redefinição contemporânea prende-se exactamente sobre o estabelecimento do conceito de apropriação. Partindo da definição de Chombart de Lauwe, a apropriação do espaço surge como uma capacidade do sujeito se auto-definir a partir dessa relação com a envolvente. Esta definição que liga a envolvente à forma como o sujeito se constrói a partir desse mesmo contexto, remete para um sentido, onde a apropriação se estabelece como ligada ao que é próprio, e às diversas potencialidades que este conceito contém. De facto próprio, assume-se de forma estrita como tudo o que pertence a um sujeito dado, indivíduo, e só a ele, no fundo como sentido próprio, sinónimo de especial e de particular. É pois neste campo que a apropriação se aproxima da experimentação, como capacidade de relação com o meio na finalidade única de autoconsciência e autoconceptualização." (Oliveira, 2000, p. 85)

[155] A escolha de imagem para enquadrar o pensamento sobre o Atelier, deve-se ao facto de parecer-nos ser representativa da relação íntima entre o artista e o espaço no qual lhe cabe ultrapassar os limites da realidade. O Atelier de Helena Almeida (1934-), embora não esteja incluído no contexto da habitação, parece-nos exemplo paradigmático de como o espaço do Atelier é representativo na obra de um artista. Muito embora não seja a sua casa, Helena Almeida cresceu no Atelier do seu pai Leopoldo Almeida (escultor português. 1898-1975), onde não só tinha contato com a arte desde cedo, como também com outros artistas que frequentavam o Atelier. Esta íntima relação da artista com a arte levou a que no início de carreira, Helena Almeida desenvolvesse já um trabalho distinto dos seus pares, sobretudo de crítica relativamente à arte coetânea. O exemplo da sua obra é interessante no estudo do espaço de Atelier na medida em que a artista desenvolve o seu trabalho com base nesse lugar, espaço de grande intimidade, onde se expõe e espaço que considera como 2ª casa. **"Abrir as portas do ateliê, escancarar o pensamento."** (Sardo *Apud* Lima, 2007, p. 32). Na obra que apresentamos: Dentro de Mim (2000), a artista mostra o atelier como continuação de si mesma, como espaço que faz parte do seu pensamento, do seu trabalho. "Pôr o espelho, e o atelier a entrar por mim a dentro com espelho, ou pôr o espelho nos pés e o espaço do atelier entrar pelo corpo, ou o meu próprio corpo quase que sai também pelas mãos ou pelo pés. Isso tem a ver com integração ou desintegração." (Faria, 2005)

Enquanto território onde o Homem trabalha sobre uma peça de arte, o Atelier, a sua forma e os limites que o compõem, são o contexto da origem da obra, influenciando o seu processo de criação e sofrendo constantes reinterpretações, que alteraram as diretrizes definidoras do lugar. O artista, num processo de expansão do seu ser através da representação formal do seu pensamento, informa o lugara partir da influência da arte e vice-versa.

> Na sua apresentação radical originária, sempre enigmática, 'arte' expõe-nos aos limites. Aos limites das possibilidades do experimentar do trânsito entre os mundo do mundo, da lucidez e da obscuridade, do visível e das suas sombras que mostram o reino intermédio em que nos movemos. Expõe-nos aos inícios dos limites e à finitude dos limites, num lugar onde um limite se circunscreve. A arte poderia ser uma 'técnica dos limites' que apresenta o ilimitado que cada limite anuncia: de cada vez que reconhecemos um limite reconhecemos a partir dele aquilo que o excede - infinitamente, sem nenhuma finalidade ou finalização. Sem fim.
>
> […] Para que a duração se desdobre e o espaço se abra ao tempo, a arte interrompe o curso mundano do tempo e desloca os hábitos de experiência dos lugares. (Silva, 2004, p. 78)

Consideramos assim pertinente ocuparmo-nos do estudo sobre o que define na sua especificidade, de que modo e de que modo pode ser configurado um espaço que cumpre como função primeira a de um lugar onde habita a arte e principalmente do lugar de origem da obra de arte.

Não descurando o conhecimento pragmático de que um Atelier deve cumprir um conjunto de características inerentes a um espaço de trabalho, onde factores como a iluminação, térmica, acústica, dimensionamento adequando entre outros, têm sem dúvida um papel preponderante no processo do desenho da estrutura arquitectónica, procuramos identificar marcas que o distinguem enquanto território apto ao desenvolvimento de um processo criativo.

O nosso raciocínio parte do argumento apresentado por Heidegger na sua obra *A Origem da Obra de Arte*, colocando em evidência a relação entre o artista e a sua obra. A existência de arte depreende o trabalho realizado na sua génese por um artista[156]. De igual modo: " Assim como uma obra não pode ser obra sem ser criada,

[156] Apresentamos a ressalva feita pelo autor de que a franca relação que se estabelece entre o artista e a sua obra, não tem por objectivo a identificação ou afirmação do autor na procura do reconhecimento do observador. " O ressair do ser-criado da obra não quer dizer que deva tornar-se notório na obra que foi feita por um grande artista. O criado não deve atestar-se como o sucesso de um conhecedor, elevando-se assim o realizador ao prestígio público. […] O choque resultante de que a obra, como esta obra, e a continuidade deste discreto choque constitui a constância do repousar-em-si na obra. Onde o artista e o

assim como precisa essencialmente de criadores, assim também o próprio criado não pode tomar-se ser sem os que salvaguardam." (Heidegger, 1992, p. 53). Como tal, o sentido da origem da obra de arte obriga à consciência de que a mesma terá uma mudança aquando a sua exposição perante o público, pela inevitabilidade tanto da existência de um lugar de génese com de espaço do lugar de instalação da obra.

Dá início a segunda metade do século XX, à contradição que a própria arte suscita, onde é feita crítica ao lugar de exposição, e a evidência de que é esse o território que a torna legítima. São então levantadas questões como a relação que obra de arte estabelece com o espaço onde é criada, e principalmente exposta, ou a sua transferência entre o espaço claramente privado, íntimo e de isolamento (o atelier) e um espaço expositivo que poderá condicionar a leitura da obra e a leitura do lugar onde a obra é instalada (Santos, 2002, p. 48).

> A *domesticidade* do objecto de arte corresponde a um elevado grau de aproximação do criador face à obra e por consequência o seu afastamento relativamente aos procedimentos usuais do mundo da arte, nomeadamente da sua exposição pública. Este princípio atua do mesmo modo que o ambiente doméstico ou o lar representam o centro, ou o primeiro ponto de referência face ao mundo a partir do qual o observador pode descobrir o que o rodeia com a segurança. Outra das características da *domesticidade* será a sua proximidade relativamente ao corpo do binómio criador/observador. Permite pois que a relação do indivíduo face ao objecto de arte transcenda a noção de posse para se transformar num elemento construtor de uma realidade que é em si reflexo do próprio criador. Essa realidade é fechada através de limites, mais ou menos permeáveis relativamente ao mundo. A relação entre as definições *dentro* e *fora* é assim mediada por algo de mais intenso que remete para uma memória vivencial do criador / observador. Centralidade, proximidade, e fechamento correspondem assim a características fundamentais para a definição de lugar, que por si forma a base percepcional para o entendimento do mundo em termos de espaço. A *domesticidade* do objecto de arte permite deste modo a assimilação da ideia de lugar na sua forma mais irredutível assumindo uma enorme proximidade ente o objecto de arte e a vida do criador.
>
> A especificidade do lugar vai permitir o mesmo questionar da presença da obra ao espaço do museu. (Santos, 2002, p. 49)

É neste contexto que surgem duas abordagens distintas por parte dos artistas: a definição do espaço expositivo, para que obra seja apreendida num contexto e envolvente controlados com base na génese da obra, ou a reflexão e produção da obra com base na análise do lugar onde a mesma será instalada (Santos, 2002, p. 50).

processo e as circunstâncias da génese da obra permanecem desconhecidos, é que mais puramente ressai este choque, este «que» do ser-criado da obra" (Heidegger, 1992, p. 52)

Embora esta sejam abordagens que enfatizam a tentativa de controlo sobre o modo de salvaguarda da obra, e da posição perante o mundo, permite esta reflexão pensar o espaço da génese da obra de arte, e sua interferência no decorrer do processo de criação.

> A obra no seu ser-obra requer ser instalada, diz Heidegger, nascendo daí uma óbvia relação dialética entre a obra e o seu contexto. O lugar da obra não é um fundo opaco, liso e ausente de referências. Mesmo que assim fosse a obra naturalmente procedia à sua transformação, sagrando-a através da permanência. Assim a especificidade do lugar é algo que atravessa transversalmente a história da arte. (Santos, 2002, p. 78)

A obra é efetivamente instalada no mundo no sentido em que é produzida, e como tal é material que dá sentido ao material, sendo que este revela-se a partir da obra[157]. No entanto mais do que produto manufacturado, a obra de arte permite que na sua presença, experienciamos um espaço que não o que habitualmente estamos, e aí reside verdadeiramente a sua relação com o mundo, com o conhecimento e com o observador.

> A partir da essência poetante da arte acontece que, no meio do ente, ela erige um espaço aberto, em cuja abertura tudo se mostra de um outro modo que não o habitual. (Heidegger, 1992, p. 58)

> Ao abrir-se um mundo, todas as coisas adquirem a sua demora, e pressa, a sua distância e proximidade, a sua amplidão e estreiteza. […] Na medida em que uma obra é obra, abre o espaço para aquela amplidão. Abrir espaço quer dizer aqui ao mesmo tempo: libertar o livre do aberto e instituir este livre no seu conjunto de traços. […] A obra enquanto obra instala um mundo. A obra mantém aberto o aberto do mundo. (Heidegger, 1992, p. 35)

O espaço, manifesta-se enquanto factor determinante da obra desde a sua criação, e é a partir da sua abertura que o observador estabelece uma perspectiva sobre o lugar, a obra e a sua essência.[158] A obra passa a ser o elemento estrutural que dá sentido e revela as diretrizes para o modo de ver o espaço envolvente.

---

[157] "A pedra pesa, e manifesta assim o seu peso. Mas, enquanto este peso pesa sobre nós, ela recusa toda a intromissão (Eindringen) em si mesma. Se tentarmos isso, rachando a pedra, as partes nunca mostram algo de um interior e de um aberto. Logo, a pedra volta a retirar-se no mesmo abafamento e no pesado e maciço das suas partes. Se tentarmos compreender isso por outra via, colocando a pedra numa balança, aí só trazemos o peso (Schwere) ao cálculo de quanto pesa (Gewicht). Esta determinação talvez muito precisa da pedra não passa de um número, mas o pesar (Lasten) escapou-nos. A cor brilha e só quer resplandecer. Quando no uso do entendimento, medindo, a decompomos em números de frequências de vibração, ela já desapareceu. Só se mostra quando permanece oculta e inexplorada." (Heidegger 1992, p. 37)

[158] "O observador sem deixar o seu espaço físico vai entrar numa outra especialidade deixando-se convencer e habitar pelo sensível, penetrando assim na significação da obra do mesmo modo que a significação o penetra devido à reciprocidade da relação entre o sujeito e a obra. A significação da obra é assim subjacente à disposição rigorosa do corpo do observador no espaço, permitindo que este perceba

No entanto, mesmo com uma diferente perspectiva sobre o espaço, a obra não dissolve na totalidade o contexto de maneira a que o observador abandone a consciência do espaço habitado, "[…] a sua percepção continua ancorada na envolvente enquanto elemento físico. A obra de arte "encarna" ao invés de isolar, […] a obra referencia o mundo percebido" (Santos, 2002, p. 98).

Considerando que a obra de arte em si é a chave para a leitura do espaço que ocupa, sendo reciproca a relação que se estabelece entre o espaço e a mesma, consideramos interessante a argumentação feita por Réme Zaugg[159] sobre o tema do espaço expositivo, apresentada por Jorge Santos[160] na tese: O Lugar da Arte: Museu, Arquitectura, Arte e sociedade.

Tomando como ponto fundamental a relação entre o observador e o objecto de arte, Zaugg pensa enquanto ponto de partida a criação de um lugar a partir desse mesmo vínculo, tornando os restantes factores acessórios.

> Primeiro a relação, depois o espaço da relação, o dimensionamento do espaço da relação, a materialização do espaço, as relações criadas entre o espaço e entre o objecto e a envolvente e a sociedade, tudo por esta ordem. Do interior para o exterior, de uma relação perceptiva para uma materialização espacial e formal. Acima de tudo trata-se do modo de proteger a relação perceptiva observador / objecto. […] A obra é assim o primeiro elo da relação, apresentada não como um elemento comunicante à priori, mas como objecto que encerra em si uma autonomia determinante para a sua identidade enquanto objecto de arte. A obra existe por si, o seu único objectivo é existir, tudo o resto, interpretações, juízos correspondem a um universo que gira à sua volta, mas que não intersecta a sua essência, a existência. (Santos, 2002, p. 127-128)

Nas diferentes configurações ou características espaciais a considerar, apresentadas pelo artista plástico na obra *Le musée dês Beaux-Arts auquel je rêve ou le lieu de l'ouvre et de l'homme*, este apresenta respostas formais para o destaque da obra e a 'dissolução dos limites físicos', tal como a conformação do espaço através da ortogonalidade dos planos. Pela banalidade da solução e a posição frontal, esta opção permite a relação direta entre observador e obra. Assim, o lugar afirma-se enquanto

---

a obra do ponto de vista essencial. O mundo criado pela obra ganha sentido da presença do observador enquanto testemunha." (Santos, 2002, p. 97)

[159] **Rémy Zaugg (1943-2005)**, pintor suíço, destacando-se igualmente enquanto crítico da cultura contemporânea demostrando especial interesse sobre o tema da percepção do espaço em Arquitetura. Colaborou nos últimos anos com a dupla de arquitetos Herzog & de Meuron, ganhando destaque a nível mundial.

[160] **Jorge António Pereira de Sousa Santos (1971-)**, arquiteto português, colaborou com o arquiteto Manuel Tainha. Trabalha nos dias de hoje em atelier próprio - sousasantos arquitectos. Actualmente docente da Universidade Lusíada de Lisboa, foi também em 2003 professor convidado na Architectural Association de Londres em 2003.

fundo, apenas um suporte físico, que despojado do que é acessório ressalva a autonomia da obra e a sua identidade.

Se aqui destacamos sobretudo a relação que o observador mantém com a obra de arte no momento da salvaguarda, não é porque nos tenhamos afastado do momento da sua criação; o seu entendimento permite contudo perceber a relação que a obra têm com o espaço que a envolve, e com sujeito que se predispõem ao seu conhecimento.

Deste modo, a reflexão sobre um espaço cuja função primeira passa pelo o seu uso no decorrer do processo criativo, deve contemplar a consciência da dificuldade de separar a obra relativamente ao lugar onde foi concebida, sendo o espaço factor determinante na sua criação e onde se estabelece o momento de origem e a perspectiva do artista. Ao projetar um espaço desta natureza, efectivamente haverá a necessidade de pensar sobre a experiência que possa proporcionar ao artista, e o conforto implícito para que este seja sobretudo um espaço que propicie o processo criativo, a reflexão, a procura do conhecimento. Este deverá ser o lugar onde o criador tem a possibilidade de ultrapassar os limites da realidade. Mais uma vez:

> O Wittgenstein dizia que, quando queria mudar a forma do pensamento, mudava de posição do corpo. E nós temos muito a tendência a separar espaço, corpo e pensamento. Se nos mexemos no espaço, estamos a mexer na nossa forma de pensar. (Tavares *apud* Baptista, Pacheco, 2010, p. 102)

Não terminamos o tema, sem antes fazer alusão à recorrente referência do espaço de Atelier sob o ponto de vista do lugar para a criação da obra de arte, parecendo que esta se define enquanto objecto portável. Esta ideia pode induzir ao erro de que é feita exclusão deste como espaço de trabalho criativo onde apartir dele não resulte uma peça de arte. Assim, estaríamos inevitávelmente a exclui-lo enquanto espaço de trabalho do arquitecto ou até mesmo de outros artistas cuja obra não se enquandra na definição de objecto que primeiramente é produzido, sendo posteriormente colocado no espaço de exposição.

Antes de tudo consideramos que o lugar de génese do processo artístico, não se resumindo a uma especificação e quantificação de factores que possam ser aplicados como estratégias para a definição de um Atelier, caracteriza-se como o lugar de origem da obra de arte, e por conseguinte, é antes de mais um lugar de reflexão, lugar onde o criativo pensa a obra de arte, e inicía o processo ou idialização da sua

formalização. O arquitecto não constrói aí a estrutura arquitectónica, ou seja, não edifica e conforma o espaço, no entanto desenha-o, pensa-o a partir do sítio onde 'terá lugar'. Assim sendo não pretendemos encontrar formulas que possam por si só ser sinónimo da boa construção de um Atelier, procurámos sim questinarmo-nos sobre o que poderá ser significativo no desenho de um lugar de criação para além do conforto térmico, acustico lúminico... para além das características que satizfazem físicamente um conjunto de interesses para um espaço, de modo a torná-lo adequado à produção que se propõe.

Algumas considerações sobre o Casa-Atelier.

> A casa pré-moderna era diferente nos vários territórios, devido ao clima, aos materiais e às técnicas de construção, às actividades produtivas desempenhadas no seu interior e ao contexto no qual se construía. A Revolução industrial, em primeiro lugar, distinguiu, especializando-o, o tempo e o lugar de trabalho, do tempo e lugar da reprodução, tornando o espaço doméstico num espaço totalmente autónomo e separado do de trabalho. (Deganello, 2005, p. 24)

A especificidade das áreas dentro do espaço da habitação, e a exclusão do trabalho do território doméstico (mesmo a franca distinção entre zona residencial e zona laboral no contexto urbano) foram conceitos que destacaram-se após o advento moderno, que assim trouxeram algumas das grandes mudanças na estrutura do Habitar e na relação do Homem com o espaço. No quotidiano o Homem tende a considerar o tempo de habitar diferente do tempo de trabalhar, distinguindo geograficamente o lugar para cada uma das funções. Assim, a clara diferenciação entre os dois espaços tende a tornar-se de tal modo regrada que a junção de ambos ganha um novo sentido, surgindo atualmente como se tratasse de uma nova definição e de um novo modo de habitar. A Casa-Atelier, tal como já referido, é então vista não como um espaço único, tendo o contexto do quadro da vivência familiar, espaço para a produção, mas sim como um edifício onde existe a junção da função Casa com a função de Atelier, mantendo a justaposição o caráter distinto dos dois pretensos usos, mantendo contudo, a unidade dos dois espaços. Será certamente no limite enquanto ciclo que fecha um espaço para dar o lugar a um outro, que estes dois lugares se unem e separam, ganhando um novo caráter precisamente pela sua relação.

Cabe então ao arquiteto pensar sobre as duas maneiras de apropriação do espaço, cuidando de gerir a diferenciação do espaço que pertence ao plano familiar, do espaço que pertence ao pensamento e trabalho do artista, não esquecendo que ao trabalho

do artista está associada a necessidade de exposição ou reunião com pessoas não pertencentes ao núcluo familiar dentro do espaço privado.

A Casa, é lugar de refúgio, de intimidade, lugar que nos é próprio, e onde inevitavelmente estão expostas a natureza e complexidade Humana e como tal, as nossas fragilidades. Ordenar um espaço de tamanha complexidade, onde é exigida a sensibilidade de distinguir diferentes graus de intimidade, com diferentes lugares de sociabilização é já por si tarefa árdua. Senão vejamos, no claro modelo familiar tradicional, de hábitos convencionais, as referências sociais e os modelos apreendidos permitem um desenho adequado, ou assim se pensa, da habitação, no entanto este é atualmente um modelo que não prevalece.

> Em termos sociológicos, esta nova forma de ser é convencionalmente descrita como um aumento da mobilidade e, paralelamente, como uma diminuição da importância da família e da razão doméstica, essa associação tradicional estabelecida entre um lugar, uma casa, uma linhagem familiar e uma localização física em que se inscreve a própria existência. (Ábalos, 2003, p. 149)

Cumpre reflectir sobre novos códigos, novos modos de habitar e novas relações familiares e sociais, para abandonar os modelos modernos pré-concebidos, e reinventar o espaço da habitação.

Pretende-se neste caso, perceber diferentes estratégias para a definição de limites enquanto espaços de transição para duas realidades distintas, pois também o Atelier é um espaço íntimo e no entanto distinto da Casa. Aqui, cabe permitir que o gesto da obra de arte ganhe significado para que este seja o lugar da arte, o espaço de génese do conhecimento e do trabalho criativo. A intimidade, conforto e segurança devem ser salvaguardadas para o artista, e no entanto este é igualmente onde ele mais se expõe, onde a natureza do seu pensamento se revela.

Pode igualmente surgir o tempo de partilha colectiva, onde acolhe o público e onde se mostra a sua intimidade não só através da obra como igualmente através do processo.

É nos limites e no confronto entre o que é de domínio privado e o que é passível de se tornar público, entre o que ao domínio do repouso pertence ou o que ao tempo de produção diz respeito, que a Casa-Atelier coloca em evidência o interesse do seu estudo, na possibilidade de um modo distinto de habitar.

4.2. LOFTS. 'FROM GRITTY TO CHIC'.[161]

Tal como já apresentado e argumentado, não se prende a presente dissertação na procura de soluções técnicas ou formulas assertivas, para a resposta de um desenho arquitectónico eficaz no estudo de um lugar para o Homem e para a criação de Arte. No entanto, atendendo ao facto de que não pretendemos destacá-lo enquanto tema central, a abordagem ao Loft é fundamental na estruturação de uma franca reflexão sobre a especificidade do habitar num contexto de hábitos que propiciam a residência articulada com um espaço de trabalho criativo, contrariando o refúgio em estratégias comuns e pouco reflectidas.

Pretendemos com este discurso sublinhar que o estudo do Loft na sua génese será necessariamente um recurso excepcional para a compreensão da essência de habitar a Casa-Atelier, não enquanto modelo ou solução de destaque, mas como parte de um processo que se desenvolveu a dada altura, onde a dicotomia entre o espaço de residência e o espaço de trabalho propiciou experiências notáveis de registo sobre a vivência nestes espaços.

Em boa verdade a recusa da escolha deste como tema central deve-se fundamentalmente ao facto de que na atualidade o Loft não representar mais a definição que lhe deu origem. Enquanto que na sua génese a sua definição prendia-se preferencialmente com a configuração de um espaço amplo enquanto território de criação e onde o artista igualmente habitava, com o decorrer do tempo ganhou novo significado, sendo comum a sua definição enquanto espaço amplo de apenas um compartimento, em que se recorre à inclusão de uma mezzanine[162] para definir diferentes funções dentro de um mesmo espaço. Também no que concerne ao enquadramento social, ambos distinguem-se, pois enquanto que inicialmente o Loft resultou da procura de espaços amplos com diminutos custos, atualmente estes são espaços cuja procura refletiu-se na excessiva inflação de preços.

[161] O título apresentado, sendo parte do texto de Stephen Petrus – *From Gritty to Chic: The Transformation of New York City's SoHo, 1962-1977* -, é expressão da transformação daquele que foi um distrito industrial num conceituado bairro exuberante.

[162] Pavimento com uma cota elevada relativamente ao piso do compartimento (formando um meio piso) que tem por objectivo aumentar a área de uso dentro de um espaço, bem como a definição de um espaço de maior intimidade dento de um contexto de open-space.

SoHo. Contexto Histórico.

O bairro histórico de SoHo[163] - 'South of Houston'- ou 'Cast Iron District' como era originalmente apelidado, tornou-se, a partir da década de 60, no centro artístico Nova-iorquino até à actualidade. Falar sobre o Loft é inevitavelmente falar sobre o processo de transformação deste bairro de Manhattan, pois foi o seu contexto económico e social e as transformações que ai se operaram, que tornaram própria a definição do Loft enquanto espaço habitável, bem com a sua reconversão num modo de viver o espaço da habitação, completamente distinto do que era comum à época e chegado mesmo a questionar a estrutura social.

Soho revela-se igualmente um caso de estudo paradigmático pelo modo como a relação que se estabelece entre arte e o público (aqui com o duplo sentido de lugar e de população), gera a grande transformação social e urbana, regenerando aquele que era um lugar inóspito, num dos centros culturais mais conceituados.

Ilustração 22 – 27-29 Howard Street at Crosby Street, early 1970s, Margot Gayle, 1974 (Gayle, s.d.).

Ilustração 23 – A traffic jam of trucks on Greene Street John Dominis, 1970. (Dominis, 2015).

[163] Situado em Nova-Iorque (cidade dos Estados Unidos da América), este é um bairro localizado em Manhattan, delimitado a norte pela Houston Street, pelo Canal Street a sul, West Broadway a oeste, e Lafayette Street a este, resultando em 42 quarteirões na baixa de Manhattan.

Antecedendo o momento de ruptura, SoHo poderia ser resumidamente definido como um distrito industrial constituído por pequenas unidades fabris e armazéns, sendo este local de trabalho para um grande número de operários não qualificados, afro-americanos e porto-riquenhos, sendo o cenário urbano marcado pela intensa circulação de grande viaturas aptas ao transporte de mercadorias (ilustração 23) .

O declínio da produção na industria local e a recessão que enfrentava Manhattan, representativas da crise da década de 70, foi um dos factores determinantes para a transformação do contexto social e económico deste bairro nova-iorquino.

Na procura de espaços amplos para trabalhar, e economicamente adequados às poucas possibilidades que o mercado da arte permitia aos artistas, muitos foram os que procuraram em SoHo um lugar à medida das suas necessidades. Ocupando espaços de antigas fábricas datadas do século XIX, caracterizadas pela arquitetura de fachadas trabalhadas em ferro fundido, amplos vãos, grandes espaços vazios, interiores de tectos altos e com baixas rendas, os artistas encontraram no 'distrito de ferro' o palco para a sua arte (ilustração 22).

Stephen Petrus[164] no seu texto *From Gritty to Chic: The Transformation of New York City's SoHo, 1962-1976* refere precisamente o enquadramento político e social que serviu de contexto a esta passagem de lugar em declínio com edificado obsoleto, para um os mais conceituados e vibrantes pontos de Nova-Iorque. Enquanto que SoHo sofria um grande numero de pressões imobiliárias, os artistas que ocupavam os grandes espaços devolutos, entre outros habitantes, esforçaram-se mutuamente para a manutenção de SoHo com o edificado existente, evitando a construção de uma autoestrada que iria dividir o bairro, e pressionando as autoridades locais a converter espaços industriais em estúdios de trabalho artístico bem como residências. Frisamos sobretudo a questão do intento de manter dentro do perímetro do bairro um carácter de zona de residência artística, sendo este um objectivo dos próprios artistas, não resultando, contudo, numa solução pragmática que pudesse ser posta em prática.

> By late 1970 they were on the verge of an agreement. The final terms were less than the SAA had pressed for, but the best it could do. The CPC divided South Houston into two areas, setting different requirements for artists' residences. The provisions signified that approximately 1,000 lofts would be available for artists. The city's Department of Cultural Affairs would certify who was an artist and thus entitled to live in the area. The

[164] **Stephen Petrus**, autor do artigo '*From Gritty to Chic: The Transformation of New York City's SoHo, 1962-1976',* sendo o mesmo apresentado por diversos autores como referência para o conhecimento da história de Soho.

> CPC also announced that it would consider allowing artist residency in commercial and manufacturing districts above and below South Houston. (Petrus, 2003, p.22-23) [165]

Outrora reduto de edifícios fabris e armazéns, o decrépito bairro é ocupado por artistas como Donald Judd[166], Gordon Matta-Clark[167], Laurie Anderson[168], Trisha Brown[169], Phillip Glass[170], James Rosenquist[171] entre muitos outros que participaram activamente naquele que seria denominado por movimento 'Downtown'. O afastamento ao Expressionismo Abstracto efectivado pelo trabalho de antecessores como Marchel

[165] SAA - SoHo Artists Association. CPC - City Planning Commission.

[166] **Donald Judd (1928-1994)**, artista norte-americano, a sua obra destaca-se no panorama mundial, exibindo as suas obras com regularidade dentro e fora do continente Americano. Figura incontornável na luta dos artistas pela oportunidade de viver e transformar Soho no centro da arte em New York, o seu trabalho destaca-se pela rejeição da arte dentro do contexto das disciplinas tradicionais, orientando as suas peças para os critérios movimento Minimalista. Para além do seu empenho e trabalho no contexto artístico, Judd trabalho como crítico de arte para ARTnews, Arts Magazine, and Art International.

[167] **Gordon Matta-Clark (1943-1978)**, artista norte-americano, viveu rodeado pela arte, não fosse ele filho de artistas - Roberto Matta e Anna Clark, e afilhado de Marcel Duchamp, ou mais precisamente, afilhado da esposa do artista - Teeny Duchamp. Arquitecto de formação, Matta-Clark acaba por desenvolver o seu trabalho artístico fora da disciplina da arquitectura, mas próxima à mesma pelo conteudo da sua arte, conhecida a sua obra por 'anarchitecture'. As suas obras de maior destaque envolviam trabalhos como secções de estruturas arquitectónicas, mostrando com cortes 'cirúrgicos' o interior e a estrutura dos edifícios. Parte integrante do conjunto de artistas que 'fundou' SoHo como 'o centro de artes' da cidade de New York, desenvolveu o projecto FOOD - restaurante -, com o intuito de agilizar e facilitar o dia-a-dia dos artistas que faziam parte dessa mesma comunidade. Expondo o seu trabalho em váias galerias conceituadas, Gordon Matta-Clark acabaria por falecer ainda jovem.

[168] **Laura Phillips Anderson (1947-)**, artista norte-americana. A sua obra é reconhecido sobretudo pelas suas performances, bem como pelo trabalho desenvolvido na área da música, estabelecendo colaborações com outros artistas tais como Peter Gabriel, Andy Kaufman, Philip Glass, Lou Reed. Anderson realizou frequentemente performances em museus, salas de concertos e festivais de arte não só na América do Norte como igualmente na Europa.

[169] **Trisha Brown (1936-)**, dançarina e coreógrafa norte-americana, reconhecida pelo seu trabalho enquanto experiência pelo movimento puro, pela experimentação da dança enquanto arte pós-moderna de vanguarda, levando-a a abandonar o palco como estrutura de acolhimento, afirmando a dança como arte em si mesma, e não como complemento à musica. A sua formação em dança moderna foi no Mills College (California), desenvolvendo posteriormente o seu trabalho, quando, em conjunto com Yvonne Rainer fundou o Teatro experimental Judson Dance. Em 1970, Tricia Brown fundou a sua própria companhia - *Trisha Brown Dance Company,* tendo no seu curriculum conceituadas peças como: Man Walking Down the Side of a Building (1970) que consistia na descida de uma fachada andando perpendicular à mesma, ou Roof Piece (1971), onde 15 dançarinos, cada um num telhado diferente em Manhattan, executando uma sequência de movimentos, enquanto o público assistiu a partir de outra cobertura.

[170] **Phillip Glass (1937-),** compositor norte-americano, é um dos mais conceituados do século XX tendo trabalhado já com Twyla Tharp, Allen Ginsberg, Woody Allen, David Bowie ou Robert Wilson. A formação de Glass conta com a passagem pela Universidade de Chicago, a Juilliard School e em Aspen com Darius Milhaud. Após a sua passagem pela Europa, onde estudou com Nadia Boulanger, voltou a New York onde formou Philip Glass Ensemble. A sua obra passa pela composição de um vasto número de óperas, sinfonias, bandas sonoras de filmes entre outros concertos palestras ou workshops.

[171] **James Rosenquist (1933-)**, pintor e litógrafo norte americano, deu inicio à sua formação não só como bolseiro da Universidade de Minnesota e na Art Students League em Nova York, como também no seu trabalho como pintor de expositores comerciais, reutilizando as diferentes técnicas e imagens para o seu trabalho. No inicio dos anos 60 Rosenquist, juntamente com Roy Lichtenstein e Andy Warhol tiveram o seu trabalho exposto no Museu de Arte Moderna e no Guggenheim, onde a sua obra foi apresentada como um dos grandes nomes da Pop-arte, título que o autor recusava. Aquando a sua mudança para SoHo, Rosenquist começa a trabalhar com materiais diversos (arame farpado, plástico…) produzindo obras cada vez mais elaboradas. Uma das suas obras mais conceituadas é F-111 exibida pela primeira vez na sua primeira exposição individual na Galeria Leo Castelli.

Duchamp[172] ou Allan Kaprow[173], conduziu ao impacto de uma nova abordagem sobre a arte e a sua percepção, e à experiência e interpretação que a mesma proporciona relativamente ao público. (Ranney, p.12, 2012)

> The blurring of the boundary between artwork, material source, production setting, and presentation setting culminated in the merging of context and content, a defining feature of 1960s and 1970s contemporary art and one of the ways that artists fostered the public aesthetic appreciation for the industrial spaces of SoHo. (Ranney, p.12, 2012)

A elevada concentração de artistas, e a sua constante interação e exposição de trabalho, levou à partilha de conhecimento e à interdisciplinaridade das obras, fomentando a diluição do limite entre as diferentes artes. SoHo revelou-se o palco de uma gigantesca performance onde o quotidiano era parte da experiência do ato criativo. 'Roof Piece' (1973) é um dos grandes exemplos de como Trisha Brown usava a cidade como a sua tela, retirando aos palcos a exclusividade da dança (ilustração 24), ou também os cortes incisivos de Gordon Matta-Clark, que esventravam a vida íntima e expunham a sua reflexão sobre o contexto social e económico, traziam para a o espaço público o que até então estava reservado ao privado, às coleções ou ás exposições encerradas em museus. (Ribeiro, 2011)

[172] **Marcel Duchamp (1887–1968)**, artista francês, a sua obra destacou-se sobretudo através dos trabalhos "ready-mades", sendo actualmente considerado um dos grandes propulsores na mudança do curso da História da Arte. Associado ao movimento dadaísta e surrealista, Duchamp revelo-se sinónimo não só de uma nova atitude perante a arte como igualmente perante a sociedade, repercutindo no futuro das artes visuais. A sua obra levou a que, enunciada a maxima de que a arte deve ser antes de tudo a concretização de uma ideia, ele fosse considerado o 'pai' da arte conceptual. Dos seu trabalhos, destacamos as obras: "Nu descendo a escada, No. 2" (1912), "Roda de bicicleta" (1913) e "Fountain" (1917).

[173] **Allan Kaprow (1927-2006)**, artista norte-americano, destacou-se sobretudo na década de 60, apresentado performances / happenings, que se afirmavam não como peças de teatro, mas como arte em si. Kaprow considerava sobretudo a sua arte como modo de experiência, onde o espaço ganha 'a dimensão' da subjectividade acrescida pelo espectador. O seu contributo serviu sobretudo para a clarificação de que a definição da arte não se restringia ao objecto colocado num pedestal, alargando o conceito da mesma para a diversidade que pode ir desde o simples movimento ao som ou ao odor.

Ilustração 24 – Roof Piece, Trisha Brown, 1971 (Mangolte, 2015).

Lydia Yee[174], curadora da exposição no Barbican "Pioneers of the Downtown Scence, New York 1970s"[175], dedicada ao trabalho de Laurie Anderson, Trisha Brown e Gordon Matta-Clark, esclarece, numa apresentação relativa à exposição, sobre o modo de como os artistas habitavam os Lofts, não sendo de todo cómodo ou até mesmo elegante. As instalações sanitárias era escassas e a falta de conforto e de intimidade tornavam os espaços desconfortáveis. No entanto este não perdia o seu carácter único, de uma vivência comunitária e de uma experiência completamente distinta do enquadramento social comum (ilustração 25 e 26). Lydia Yee fala igualmente do projeto iniciado do Matta-Clark – *Food*-, um restaurante que se tornou o centro da comunidade artista de SoHo, que para além de proporcionar alimento aos residentes, com uma diversidade no cardápio que proporcionava novas experiências gastronómicas, sendo igualmente um projeto social visto que empregava artistas para que os mesmo tivesse uma fonte de rendimento para além da arte, facilitando nos

[174] **Lydia Yee**, trabalha actualmente como curadora-chefe da Whitechapel Gallery de Londres tendo anteriormente exercido funções para a Galeria de arte londrina Barbican (2007-2015). Em Barbican, Yee teve a seu cargo a curadoria de exposições como “Laurie Anderson, Trisha Brown, Gordon Matta-Clark: Pioneers of the Downtown Scene” e "Bauhaus: Art as Life”. Cedo viu o seu trabalho reconhecido pela exposição "Street Art, Street Life" com o prémio *Emily Hall Tremaine Exhibition Award*, decorrente no Bronx Museum of the Arts onde iniciou a sua carreira.

[175] A exposição *“Laurie Anderson, Trisha Brown, Gordon Matta-Clark: Pioneers of the Downtown Scene”* exibida no London's Barbican Art Gallery, realizada no inicio de 2011, teve a curadoria de Lydia Yee. Focando o trabalho dos artistas Laurie Anderson, Trisha Brown e Gordon Matta-Clark, a exposição tinha por objectivo destacar os seus trabalhos no decorrer da década de 70, período em que desenvolveram importantes abordagens experimentais no bairro de SoHo, individual e colectivamente. Os seus trabalhos são marcados pelo uso da cidade como meio de criação e de divulgação da arte, resultando numa das épocas mais mrelevantes da arte contemporânea.

seus horários, com o objectivo de manter o seu trabalho criativo uma prioridade. (Artlyst, 2011)

Ilustração 25 – Residents Exposing Brick Wall in Loft, Broome Street, SoHo. Dorothy Koppelman, 1963. (Dienes, s.d.).

Ilustração 26 – "Raw space" on move-in day, Davidovitch, 1975 (Ohta, 2012).

By November 1974 approximately 80 percent of SoHo residents were artists and their families. According to SAA president Charles Leslie, the rest of the population included gallery owners, art dealers, art critics, publishers, and local businessmen. All of them, he granted, had "a clear reason for making their home in SoHo," but he did not mention a goodly number of stockbrokers, lawyers, and other professionals. […] Many resented the dealers' encroachment and attendant ostentation as well as the ensuing rise in property values. The antagonism intensified due to dealer exploitation. In some cases, artists, if their work was being shown at all, were receiving only a 50 percent commission from Madison Avenue dealers. Many in SoHo responded by selling their work out of their own studios. A group on 55 Mercer Street collaborated in such an endeavor. "We don't want to call ourselves a gallery," said one of the artists in December 1970. "We do not have a dealer nor a director and no razzmatazz façade. We have only a space to show our work." Despite loft openings and other attempts to avoid middlemen, private art galleries mushroomed in SoHo. By 1978, sixty-eight of

> them blanketed the neighborhood, in addition to seventeen cooperative galleries, owned and run by artists themselves." (Petrus, 2003, p. 25-26)

O resultado da gentrificação foi o abandono por parte do artista desta zona. As galerias haviam ganho uma grande influência, sendo estas uma parte do incentivo à grande frequência do bairro e divulgação do mesmo, mas igualmente à transformação deste num espaço de grande especulação imobiliária, levando à diminuição da procura e permanência de artistas em SoHo. De despretensioso e obsoleto, o 'Distrito de Ferro' passa para centro cultural e artístico, representando atualmente um lugar sinónimo de espaços com preços inflacionados e exposições pródigas.

Apropriação - a experiência de um novo arquétipo.

> […] a palavra que gravita em torno desta idéia do habitar é "apropriação", uma palavra que explica seu parentesco com as comunas e os edifícios ocupados ilegalmente, pois este será o impulso que gravitará em torno do loft, da forma de colonizar o seu espaço, do ato mesmo de apropriar-se parcialmente das experiências comunais, da idéia de instalar-se no centro histórico da cidade.
>
> Ao transportar sua residência e sua oficina para áreas da cidade e edifícios abandonados pela dinâmica especulativa, o artista, homo ludens warholiano, apropria-se da cidade, do seu centro histórico e reivindica todos os contravalores que a convenção […] havia rechaçado começando precisamente por essa instalação na memória urbana frente à tábua rasa sempre propiciada pela modernidade ortodoxa. (Ábalos, 2003, p. 125-126)

Quando articulamos o termo 'apropriação' à experiência vivida em SoHo a partir da segunda metade do século XX, fazemos na sua completa valência em relação à realidade. A palavra não expressa apenas o processo criativo onde eram usados os lixos provenientes da cidade, a própria cidade, o espaço urbano, era ele mesmo condição fundamental e matéria para o trabalho artístico desenvolvido. Os artistas inspiravam-se nos espaços abandonados, decrépitos, sinónimos de crise, precariedade e violência. Esta condição desoladora da cidade induziu à reinvenção dos hábitos e reflexão dos padrões sociais. Sendo que a privacidade abriu portas à exposição da vida íntima, do quotidiano da cada um e da comunidade. Apropriar passou a ser na integra um modo de vida, uma postura perante a realidade, o espaço e a sociedade, resultando na diluição dos limites, das fronteiras entre o espaço público e o espaço privado. Podemos dizer que a arte restituiu ao quotidiano o olhar poético.

Define-se assim um novo modelo alternativo cultural com uma organização familiar e de vivência distinta do arquétipo da vida moderna. A contracultura define-se como o

reverso da cultura estabelecida, questionando o autoritarismo, os dogmas vigentes que se baseavam no conceito da estrutura familiar tradicional, e firmando a prática da criatividade na espontaneidade. Os movimentos ideológicos vigentes resultam igualmente do pensamento emergente do surgimento de duas disciplinas controversas: a psicanálise e o materialismo, que combinadas abrem espaço para "o processo de construção de um novo sujeito social" (Ábalos, 2003, p.120).

> Para Reich, a resolução individual dos conflitos internos é um resíduo ideológico burguês: a liberação interior não se produz senão em um plano social. Isso significa, contudo, uma denúncia das estruturas sociais em que a família - a "família autoritária", em sua terminologia -, como unidade produtiva, também reproduz as relações de produção da sociedade, transmitindo de pai para filho a luta de classes. É portanto, necessário associar o materialismo e sua exigência de igualdade, a processos de aprendizagem vital e sexual que reduzam e anulem ao limite a neurose […] Reich propõe a comuna como um novo eixo social de aprendizagem capaz de conectar o mundo - o mundo é também trabalho - ao eu. A construção de um novo sujeito depende de transformações profundas no espaço privado e no espaço público, bem como nas relações e nos vínculos entre ambos. (Ábalos, 2003, p. 120-121)

Reich[176] está portanto convicto de que a estrutura familiar existente, aquela que considerava como repressora, era o ponto de origem de uma população amedrontada, e produto massivo para a continuidade das ideologias autoritárias num sistema contra-produtivo e nada original ou criativo.

Com base de argumentação fundamentada nas ideias de Freud e Marx[177], Reich funde dois pensamentos intelectuais, defendendo um sistema anárquico e dissolvendo as práticas autoritárias para uma vivência produtiva e lúdica. Por um lado tem no pensamento de Marx o alicerce que retira ao homem a noção de que é ser individual, estando este inserido em contexto social que o molda. Por outros, argumento de Freud passa no entanto pela base de que o Homem é um Ser que depende do processo de introspecção. Ou seja, ambas - materialismo e psicanálise- muito embora partindo de

[176] **Wilhelm Reich (1897-1957)**, psicanalista austríaco, acrescentou à abordagem terapeutica através da intervenção verbal, a acção corporal. Discípulo de Sigmund Freud, Reich vai-se afastando das ideias do de Freud, criando uma nova linha de pensamento. O médico e psicanalista acaba por encontrar no orgasmo a resolução para a neurose, argumentando que na falta da descarga sexual por parte do indivíduo, independentemente da sua saúde psíquica e mental, o resultado seria no aumento dos problemas psíquicos. Reich defendia igualmente a teoria de que a família era, na sua essência, o elemento castrador e manipulador das mentes jovens, não permitindo o seu desenvolvimento livre e saudável.

[177] **Karl Heinrich Marx (1818-1883)**, intelectual revolucionário alemão, influenciou, com a sua doutrina comumente denominada marxismo, disciplinas como a Filosofia, Direito, Sociologia, Literatura, Pedagogia, Ciência Política, Antropologia, Economia, Comunicação, Psicologias, entre outras. Por base, o seu pensamento defende sobretudo a ideia de que o conflito de classes é a condição para a progressão das sociedades humanas. Assim, Marx defende que na auto-destruição do capitalismo daria lugar à democracia dos trabalhadores levando o socialismo a conduzir ao comunismo, uma sociedade sem classes.

argumentos distintos, questionam o modelo ideal humanista e a conformidade entre o Homem e o Mundo, pois o Homem, a Razão e o Mundo não sendo objectivos, estão fragmentados.

> Em Marx, a comuna é a consequência lógica de uma compreensão revolucionária da sociedade - o materialismo - que demanda uma acção coletiva radica: o sujeito marxista não se desenvolve, não toma posse em si mesmo - quer como indivíduo, quer como membro de uma família - senão no interior de um grupo, da classe social que o molda. Marx desconstrói o mito filosófico do homem dotado de plena individualidade e liberdade de pensamento, inserindo-o em grupos sociais, as classes, determinados pelas relações de produção. […] O homem não cria, nem é o que imagina ser. Ele é resultado do conjunto das condições materiais de produção e das relações sociais […].
>
> O homem freudiano adquire sua relativa liberdade em um processo individual de autoconhecimento do qual se identificam os mecanismos repressivos em que se baseia a educação e o processo de socialização através da família, e em que se aprende a conviver como o eu reduzindo-se a neurose através da consciência do valor da auto-estima e dos desajustes nas relações com o mundo. O homem freudiano não só não se realiza socialmente, como a estrutura da sua personalidade psíquica é fragmentada, não constituindo uma unidade. (Ábalos, 2003, p.119-120).

Podemos apontar resumidamente como principais directrizes do modelo de contestação aos hábitos e condutas modernistas, a crítica à definição do modelo social tendo por base a ideia de família tradicional, sendo esta considerada absurda enquanto factor determinante para a estrutura de sociedade, os hábitos ou até mesmo o desenho da habitações e planeamento urbano. A fragmentação de espaços e a excessiva preocupação com a organização funcional, hierárquica e especialização dos compartimentos, dá lugar à anarquia onde os espaços privados são cedidos em prol do uso comum, público e exposto.

Sem dúvida o melhor exemplo deste novo estilo de vida que se apresentava como contracultura, recusando os modelos existentes, foi The Factory[178], o loft que Andy Warhol[179], Billy Linich[180] e Gerard Malanga[181] tornaram por si só numa 'escultura

[178] A *Silver Factory*, estava situada no numero 231 da rua 47, perto do Grand Central Station em Midtown Manhattan (New York). O seu nome Factory teve origem na quantidade de obras de arte produzidas naquele espaço (filmes, quadros, discos...).

[179] **Andy Warhol (1928-1987)**, artista norte-americano, iniciou a sua carreira como ilustrador de revista, tornando-se num icon durante os anos 60. O seu trabalho, inevitavelmente associado ao movimento da Pop Art, explorou a arte nas suas diversas formas, não só na pintura como a performance, cinema, instalações de vídeo e escrita, e até mesmo através do seu quotidiano. O seu Loft - The Factory - foi palco dos grandes acontecimentos artísticos da época, tornando dúbio o sentido de propriedade de cada peça de arte, e revelando a autoria como um todo e simultaneamente como a obra de Andy Warhol. Encontramos entre alguns dos seus trabalhos mais conceituados obras como: 100 Cans (1962), Untitled from Marilyn Monroe (Marilyn) (1967) ou Self-Portrait (1986).

[180] **William Linich (1940-)**, mais conhecido por Billy Name, é fotografo, cineasta, e designer de iluminação americano. Associado ao trabalho com Andy Warhol, sendo ele também um dos fundadores

social'. (Watson, 2003, p. xii) Este foi precisamente um espaço onde o lugar de repouso e de trabalho 'abrigava' a performance, "A transformação da vida cotidiana, a busca de uma arte de viver que se confundisse com o próprio trabalho criativo […]" (Ábalos, 2003, p.123).

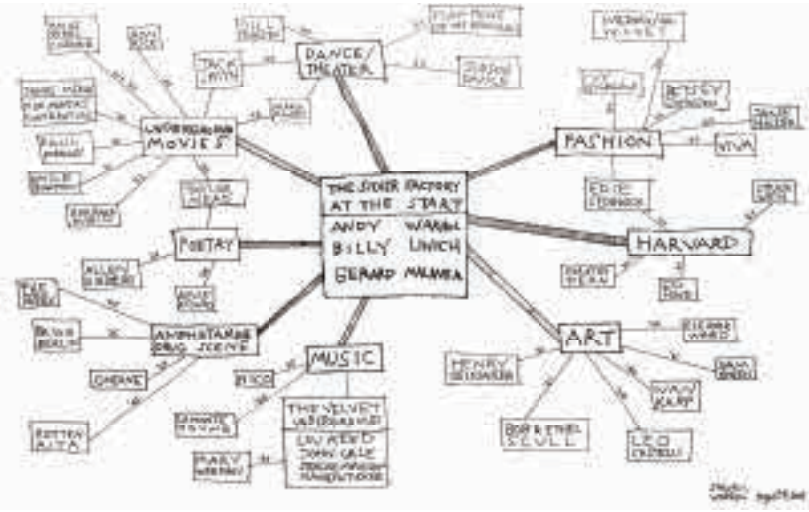

Ilustração 27 – Desenho esquemático com nomes dos muitos frequentadores do Loft 'The Factory', Steven Watson, 2003 (Adaptado a partir de: Watson, 2003).

Ilustração 28 – Andy Warhol with "Silver Clouds", Stephen Shore, 1965-1967. (Adaptado a partir de: Shore, 2014).

A vivência na Factory era diferente do trabalho feito em SoHo pelos artistas como Matta-Clark ou Donald Judd entre outros, mas o que é interessante perceber é que em ambos os casos, a valorização de grandes espaços alugados a baixos custo deram lugar a uma nova ideia de habitar, a uma nova relação entre o espaço privado e o espaço público e a uma articulação dos espaços com a arte e com o processo criativo em diferentes vertentes.

Conhecido como 'The Silver Factory' por ser um espaço completamente coberto por tinta e materiais prateados, este excluía à partida a marginalização, era um espaço aberto, onde o trabalho, a festa e o repouso faziam parte um mesmo contexto; um espaço público, usufruído por um grande número de pessoas, artista de diferentes áreas, e com trabalho que se associava, inevitavelmente, ao nome de Warhol e do seu Loft (ilustração 27 e 28).

da "Fábrica", foi o responsável por toda a aplicação de revestimentos e pinturas prateadas que deram o nome "Silver Factory".

[181] **Gerard Malanga (1943-)**, poeta e fotografo americano, é no entanto descendente de imigrantes italianos. A sua vasta obra literária incluí os títulos: *hic death* (1971), *Mythologies of the Heart* (1996),e *No Respect: New And Selected Poems 1964-2000* (2001). Malanga foi também o um dos principais colaboradores de Andy Warhol na década de 60, fundando com ele a revista Interview.

> The works produced during the Silver Factory period - more than five hundred movies, a record, a novel, hundreds of photographs - resulted from a group process. These works can be described in art-historical language, but they can also be discussed as artifacts of anthropology, sociology, and psychology. Taken together, they provide a mosaic portrait of the Sixties society that inhabited that space.
>
> The group associated with the Silver Factory is often dispensed with in cursory lists: as speed freaks and drag queens, poets and Superstars, fashion beauties and avant-garde artists. (Watson, 2003, p.xii)

O palco que dava lugar a esta experiência social colectiva, era descrito como um 'open-space' de 15x30 metros, francamente iluminado pelos grande vãos envidraçados em toda a fachada sul, voltados para a rua. Felizmente existia um monta-cargas para o transporte vertical de materiais e obras, e o telefone público que se encontrava na entrada era requisito de Warhol, pela comodidade do seu uso, e para que não fosse à sua responsabilidade o uso por parte dos visitantes. Paredes, tectos e objetos eram todos cobertos ou com tinta prateada ou com papel de alumínio. A decoração do espaço estava a cargo de Linich, e era atribuído ao sue excessivo consumo de anfetaminas a constante energia e criatividade que permitia trabalhar arduamente no lugar. Foi também ele que encontrou na rua o famoso sofá, elemento importante não só no espaço como igualmente em trabalhos lá produzidos. (Ábalos, 2003, p.117).

Nas palavras de Andy Warhol, o interesse da 'Factory' estava na sua localização, na proximidade com a vida pública, e igualmente na heterogeneidade de trabalhos lá feitos, de pessoas que frequentavam o loft e a singularidade do quotidiano, das exposições e festas que lá ocorriam. Ele via aquele como o espaço de performance, como o lugar onde tudo acontecia, antes de qualquer qualidade formal do desenho da arquitetura (Ábalos, 2003, p.118).

O espaço em si do Loft não se distingue das restantes habitações pelo seu estilo (muito embora esteja associado à arquitetura industrial do ferro fundido), mas principalmente por significar a apropriação de espaços decadentes e obsoletos, proporcionando a sua ocupação individual ou colectiva, enquanto Casa-Atelier, de grande superfície sem compartimentação, alugada a preços baixos, na qual a vida quotidiana era sinónimo da arte de viver.

> Igualmente, em função tanto a sua grande superfície, quanto os novos códigos sociais vigentes, estas casas-oficinas permanecerão abertas a visitantes mais ou menos estáveis, e à organização de festas e reuniões sociais, de modo que o efeito comunal

> será uma das suas características mais evidentes. Em todas elas, o trabalho criativo, individual ou colectivo, primará sobre os outros aspectos da vida individual, tais como o conforto, o luxo, a ordem, ou a intimidade. O contínuo contacto com a comunidade, o desprestígio do casal estável, e o entendimento do sexo como uma forma a mais de comunicação propiciarão, ainda assim, práticas amorosas e sexuais muito semelhantes às que, mais conscientemente, contudo, adoptam as comunas politizadas centro-europeias. O ambiente é, pelo menos aparentemente, festivo, criativo e liberal. Através desse modo de instalação essa coletividade, ou tribo, contrói para si um marco urbano próprio, relativamente independente, e se apropria de edifícios e porções da cidade, modificando radicalmente a sua identidade. (Ábalos, 2002, p.125)

Ilustração 29 – The Factory, 1965 (Peck, 2011).

O estilo de vida associado a Andy Warhol, e a sedução que prestigiou o Loft como espaço de excepção, transformaram aquele que era o território da extravagância, num estilo de vida apto a ser experienciado pela classe alta - para satisfação de promotores imobiliários (ilustração 29). O Loft é atualmente uma tipologia habitacional associada a elites, um espaço climatizado, em qua sua posição central e privilegiada no plano urbano, proporciona o conforto do fácil acesso aos serviços. Um arquétipo dissociado na sua génese de produção de arte, mantendo grande parte das vezes apenas o carácter residencial.

É interessante verificar que do mesmo modo que o Loft perdeu a sua ligação intrínseca à arte, ao quotidiano como representativo da produção criativa, este é um espaço que pode servir como expositor de obras de arte, associados igualmente ao prestígio da propriedade de uma obra. É igualmente interessante perceber que a articulação entre o privado e o público alterou-se profundamente. A relação que se mantinha com um espaço amplo, de acesso público onde a intimidade era exposta ao visitante, dá agora lugar a um espaço de máxima intimidade, de uma privacidade

enclausurada pelas paredes exteriores do Loft. Um único espaço dá lugar a um único ocupante ou casal. Contudo, não é sinónimo de contestação para com os modelos sociais e familiares vigentes, pois quando o número do quadro familiar aumenta, a mudança de habitação é regar geral inevitável. Assim sendo, o Loft está associado não só o estatuto de habitação de elites como está direcionado apenas para a ocupação de uma ou de duas pessoas por curtos períodos de tempo.

O estudo do Loft revela-se interessante sobretudo no entendimento sobre o modo como questões culturais e alterações profundas sociais e económicas obrigam a repensar os espaços habitacionais, pois o próprio modo de habitar, sofreu também ele transformações profundas. Sendo manifesto que as mudanças que ocorreram na configuração do espaço da Casa, dando lugar ao espaço do Loft, não se mantiveram nem se tornaram exclusivas do modo de Habitar. É importante repensar recorrentemente sobre a maneira como o espaço da casa e o espaço de trabalho devem ser configurados com o objrctivo de satisfazer um conjunto de factores. Certamente a revolução que adveio do questionamento da estrutura familiar tradicional, deu lugar a um extremo oposto, onde a rejeição de um autoritarismo incutiu ao afastamento de possíveis relações entre parceiros e com os respectivos filhos. No entanto, não mantendo essa inteira recusa dos arquétipos da família dita tradicional, não deixa de ser pertinente reflectir sobre a definição da Casa e do espaço de trabalho criativo adequado à situação atual, com base na estrutura familiar, cultural e social vigente.

4.3. CASOS DE ESTUDO. BARRAGÁN. SIZA.

CASA-ATELIER BARRAGÁN

> Entro num edifício, vejo um espaço e transmite-se uma atmosfera e numa fracção de segundo sinto o que é.
>
> A atmosfera comunica com a nossa percepção emocional, isto é, a percepção que funciona de forma instintiva e que o ser humano possui para sobreviver. Há situações em que não podemos perder tempo a pensar se gostamos ou não de alguma coisa, se devemos ou não saltar e fugir. Existe algo que comunica imediatamente connosco. Compreensão imediata, ligação emocional imediata, recusa imediata. (Zumthor, 2006, p. 11-13)

No excerto que apresentamos do arquiteto Peter Zumthor, ele fala de Atmosferas, a experiência simples dos lugares, e esta é para nós, a ideia sensorial que melhor descreve a Casa-Atelier de Luís Barragán. [182]

A casa do arquiteto, desenhada pelo próprio, situada na Cidade do Mexico, mais precisamente em Tacubaya, foi a sua morada durante 40 anos (1948-1988). Esta era sem dúvida uma habitação à sua imagem, a 'Sua Casa', mantendo-se até aos dias de hoje como Casa-Museu, onde os seus objetos retêm as memórias que lhe eram tão vivas, e que de algum modo eram parte integrante no desenho das suas obras.

A Casa-Atelier era igualmente o laboratório de Barragán, com o tempo, e com a experiência do habitar, o arquiteto modificava, procurando o equilibro e as soluções que consideravam ajustarem-se melhor aos ambientes pretendidos (Viso, 2014). Viver os espaços era então uma reflexão ao longo do tempo, consolidando escolhas e percebendo através da experiência quotidiana as atmosferas que pretendia e o modo como as poderia alcançar.

[182] **Luis Barragán (1902-1988)**, arquitecto mexicano, embora a sua formação seja na área de engenharia e os seus conhecimentos sobre arquitectura sejam autodidactas. Deve-se às suas viagens, o gosto adquirido pela arquitectura, e è a partir de um leitura crítica da realidade que Barragán estrutura a sua obra, uma arquitectura simples enquadrada no seu contexto, ou seja, uma síntese entre a obra modernista, das quais absorvera informação no decorrer das viagens, e a arquitectura vernacular mexicana, com as suas cores, os ambientes, ou até mesmo a afirmação religiosa. Ao segundo ano da apresentação do prémio Pritzker, em 1980, Barrágan é distinguido pelo seu trabalho, com o reconhecimento do mesmo a nível mundial. A sua habitação, é considerada uma das suas obras que melhor define o seu trabalho, sendo desde de 2004 reconhecida como Património da Humanidade (UNESCO). Para além da sua casa em Tacubaya (1940-43), destacamos obras como: Casa Prieto López, Capela Tlalpan, Casa Gásvez ou Casa Gilardi.

Ilustração 30 – Casa-Atelier Luís Barragán: Fachada, Luís Barragán, 1948. (Sveiven 2011).

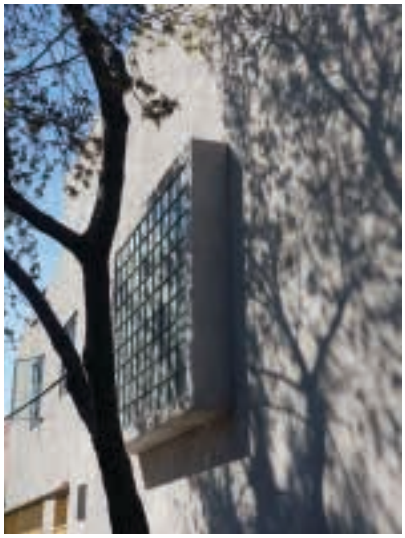

Ilustração 31 – Casa-Atelier Luís Barragán: Janela de Biblioteca, Luís Barragán, 1948. (Smalley, s.d.).

O bairro a que pertence a Casa-Atelier pode ser qualificado como despretensioso, de casas modestas e construção tradicional. Aqui a obra de Barragán não se destaca, não pretende ser destinta das demais, a sua leitura é a de uma fachada que segue o alinhamento dos edifícios que lhe são contíguos. Passa despercebida com a expressão austera, mas revelando logo à partida um dos elementos fundamentais do desenho desta obra - o muro (ilustração 30). Muito embora com a abertura de alguns vãos - entre eles o da biblioteca, facilmente reconhecível (ilustração 31), e com diferentes cotas de cércea, ela apresenta-se como um muro limite, um plano que divide o que é espaço público do que é o espaço privado, não deixando este elemento que limita, antever o mundo para além dele. “Os muros criam o silêncio” (Weston, 2005, p.96). O som é um dos factores preponderantes na percepção do limite. Quando se transpõe o limite da porta, o silêncio marca o lugar da Casa-Atelier, tendo o efeito de abrandar o tempo. Um tempo que passa a ser de demora, que clarifica os sentidos e qualifica a experiência e percepção do espaço. O seu estado atento conduz assim à experiência multissensorial. Aqui a casa nega-se ao exterior, Barragán ‘afirma’ que para dentro da fronteira encontra-se o seu refúgio, o seu espaço íntimo, o centro do mundo.

> Portanto é preciso dizer como habitamos o nosso espaço vital de acordo com todas as dialéticas da vida, como nos enraizamos, dia a dia, num “canto do mundo”.
>
> Porque a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É o verdadeiro cosmos. (Bachelard, 1996, p.24).

Ilustração 32 – Casa-Atelier Luís Barragán: Fachada Principal, Luís Barragán, 1948. (Sveiven, 2011).

Ilustração 33 – Casa-Atelier Luís Barragán: Fachada Tardoz, Luís Barragán, 1948. (Sveiven, 2011).

Na leitura do presente caso de estudo, revela-se a clara intenção do arquitecto em distiguir o espaço de repouso do espaço de trabalho, criando uma forte separação entre ambos. Percebemos logo à partida, pelo desenho do 'muro', que é a fachada do edifício, a primeira distinção do acto de aceder aos espaços interiores de cada função. Duas portas diferenciam as duas partes da habitação, uma porta para a casa (nº14) e outra para o atelier (nº12), tal como a diferença entre cérceas também o faz (ilustração 32). Comunicam assim à partida, a diferença de comportamentos expectáveis para cada um dos lugares. Este é o momento em que se transpõe o limite entre o mundo exterior e o lugar de controlo do arquitecto.

O limite entre estes dois espaços é igualmente estabelecido no interior da habitação. Através da observação das plantas de piso, percebe-se a existência de um plano que divide o espaço da casa do espaço do atelier, sendo a transição entre eles apenas possível no piso de entrada ou através da ligação entre o pátio e o jardim, não existindo essa possibilidade à cota do piso 1 (ilustração 34 e 35). Ou seja, em paralelo

com a preocupação de desenhar espaços, onde as diferentes gradações de privacidade e intimidade são trabalhadas ao detalhe como estratégia para qualificar o espaço, também a necessidade de diferenciar o binómio Casa-Atelier, define e conforma à partida o espaço da Habitação, sendo o primeiro eixo que ordena e regra o edifício.

Podemos afirmar que a casa de Luís Barragán tem estruturada a organização dos espaços com base na articulação de dois binómios, por um lado a Casa / Atelier - cujo o limite se 'define' no plano horizontal, visível em planta (ilustação 34 e 35) -, e por outro o Íntimo / Social - em que a estratégia passa pela modelação de espaço em diferentes cotas, perceptível sobretudo nas secções (ilustração 37).

Ilustração 34 – Casa-Atelier Luís Barragán: Planta piso térreo, Luís Barragán, 1948. (Sveiven, 2011).

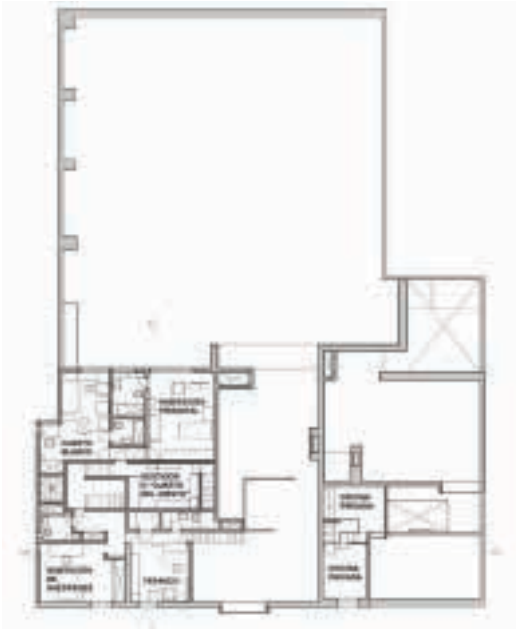

Ilustração 35 – Casa-Atelier Luís Barragán: Planta Piso 1, Luís Barragán, 1948. (Sveiven, 2011).

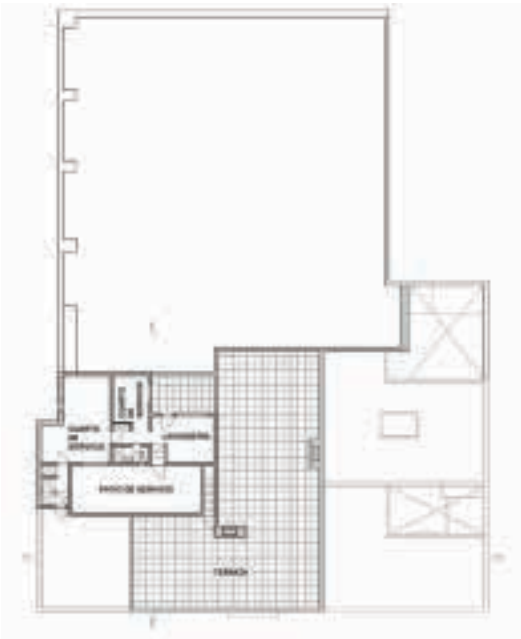

Ilustração 36 – Casa-Atelier Luís Barragán: Planta Piso 2, Luís Barragán, 1948. (Sveiven, 2011).

Ilustração 37 – Casa-Atelier Luís Barragán: Cortes, Luís Barragán, 1948. (Sveiven, 2011).

Configuração espacial.

A Casa-Atelier de Luís Barragán apresenta a sua singularidade no interior. É na modelação dos compartimentos, nos limites que estabelece entre as partes e unifica o lugar como um todo que a obra se mostra como arquitetura excepcional.

Nela percebemos a influência de Le Corbusier, mas simultaneamente a importância do lugar numa obra de arquitetura, o modo como a cultura local, a tradição e a arquitetura vernacular são preponderantes no desenho de uma estrutura arquitectónica extraordinária.

O interior da Casa-Atelier define-se através dos 'muros', mas não são eles que estabelecem os limites, não são os planos que dão significado à transição entre dois espaços, a essa função estão destinados os espaços-limites, as cavidades.

> Cuando Barragán explica la importancia de los muros para recoger los lugares y acotarlos se refiere «a la necesidad humana—como mamíferos que somos— de penumbra. Necesitamos un refugio... incluso en contra de la luz». (Viso, 2011, p.13)

A maneira com o arquiteto modela o espaço, o modo como a compressão de uma cavidade dá lugar à descompressão do espaço seguinte, articulando vazios e conduzindo à leitura dos mesmos a partir do percurso, são detalhes através dos quais

percebemos a qualidade excepcional da obra de Barragán. Aqui, o muro é mais do que uma divisória, ele modela espaço, define lugares, transmitindo tão grande intensidade sensorial que por si só, para além do recurso à aplicação de cores nos planos, recorda a sua cultura e a arquitetura tradicional mexicana.

Como tal, a configuração de cada espaço dá significado aos hábitos que aí se cumprem naturalmente, porque a cada espaço 'pertence um gesto'. O arquitecto não usa o plano vertical apenas como marcação de áreas, reduzindo-as a compartimentos de dimensão aceitável a uma determinada função ou uso, tal como a porta não é apenas um elemento que permite a transposição de um plano vertical.

Facilmente se percebe as diferentes relações espaciais, não tanto através da leitura das plantas de pavimentos, mas sobretudo a partir do estudo das secções, bem como das diferentes perspectivas do espaço. Por exemplo: aquando a leitura da planta do piso térreo, e na tentativa de perceber a organização espacial e os elementos que limitam diferentes espaços como a Sala e a Biblioteca, facilmente se cai no erro de considerar que a configuração dos espaços é apenas concretizada com recurso à divisão feita por planos verticais, resumindo-se a sua descrição a algo do género: 'para aceder ao espaço da biblioteca, transpomos uma porta, onde encontramos um pequeno compartimento introdutório ao espaço da Biblioteca propriamente dito'. Mas este é apenas a descrição de um percurso onde um compartimento dá lugar ao outro, sucessivamente. Como tal, é extremamente interessante, perceber que, no simples controlo do limite de alturas dos diferentes planos verticais, em que nem todos rematam no tecto, o arquitecto desenha o ambiente dos diferentes espaços, articulando-os e estabelecendo relações, induzindo ao percurso ou permanência em cada um deles (ilustração 40).

Ilustração 38 – Casa-Atelier Luís Barragán: Biblioteca, Luís Barragán, 1948. (Burri, 1969).

Ilustração 39 – Ruínas de Puruchuco (Adaptado a partir de: David.Silo, 2010).

Deste modo, a partir da visibilidade do tecto em madeira de pinho, em toda a extensão entre o espaço da Sala e da Biblioteca, temos a percepção do espaço como um todo, levando à descoberta de cada um dos compartimentos, sendo que a definição das diferentes gradações entre espaços de maior ou menos privacidade, é então feita a partir do controlo da luz e da cor associados ao dimensionamento e configuração do compartimento. A luz que 'materializa' o espaço da Sala é diferente da luz que 'define' o espaço da Biblioteca (ilustração 38).

Também o compartimento do pequeno estúdio - Tapanco - denota a natureza da definição dos espaços com o recurso ao desenho do muro e da luz que o mesmo define (ilustração 42). O espaço do Tapanco, carece esclarecer, é considerado o espaço mais íntimo da casa, é o espaço que o arquiteto desenhou recordando as memórias da sua infância e a arquitetura vernacular de que guarda memória.[183] (Viso, 2012, p.61-62)

[183] Embora possa parecer não fazer sentido o facto de que o estúdio considerado o espaço mais íntimo e privado do arquiteto localizar-se ao lado do quarto de hóspedes, a verdade é que no projeto inicial, este quarto era um espaço de terraço, um espaço exterior que articulava com o estúdio, sendo este fechado após a conclusão e já utilização da Casa-Atelier. (Fundación De Arquitectura Tapatía Luis Barragán A.C., a.d.).

Ilustração 40 – Casa-Atelier Luís Barragán: Escada para Tapanco, Luís Barragán, 1948. (Sveiven, 2011).

Ilustração 41 – Casa-Atelier Luís Barragán: Tapanco, Luís Barragán, 1948. (Ornelas, 2011).

Este compartimento é então um lugar de introspecção, o refúgio que o arquitecto desenhou enquanto cavidade, em que a sua compressão, e a luz controlada através do desenho das portadas do vão da janela, ou a iluminação que passa como que filtrada pelo espaço entre o topo da parede e o tecto, afirmam aquele como o espaço de maior intimidade e de reflexão por excelência. O seu limite, é antes de mais, desenhado pela escada de acesso, sendo esta um dos elementos de maior reconhecimento de toda a obra do arquitecto (ilustração 41). Esta escada em madeira, que se apresenta quase como elemento escultórico, é a fronteira, o espaço transição que articula a Biblioteca e o Tapanco. Esta, em conjunto com a porta, condicionam o acesso ao lugar 'secreto', pois entendido com um todo, como se a escada fosse ela mesma a sombra ou desdobramento da porta, têm a leitura de limite. " […] logicamente o local onde o mundo se inverte". (Bourdieu *apud* Martins, 2006, p.51).

A Casa e o Atelier.

> A casa-estúdio de Barragán foi um laboratório de experimentação de luz e de cor em que a luz amarela invade a atmosfera localizada por todo o lado, filtrada por vidros. O movimento do nosso corpo, através dos interiores silenciosos e as sequências espaciais, preparam-nos para alterações perceptuais que são sempre indirectas e lentas, magicamente reveladas através da percepção sensorial. (Santos, 2009, p. 8).

Muito embora a principal diferenciação entre o espaço da casa e o espaço do atelier possa ser vista como a divisão espacial através da colocação de um plano que vai desde a fachada principal à fachada tardoz, a distinção entre os dois espaços vai para além desta visão redutora. Na realidade, a casa e o atelier são duas faces da mesma moeda, dois espaços que são ambos metade do outro. Para tal, Barragán trabalha cada uma das suas metodologias de configuração espacial de um modo distinto entre os dois espaços, mantendo, contudo, a relação entre ambos.

É interessante como a percepção de determinadas características de um espaço, em comparação com o outro, ganham uma nova dimensão.

Barragán, quando estabelece a divisão entre as duas funções – habitar e criar - fá-lo no sentido em que divide um volume em duas partes, de modo a manter uma proporção que satisfaça a área necessáriaa cada um dos usos. No entanto, podendo à partida associar o espaço da casa como o espaço de maior privacidade, e o atelier como lugar possível à recepção de pessoas, poderia a distribuição do binómio Privado/Público gerir-se do mesmo modo que o Binómio Casa/Atelier. Contudo, tal como já referido, o arquitecto organiza os espaços da casa e os espaços do atelier com a mesma lógica, com o conhecimento de que ambos necessitam de difrentes gradações de intimidade. Organiza-se assim o espaço no sentido vertical, ou seja, do mesmo modo que na casa, Barragán destina o piso superior aos compartimentos mais intimos, também no atelier o grau de acesso vai sendo mais restrito à medida que se vai sobindo. Embora sejam espaços de difrentes tipos de socialização e introspecção, o arquitecto considera que em ambos os casos não se deve descurar a criação de 'layers' que propiciam diferentes modos de habitar os espaços, sendo eles de repouso ou de trabalho.

A união entre ambos, é assim feita por um unico ponto de contacto interior: um pequeno espaço de compressão, onde é necessário descer a uma cota ligeiramente mais baixa para que se entenda que este é um outro lugar, um lugar que, aventorando-nos a uma possível intrepretação, sugere a 'passagem pelo fogo', como que conotando esta como uma passagem para algo novo. O volume da lareira, aqui como elemento que configura o espaço de transição, é sobretudo o elemento que permite a distinção entre os dois espaços, fisica, e psicológica, predispondo o corpo a um novo uso do espaço. O "[…] território habitável a partir do qual se abre a possibilidade do sentido e da significação» (Trías *apud* Pinto, 2007b, p.22).

Também nas experiências de cor e luz, conseguimos perceber que o arquitecto desenhou os dois lugares com qualidades difrentes. Na ultima 'versão', podemos perceber, no caso da cor, que Barragán inverte a lógica no espaço do artelier.

Enquanto que nos compartimentos da casa, a aplicação de cor está reservada aos planos verticais, já no espaço do atelier, a cor está aplicada no tecto inclinado, sendo também ele uma excepção na estrutura da casa (todos os outros tectos são planos horizontais). A pintura a amarelo no tecto do atelier, confere a este um ambente que à partida não sendo interpretado pelo utilizador, transmite no entanto a sensação de que este é um espaço de excepção.

No que concerne à sua iluminação, este é um espaço 'claro' de luz uniforme, onde os vãos dão primeiramente lugar à entrada de luz e à sua difusão, não tendo por função permitir a observação direta do espaço exterior. De janelas, o espaço está guarnecido com duas, uma grande vertical, e outra de iluminação zenital (ilustração 43, 44 e 45). No entanto a porta de acesso ao pátio tem também uma portada que no caso de estar aberta, tem a proteção de um plano de vidro, bandeira, que ilumina igualmente o espaço. O desenho de vão feitos pelo arquiteto neste espaço, distinguem-se dos demais da habitação, na realidade Barragán foi experimentando diferentes soluções com o objecto de aperfeiçoar as atmosferas pretendidas para cada compartimento.

Ilustração 42 – Casa-Atelier Luís Barragán: Entrada de Atelier, Luís Barragán, 1948. (Adaptado a partir de: Guzman, 2006).

Ilustração 43 – Casa-Atelier Luís Barragán: Atelier, Luís Barragán, 1948. (Smalley, s.d.).

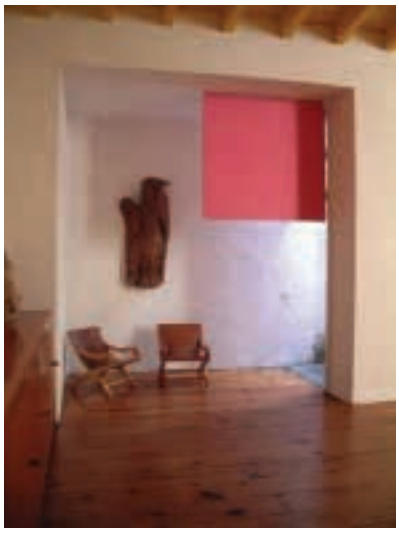

Ilustração 44 – Casa-Atelier Luís Barragán: Passagem do Atelier para o Pátio, Luís Barragán, 1948. (Ayla, 2009).

Ou seja, em termos gerais, se ao planos podemos atribuir a configuração espacial, são no entanto a luz e a cor os grandes responsáveis pela sua caracterização, pela percepção sensorial, háptica, onde se revelam as formas, texturas e onde os espaços ganham cada um o seu significado. Os planos servem sobretudo para modelar a luz e a pigmentação da sua superfície confere qualidades distintas aos espaços. Através da luz e da cor, e o modo como os diferentes planos o possibilitam, são desenhadas as atmosferas, é qualificado o espaço para que, na sua permanência este se revele. A cadência dos espaços é dada pelos planos, mas para além disso, seremos mais acertivos em afirmar que os planos propiciam a cadência dos espaços que é feita a partir da luz, o modo como Barragán filtra e condiciona a entrada de iluminação natural conduz o observador a percorrer ou permanecer nos lugares.

> Tal é a impressão que o guia da visita à casa-estúdio procura criar logo de início, na penumbra da entrada, que o dourado de uma tela iluminada pela luz do dia lateralmente aviva. A cor encontra-se no âmago de todas as pulsações e transforma-se no som da respiração corporal e da consciência transcendente. (Santos, 2009, p. 2)

> As suas experiências com a cor e a luz processam-se em conjugação com as relações entre o interior e o exterior, e por isso as suas habitações funcionam como dispositivos sensoriais que controlam o impacto efectivo que a luz tem na cor espacial, construídos, reconstruídos, transformados, continuamente crescendo como um corpo exposto à luz e à procura da sua sombra, física e junguiana. Composições de cor são usadas para testar interacções de cor-luz-sombra e características qualitativas de profundidade espacial como mediações emocionais e espirituais das dimensões corpóreas. Nesses 'laboratórios de cor', a experimentação envolve o movimento do nosso corpo através de sequências magicamente descobertas. O processo criativo de Barragán foi uma procura transcendente, uma procura labiríntica de memórias e ressonâncias intuitivas. (Santos, 2009, p. 11).

Conhecendo o detalhe como que Barrágan pensa a ligação entre o espaço inteior e o espaço exterior, é igualmente importante perceber a articulação que o arquitecto faz entre esta dicotomia e a sua relação co a Casa e com o Atelier.

Verificamos logo à partida que o arquitecto considera que a cada função deve pertencer um pátio específico, com as devidas características para que cada pedaço de exterior seja o espelho do espaço com o qual estabelece relação.

Ilustração 45 – Casa-Atelier Luís Barragán: Porta de Acesso ao Pátio do Atelier, Luís Barragán, 1948. (Adaptado a partir de: Soldevilla, 2013).

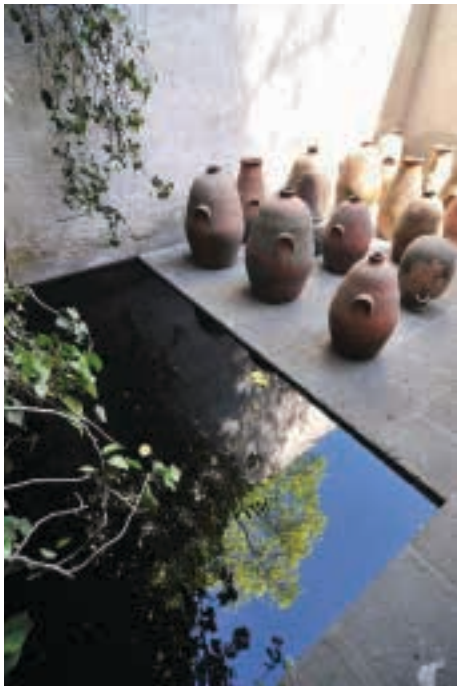

Ilustração 46 – Casa-Atelier Luís Barragán: Espelho de água do Pátio, Luís Barragán, 1948. (Forgemind Archimedia, 2011).

O ‘pátio de las ollas’, um espaço exterior de pequenas dimensões, é o espaço exterior que Barrágan define como lugar de introspecção, de pensamento, à imagem do Atelier. Um lugar aberto ao céu para reflexão. Aquei, o controlo dos planos verticais e horizontais, como elemntos fortes que definem o espaço, induzem a uma leitura de um ‘espaço racional’, que faz sentido quando entendido como parte do lugar da génese criativa (ilustração 47).

O elemento mais forte é o plano de água, representativo deste elemento tão caro a Barragán. Este espelho de água é tão ou mais forte que um plano vertical, a sua quietude não deixa de criar tensão no lugar, dando uma profundidade ao espaço (ilustração 48).

> El agua es tectónica como los muros. Puede hacerse un recorrido a través de sus obras para experimentar estas cualidades y su repercusión en el espacio habitado. Desde las micronaturalezas, como el Patio de las Ollas en su casa en Tacubaya, hasta láminas evanescentes como en la casa Gálvez o la sofisticación de la casa Gilardi. El agua como lente fenomenológica incorpora, además de sus recursos plásticos, la dimensión del tiempo. (Viso, 2011, p. 15)

Do mesmo modo que aceder ao espaço ‘pátio de las olas’ apartir do Atelier obriga à subida de 2 degraus, que marca intensionalmente a passagem de um espaço de maior

intimidade, mas um espaço exterior onde já é possivel uma menor concentração, quase como um lugar de pausa, também a ligação entre o pátio e o jardim é feita através da subida de um plano horizontal mais alto, como que acentuando a passagem para um outro espaço de uma outra natureza. A porta cor de rosa e a escuridão que 'passa' através da sua abertura, afirma esta com um ponto de clara transição, este é um espaço-limite que embora propicie a curiosidade do que está para além dele, revela também o cuidado na passagem, porque esta não deve ser feita de modo 'leviano' (ilustração 49).

Ilustração 47 – Casa-Atelier Luís Barragán: Passagem entre o jardim cercado e o pátio, Luís Barragán, 1948. (Sveiven, 2011).

Ao espaço da casa, Barragán oferece a visão da natureza, de um espaço que se pretende o mais natural possível, que não deixa de ser uma natureza cercada, mas deve ser ela a crescer por si. Este um espaço onde se percebe a clara influência exercida pelo trabalho de Ferdinand Bac[184]. O contacto do arquiteto com Bac influenciou profundamente a sua relação com os espaços da natureza, com o modo de intervir com os elementos naturais.

A imagem forte da janela da Sala de Estar que oferece e contamina a Habitação com o vislumbre deste pedaço de natureza, traz à Casa uma luz filtrada pela copa das árvores, e resgata a parte do mundo de que o arquiteto mais cuida (ilustração 46).

[184] **Ferdinand Bac (1859-1952)**, cartonista, artista e escritor francês, começou apenas com 50 anos a sua carreira enquanto paisagista. A sua obra de maior destaque foi o jardim Les Colombières em Menton (Riviera Francesa), são actualmente considerados como Monumento Histórico.

> […] las preferencias humanas por distintos tipos de paisajes y escenarios […], así como las situaciones espaciales que generalmente consideramos seguras y confortables. La situación espacial preferida combina una sensación de protección del entorno inmediato (refugio) con una amplia visión del entorno que proporciona la sensación de control (prospección). (Pallasma, 2014, p.50).

O mesmo vão fixo da Sala de Estar com apenas um montante cruciforme, permite ao observador perceber estas duas realidades – a protecção do interior, e a contemplação e sentido de domisticação exterior . O remate do vidro em contacto direto com os planos de suporte, mistificam a imagem criada pelo vão, esta é sem dúvida uma imagem háptica, sensorial, mesmo que na falta do acesso direto. E precisamente pela falta deste, intensifica-se esta relação do limite, aqui, mesmo que através de um plano de vidro transparente, o limite impõe-se e é por si só uma experiência marcante.

Ilustração 48 – Casa-Atelier Luís Barragán: Vão da Sala, Luís Barragán, 1948. (Smalley, s.d.).

Sólo recuerdo la emoción de las cosas y se me olvida todo lo demás. Grandes son las lagunas de mi memoria. (Barrágan *apud* Santos, 2009, p.8)

CASA-ATELIER ARMANDA PASSOS. ÁLVARO SIZA VIEIRA

> Ora, como tudo quanto espera, estes seres também interrogam. E é essa interrogação, não formulada, porém instante e irrecusável, que vem acrescentar um novo elemento ao acto contemplativo: **o sentimento da inquietação**. […] Mais do que olhar, somos olhados. Como se, afinal, fôssemos também nós outras crisálidas, elaborando por detrás da carapaça algo que nos recusamos a mostrar, aquilo que sempre se retrai diante do mais insistente de todos os olhares: o da pintura. (Saramago, 1990)

Se este primeiro excerto do texto de Saramago[185] é por nós apresentado como nota introdutória à presente reflexão sobre a Casa-Atelier de Armanda Passos (2005), isso deve-se ao facto de que a Casa, tal como a interpretação à obra da pintora feita pelo escritor, são ambas um registo revelador da coerência das intenções formalizadas por Armanda Passos[186], não só no seu trabalho como no modo do seu habitar e do habitar da sua arte. Sublinhamos sobretudo o vocábulo que surge nos diferentes discursos sobre a obra, referido por críticos e apreciadores do seu trabalho - inquietação-, a mesma inquietude de que fala o arquiteto Álvaro Siza Vieira[187] no dialogo sobre a Casa que desenhou para a artista[188].

Não tendo por objectivo clarificar, estudar ou refletir sobre a obra de Armanda Passos, não deixa de ser pertinente estabelecer relação entre o seu trabalho e a Casa-Atelier na qual habita. A obra arquitectónica que resulta do desejo e encomenda de uma cliente esclarecida, transmite no seu desenho um conjunto de intenções e hábitos muito próprios. Assim sendo, a mesma determinação que Júlio Resende[189] refere

[185] **José Saramago (1922-2010)**, escritor português. não tendo prosseguido com os estudos secundários por dificuldades económicas, trabalhou em distintas áreas tais como serralheiro mecânico, desenhador, funcionário da saúde e da previdência social, tradutor, editor, diretor literário, produtor, crítico literário e jornalista. O seu primeiro livro foi *Terra do Pecado* (1947), ficando um largo período de tempo sem escrever após a sua publicação. Pertenceu à primeira Direcção da Associação Portuguesa de Escritores e foi presidente da Assembleia Geral da Sociedade Portuguesa de Autores (1985-1994). Chegou a ser diretor-adjunto do conceituado jornal Diário de Noticias, tendo posteriormente dedicado a sua vida exclusivamente à escrita, trabalho que proporcionou a atribuição do reconhecimento máximo na área da literatura internacional, o *Prémio Nobel de Literatura* (1998).

[186] **Armanda Passos (1944-)**, pintora portuguesa, licenciou-se em Artes Plásticas na Escola Superior de Belas Artes do Porto, denuncia a sua formação pela sua técnica claramente inserida na tradição da escola do Porto. Desde 1976 que expõe as suas obras. Simultaneamente leccionou no Centro de Reabilitação Vocacional da Granja a disciplina de Tecnologia da Serigrafia, e na ESBAP a disciplina de Tecnologia da Gravura. Membro do grupo "*Série*" Artistas Impressores, participou igualmente em inúmeras exposições nacionais e internacionais, tendo vários dos seus trabalhos integrado coleções de prestigiadas instituições públicas. Ao longo da sua carreira a sua obra foi premiada, tal como o 2º Prémio do Ministério da Cultura na Exposição "Homenagem dos artistas portugueses a Almada Negreiros" (1984), a Menção Honrosa no "VIII Salão de Outono - Paisagem portuguesa" (1987), a Menção Honrosa no "III Prémio Dibujo Artístico J. Pérez Villaamil", (1990) e o Prix Octogne (1997).

[187] **Álvaro Siza Vieira (1933-)**, arquitecto e docente português, nome incontornável da arquitectura portuguesa e internacional, a sua obra é uma referência enquanto obra. Iniciou o seu percurso como aluno na Escola Superior de Belas Artes do Porto, colaborando no inicio de carreira com o arquitecto Fernando Távora. Entre as suas obras de maior destaque estão: a Casa de Chá da Boa Nova (Leça da Palmeira), Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Biblioteca da Universidade de Aveiro, Museu de Arte Contemporânea de Serralves e a Igreja de Marco de Canaveses, tendo também projectos internacionais como Centro Meteorológico da Villa Olímpica de Barcelona, o Museu de Arte Contemporânea da Galiza e a Faculdade de Ciências da Informação, em Santiago de Compostela. Entre os inúmeros prémios atribuídos ao conjunto da sua obra, destacamos o Prémio Pritzer em 1992.

[188] "Gostei muito do aparecimento da palavra paz. Todos nós a procuramos e sabe do que gostei mais? Quando ligou a paz e a inquietude. É que a paz é uma conquista, não cai do céu, a sua procura gera ansiedade e não se alcança sem inquietude. Isso é muito patente na obra de Armanda Passos." (Valença *apud* Siza, 2006, p. 10)

[189] **Júlio Resende (1917-2011)**, pintor português, frequentou a Escolas de Belas-Artes do Porto e de Paris. A sua longa carreira foi marcada pelo ensino, passando pela docência no ensino técnico e posteriormente o ensino universitário onde veio a exercer cargos como a de Gestor (1974) e Presidente do Conselho Directivo (1975). O seu longo percurso artístico passou igualmente pelas experiências das

como sinal de uma autenticidade que traz consigo a marca de obsessão nas pinturas da artista[190], assume-se de igual modo na exigência e procura de perfeição de fala Álvaro Siza quando descreve o retrato de uma cliente muito pouco usual e extremamente envolvida em todo o processo (Valença *apud* Siza, 2006, p. 10).

Ilustração 49 – Casa-Atelier Armanda Passos, Álvaro Siza, 2005. (Adaptado a partir de: Guerra, 2015).

Situada na cidade do Porto, mais precisamente na Avenida do Marechal Gomes da Costa[191], a Casa-Atelier da pintora Armanda Passos foi construída após a demolição de um edifício existente, formalizando-se em três volumes com funções distintas (ilustração 50, 51 e 52). A organização dos três corpos articulam-se com dois pátios ajardinados, sendo que as árvores pré-existentes foram os elementos que regraram o espaço - o arquiteto teve o cuidado de as manter, para além de outras incluídas em projeto.

diversas viagens feitas, e pelos trabalhos feitos em parceria com autores como José Carlos Loureiro e Luís Pádua Ramos, João Andresen e o escultor Barata Feyo… organizando também em conjunto com Júlio Pomar, Nadir Afonso ou Fernando Lanhas o *Grupo dos Independentes.* Da sua vasta obra, destacamos o painel "Ribeira Negra" (40mx3m) executado em grés e colocado na zona ribeirinha do Porto. Manteve o objectivo de continuar o seu trabalho na cidade do Porto até perto dos seus últimos dias.

[190] "Os seus fantasmas onde todos estamos implícitos. Mundo que se revela pela razão forte da alma criativa da pintora, ela própria interprete desse bailado sem fim sem destino, ou aquele que lhe soubermos dar. Como tudo o que na vida é autêntico tem a marca da obsessão, ela aqui está consumindo-se até ao último suspiro e à derradeira gota de sangue. O sinal da determinação, o sinal, em suma, da autenticidade." (Passos *apud* Resende, 2011, p. 156)

[191] Esta avenida pertence ao Bairro da Boavista, perto da entrada para o Museu Serralves, curiosamente também este um projeto de autoria do arquiteto Siza Vieira.

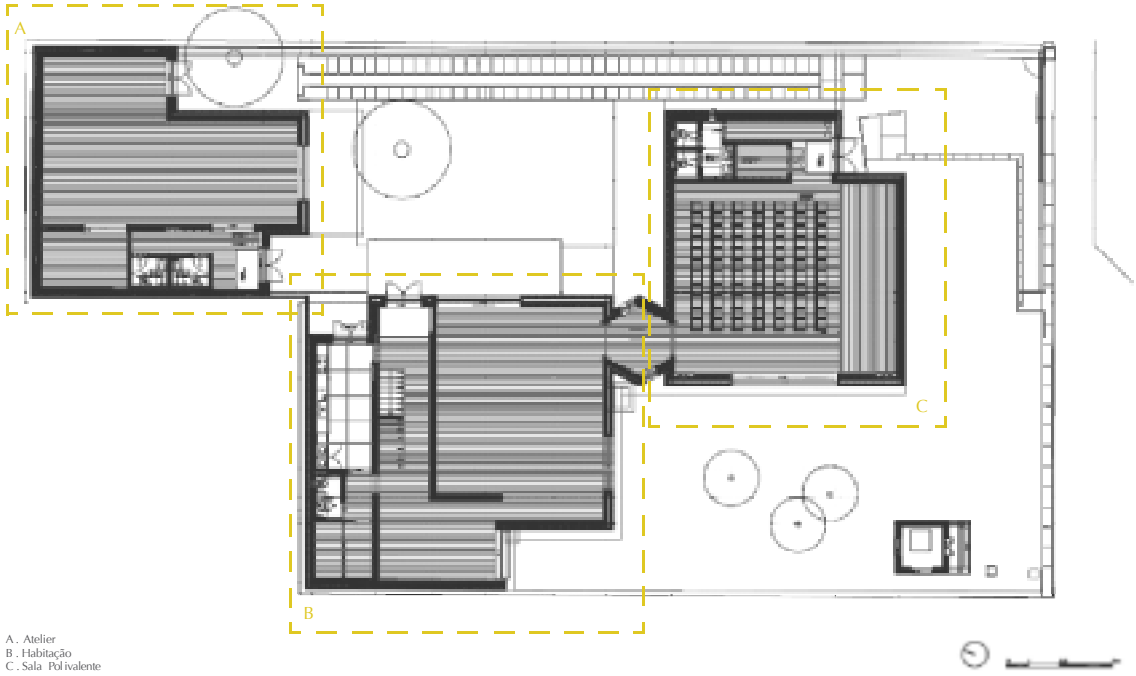

Ilustração 50 – Casa-Atelier Armanda Passos: planta piso térreo, Álvaro Siza, 2005. (Adaptado a partir de: Siza, s.d.).

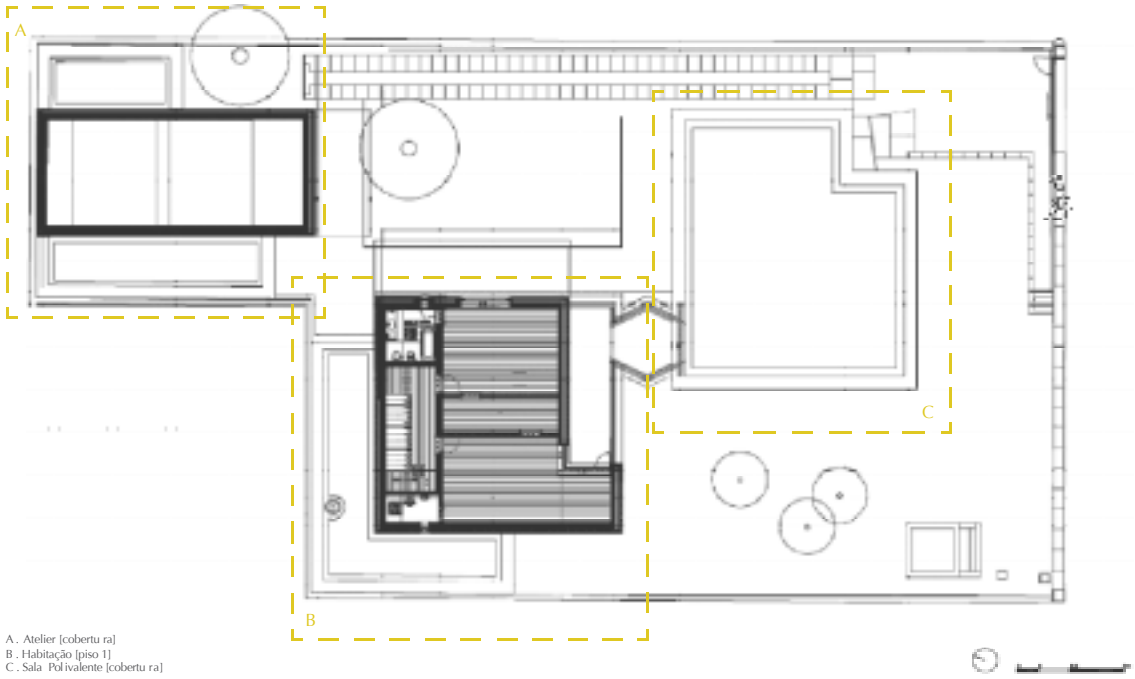

Ilustração 51 – Casa-Atelier Armanda Passos: Planta piso 1, Álvaro Siza, 2005. (Adaptado a partir de: Siza, s.d.).

Ilustração 52 – Casa-Atelier Armanda Passos: Alçado Este, Álvaro Siza, 2005. (Adaptado a partir de: Siza, s.d.).

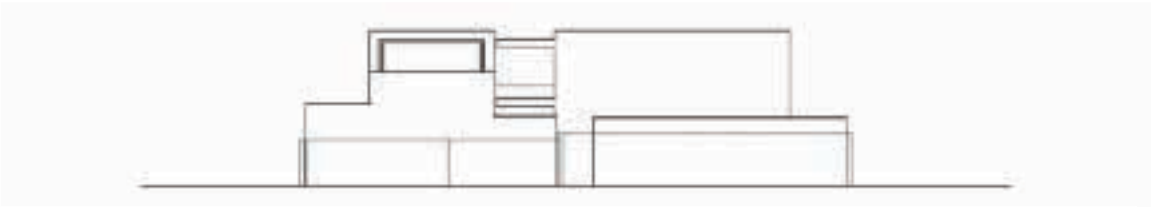

Ilustração 53 – Casa-Atelier Armanda Passos: Alçado Norte, Álvaro Siza, 2005. (Adaptado a partir de: Siza, s.d.).

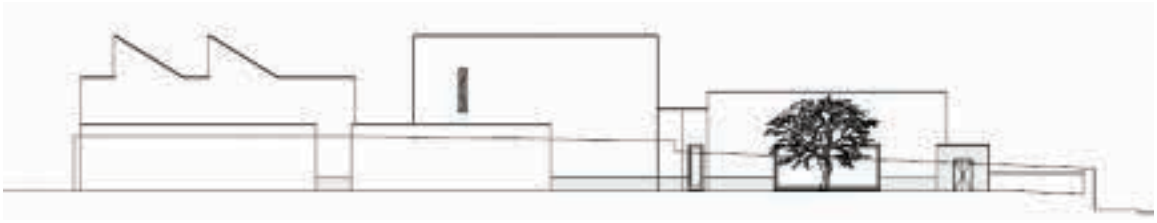

Ilustração 54 – Casa-Atelier Armanda Passos: Alçado Oeste, Álvaro Siza, 2005. (Adaptado a partir de: Siza, s.d.).

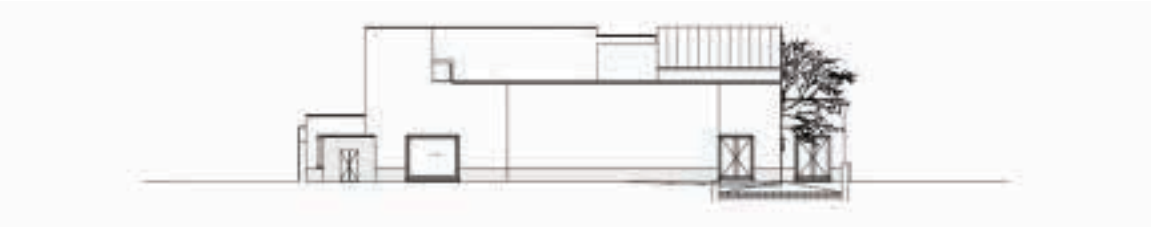

Ilustração 55 – Casa-Atelier Armanda Passos: Alçado Sul, Álvaro Siza, 2005. (Adaptado a partir de: Siza, s.d.).

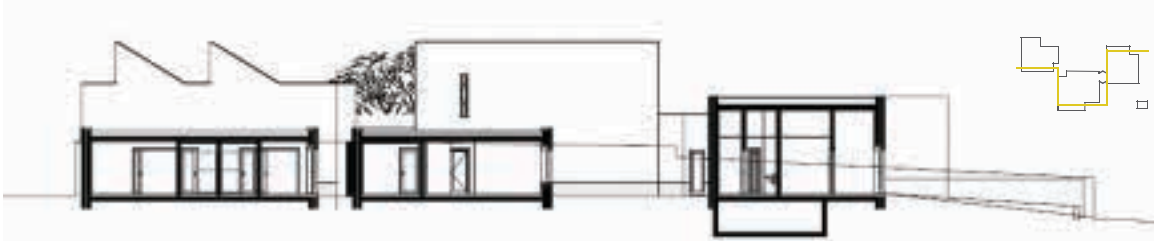

Ilustração 56 – Casa-Atelier Armanda Passos: Corte A, Álvaro Siza, 2005. (Adaptado a partir de: Siza, s.d.).

Ilustração 57 – Casa-Atelier Armanda Passos: Corte B, Álvaro Siza, 2005. (Adaptado a partir de: Siza, s.d.).

Ilustração 58 – Casa-Atelier Armanda Passos: Corte C, Álvaro Siza, 2005. (Adaptado a partir de: Siza, s.d.).

Ilustração 59 – Casa-Atelier Armanda Passos: Corte D, Álvaro Siza, 2005. (Adaptado a partir de: Siza, s.d.).

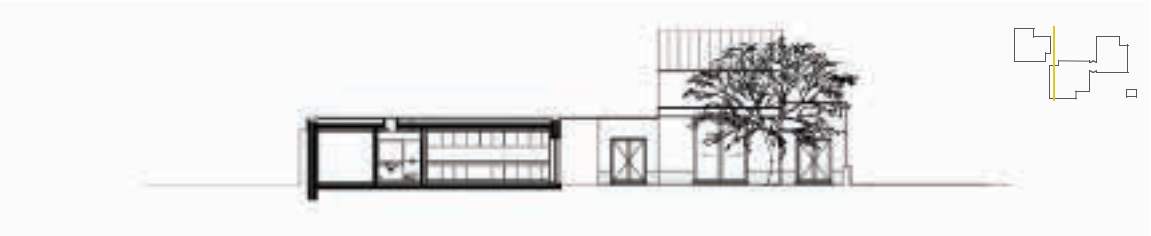

Ilustração 60 – Casa-Atelier Armanda Passos: Corte E, Álvaro Siza, 2005. (Adaptado a partir de: Siza, s.d.).

O programa que se pretendia para cada um dos volumes, é também ele factor importante na implantação do edificado: com maior proximidade ao acesso através do espaço público, o arquiteto desenhou um volume que tem como função a de sala polivalente, sendo que esta permite a possibilidade de uso por um número considerável de convidados. Um pouco mais recuada da frente de rua está implantada

a residência, permitindo maior privacidade inerente a uma habitação; e num espaço mais recuado, de maior intimidade e menor visibilidade a partir do espaço público está o Atelier, proporcionando o recato e concentração necessário ao trabalho da artista.

Muito embora haja uma clara definição desses 3 espaços, onde o arquiteto aplica diferentes gradações de intimidade, este conjunto é percebido enquanto unidade; e é a partir da simplicidade existente na relação entre volumes, que Siza induz a comportamentos expectáveis para cada um deles. Para além dos pátios, que compõem os vazios de modo a garantir a ligação entre os 3 elementos, destacamos 2 momentos que consideramos fundamentais enquanto espaços limite de transição e ligação entre os diferentes volumes: em primeiro lugar a ligação física existente entre a Habitação e a Sala Polivalente através de um pequeno volume de planta hexagonal, e segundo, a criação de um ponto de 'quase contacto' em a pala do corpo do Ateliê e a Habitação. É interessante que a ligação entre dois espaços propícios à sociabilização tenham como ponto de contacto um elemento à cota do piso térreo, enquanto que dois momentos de maior privacidade quase se toquem apenas a uma cota elevada. Mas antes de nos debruçarmos com maior cuidado sobre estes espaços-limite, e sobre as ligações, afastamentos e relações que estabelecem, pretendemos não avançar sem antes introduzir algumas notas sobre outros aspectos desta Casa-Atelier.

Ilustração 61 – Casa-Atelier Armanda Passos: Pátio _ Atelier, Álvaro Siza, 2005. (Adaptado a partir de: Guerra, 2015).

Ilustração 62 – Casa-Atelier Armanda Passos: Pátio _ Habitação/Sala Polivalente, Álvaro Siza, 2005. (Adaptado a partir de: Guerra, 2015).

Não deixa de ser interessante, quando olhamos para o exterior da Casa-Atelier, apercebermo-nos do sentimento de familiaridade, que se deve não só à sua

formalização, sendo que que esta contém muito do léxico de um projeto desenhado por Siza Vieira, mas também pela proximidade formal e da escolha de materiais, existentes no Museu Serralves. Os materiais aplicados são o betão armado com uma parede em tijolo rebocada no exterior, o embasamento é feito em granite (ilustração 64) e, com a mesma técnica aplicada no Museu Serralves, as caixilharias em madeira pintada, acrescendo pelo exterior uma placa em alumínio (ilustração 65), que protege a madeira e permite a aplicação deste material sem que ele sofra alterações exposto no exterior. Assim sendo, permitimo-nos explorar a ideia de que, embora com funções distintas, existe uma proximidade de ambos os edifícios não só pelo autor que os projetou, mas igualmente porque ambos, na sua simplicidade formal, têm por objectivo servir como espaços onde habita a arte.

Ilustração 63 – Casa-Atelier Armanda Passos: materiais revestimento do exterior, Álvaro Siza, 2005. (Adaptado a partir de: Guerra, 2015).

Ilustração 64 – Casa-Atelier Armanda Passos: Vão do Atelier, Álvaro Siza, 2005. (Adaptado a partir de: Guerra, 2015).

O branco, ou, usando uma expressão de Campo Baeza - ‘ "o branco certeiro’[192], acreditamos que revela por si só a forma, permitindo que as sombras desenhem elas sobre os planos o ‘contacto’ entre os edifícios, intensificando não só os limites e definições do espaço, como igualmente a passagem do tempo. Os volumes não teriam semelhante impacto e atingiriam a simplicidade do que se reduz ao que é essencial, se a imagem da Casa não fosse ela feita também pelo desenho da luz e da sombra.

> Pues en la Arquitectura, ese movimiento de la Luz es real. Y si se consigue el diálogo entre el espacio, la Luz que lo recorre y el hombre que lo habita, allí aparece la Arquitectura. Algo muy fácil e muy difícil a la vez.

[192] Titulo de um capítulo da colectânea de textos *La idea construida*

> El color blanco en la Arquitectura, más claramente aun que en la Pintura, es algo más, mucho más que una mera abstracción. Es una base firme y segura, eficaz, para resolver problemas de Luz: para atraparía, para reflejaría, para hacerla incidir, para hacerla resbalar. Y controlada la Luz e iluminados los brancos planos que lo conforman, el espacio queda controlado. […] Por encima de lo anecdótico entonces, la utilización del color blanco certero, es instrumento preciso para dominar los mecanismos espaciales propios de la Arquitectura. (Baeza, 2004, p. 32)

Programa

Tal como foi supramencionado, o programa da Casa-Atelier distribui-se por 3 corpos com funções específicas. O primeiro volume que se apresenta próximo da rua de acesso aos espaço público, é Sala Polivalente. Pretende-se que este seja o espaço que permite o uso por parte de um maior número de pessoas, podendo estas ter diferentes graus de intimidade com a artista. Nomeando as principais características, sem nos perder em descrições que visam a enumeração da totalidade dos compartimentos existentes, destacamos o espaço amplo - ou a propriamente dita, sala polivalente -, projetado enquanto espaço expositivo ou para projeção de registos audiovisuais, onde o arquiteto desenhou um palco à cota variável (plataforma que se eleva) consoante o evento a decorrer ou funcionalidade desejada em determinado momento. Embora o palco seja um elemento discreto, entendemos que o suo pormenor é bastante interessante, pois quando o palco se encontra ao mesmo nível do pavimentos, as duas zonas distinguem-se pela direção da estereotomia do revestimento de madeira sendo uma perpendicular à outra. Deste modo, mesmo quando o pavimento se encontra nivelado, percebe-se claramente a distinção de zonas, mantendo o uso do mesmo material, e destacando a divisão apenas na linha onde se encontram as duas estereotomias - o limite percebe-se apenas por este ponto de contacto.

Articulando com a Sala Polivalente através de um volume de planta hexagonal, encontramos a Casa de Armanda Passos, onde habita igualmente a sua filha Fabíola Valença. Este é o único volume de pois pisos, sendo que o pé-direito de ambos é no entanto menor do que o pé direito dos outros 2 volumes, dando a sensação de zona de maior conforto e privacidade à habitação.

Podemos dividir a casa em duas zonas distintas, no piso inferior estão os espaços cuja funcionalidade prende-se com hábitos de maior sociabilização, enquanto que no piso superior estão apenas os dois quartos com respectivas dependências.

Aqui, como na generalidade dos casos onde a casa se divide em dois pisos, à medida que se vai subindo para um piso seguinte, também o grau de intimidade aumenta, o conforto do espaço privado a que Bachelard se refere como lugares de sonho e que geram comportamentos diferenciado do que é expectável nos pisos inferiores.

> Nós nos tornaremos sensíveis a essa dupla polaridade vertical da casa se nos tornarmos sensíveis à função de habitar a O teto revela imediatamente sua razão de ser: cobre o homem que teme a chuva e o sol. […]. O próprio sonhador sonha racionalmente; […]. Todos os pensamentos ligados ao telhado são claros. (Bachelard, 1996, p. 37)

A nossa interpretação leva a crer de que mesmo a claraboia existente no cimo das escadas de acesso ao primeiro piso, é também ela sinónimo daquele que é ume espaço introdutório a uma zona mais íntima, contrastando com os grandes vãos horizontais existentes no piso inferior (ilustração 66). A entrada de luz zenital, anuncia a chegada à proximidade da cobertura, ou seja, ao lugar mais íntimo.

Ilustração 65 – Casa-Atelier Armanda Passos: acesso aos quartos (piso 1), Álvaro Siza, 2005. (Adaptado a partir de: Guerra, 2015).

Ilustração 66 – Casa-Atelier Armanda Passos: espaço exterior do piso 1 (habitação), Álvaro Siza, 2005. (Adaptado a partir de: Guerra, 2015).

O primeiro piso da casa está dividido para mãe e filha, dois quartos individuais que apenas partilham o closet. Também aqui é interessante o modo como o arquiteto torna clara a divisão entre dois espaços íntimos. Na organização feita deste piso, está expressa a intenção do confronto entre o conforto da intimidade e a sensação de controlo através da inclusão em cada quarto de um espaço exterior (ilustração 67). Cada quarto tem para si a visão de um pátio (sendo o respectivo pátio diferentes do

pátio que se vê do outro quarto), como se de uma visão do mundo diferenciada se tratasse.[193]

Por último, um volume mais recuado relativamente à frente de rua, o Atelier, é efetivamente um espaço que teve por parte do arquiteto Siza Vieira um especial cuidado no desenho.

> Tenho plena consciência que desenhei o atelier a pensar na Armanda a rodopiar em volta das grandes telas. A dimensão das suas telas e a sua altura conduziu muito o desenho daquele espaço. Pensei muito no evidente contraste. A luz alta de norte transporta-nos para uma ideia um pouco mítica dos velhos ateliers.
>
> Do atelier de fotografia do meu bisavô, por exemplo. Mas também a ideia mítica do Matisse e Le Corbusier. Realmente tinha na cabeça os quadros da Armanda, a energia trasbordante que nela reconhecia aliada à enormíssima força das suas figuras. tinha na cabeça que poderiam ficar bem num espaço que esta dimensão. (Valença *apud* Siza, 2006, p. 12-13)

Podemos descrevê-lo como um espaço amplo, de uma luz uniforme onde a cobertura, que nos recorda os edifícios fabris ou armazéns antigos, ganha um forte destaque na leitura do espaço (ilustração 68).

Ilustração 67 – Casa-Atelier Armanda Passos: cobertura do Atelier, Álvaro Siza, 2005. (Adaptado a partir de: Guerra, 2015).

Ilustração 68 – Casa-Atelier Armanda Passos: iluminação natural (Atelier), Álvaro Siza, 2005. (Adaptado a partir de: Guerra, 2015).

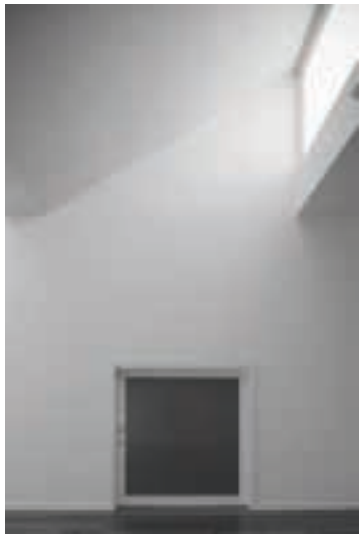

Ilustração 69– Casa-Atelier Armanda Passos: shed (iluminação zenital), Álvaro Siza, 2005. (Adaptado a partir de: Guerra, 2015).

[193] "Diversos investigadores han estudiado recientemente la base biohistórica de las preferencias humanas por distintos tipos de paisajes y escenarios (que recuerdan la condición de la sabana en las fases tempranas de la evolución humana), así como las situaciones espaciales que generalmente consideramos seguras y confortables. La situación espacial preferida combina una sensación de protección del entorno inmediato (refugio) con una amplia visión del entorno que proporciona la sensación de control (prospección)." (Pallasmaa, 2014, p. 50)

Estes vãos envidraçados na cobertura permitem a entrada de luz de Norte considerada a mais indicada para espaços de Atelier pela sua homogeneidade, ou seja inexistência de contrastes zonas de luz e zonas de sombra (ilustração 69 e 70). Permite igualmente a abertura de grandes vãos sem que hajam grandes variações térmicas (principalmente altas temperaturas). No entanto, e porque o próprio arquiteto faz a isso referência, no que concerne ao isolamento térmico, esta não é uma solução que possa ser apresentada por si só, pois mesmo estando os vãos voltados a norte, o sol entra no espaço num determinado período de tempo que para além de provocar desconforto, pode danificar as pinturas.[194]

Outra característica que consideramos de pertinente apontamento é a existência de 3 vãos envidraçados, voltados para o pátio, em que apenas pelo tipo de abertura podemos distingui-los como de passagem entre interior e exterior, ou apenas de visibilidade entre ambos. De maior dimensão, e mais próximo do pátio está uma janela de portas de correr, e que embora seja possível a passagem através deste vão, não é considerado o vão de acesso ao volume.

A entrada para o Atelier pode então ser feita através das entradas laterais, cada uma com duas portas de abrir, sendo que uma se encontra no seguimento do corredor de acesso automóvel, e a outra (da esquerda) induz à passagem entre a habitação e o espaço de trabalho. A distinção entre maneira de como são abertos os vãos (embora visualmente semelhantes) acaba por levar a comportamentos distintos, direcionado as pessoas à correta entrada no edifício (ilustração 50 e 61).

Espaços-Limite. Articulação entre volumes

Já descritos os diferentes volumes que constituem a Casa-Atelier, com as devidas notas e considerações para a sua compreensão, debruçamo-nos sobre as ligações e tensões criadas pelo arquiteto Siza Vieira com o objectivo de tornar este, um conjunto enquanto todo, constituído por partes claramente distintas.

[194] "A intenção não foi criar um ambiente religioso, mas, tratando-se da casa de uma pintora, tem de haver um cuidado especial com a luz, para criar condições boas de execução e até de manutenção. Ainda há pouco tempo Armanda Passos me procurou, porque, embora os 'cheides' estejam virados a Norte, no verão há uma hora em que entra sol. É não só incómodo como pode danificar a pintura, e aí vamos pôr estores no exterior, para nesses poucos dias poder quebrar a entrada de fogo." (Siza, s.d.)

Ilustração 70 – Casa-Atelier Armanda Passos: espaço de transição (acesso à habitação), Álvaro Siza, 2005. (Adaptado a partir de: Guerra, 2015).

Ilustração 71 – Casa-Atelier Armanda Passos: volume que liga a Habitação à Sala Polivalente, Álvaro Siza, 2005. (Guerra, 2015).

Como primeiro ponto, abordamos a ligação feita entre a Sala Polivalente e a Habitação. A articulação entre estes dois corpos é feita através de um volume com a forma de prisma hexagonal, que liga a sala polivalente à sala de estar da habitação, estabelecendo desta maneira uma relação entre dois espaços de carácter social (ilustração 72).

Este é um vazio que pode ser descrito como espaço de transição, em que se percebe com clareza a passagem entre os dois volumes, principalmente pelo encontro dos planos verticais, pois as paredes que delimitam este espaço, não formam ângulos rectos entre si, e não estão paralelas ou perpendiculares aos planos verticais das salas adjacentes (ilustração 71). Existem também duas portas em vidro que permitem observar o espaço exterior da casa, destacando a passagem entre dois espaços que se encontram em duas estruturas arquitectónicas distintas. O volume que 'toca' dois espaços de uso distinto, como se afirma enquanto espaço de transição entre dois patios, dois vazios que regraram o desenho da arquitectura.

> Quando, ao falarmos de 'passagens materiais' nos referimos ao 'espaço intersticial', estaremos a reconhecer o predomínio dos estados que compõem a estrutura espacial sobre os intervalos (os vazios) que os separam. A ideia de liminaridade poderia, por esse motivo, ser traduzida de um modo mais fiel (embora menos comum) como 'espaço limiar'. Já a expressão 'espaço de transição' enfatiza adequadamente o sentido dinâmico da passagem - o trânsito - e também a 'transitoriedade', isto é, curta duração

> relativa da sua ocupação. De modo similar, as designações 'espaço intermédio' e 'espaço intermediário' sublinham tanto a posição (entre duas outras entidades) como o potencial mediador ou medianeiro (capacidade de estabelecer comunicação entre outras entidades). Um espaço intermediário potência o movimento e a passagem, mas não os impõe: tanto é uma ligação como uma separação. Ao designarmos um espaço como intermediário colocamo-lo em relação com aquilo que lhe é adjacente, inserimo-lo necessariamente numa sequência (ainda que indeterminada), subtraímo-lo a toda a tentação de o perspectivar em isolamento. (Martins, 2006, p. 201)

Como tal, este é um espaço onde as salas adjacentes se ativam mutuamente e que através dele se articulam, ligam e se definem como autónomos.

> Trata-se de dar forma concreta a uma ligação paradoxal, de gerar " um lugar onde dois polos estão simultaneamente presentes e onde as suas tendências opostas, comes fossem cores complementares se activam mutuamente", as forças em oposição deve estar afinadas entre si "de tal modo que encaixem umas nas outras como rodas dentadas […]" (Martins, 2006, p. 258)

A passagem por este espaço de transição permite igualmente perceber que a ligação é feita entre dois espaços com características próprias e comportamentos expectáveis distintos. Um dos detalhes que induz a este noção, é a diferença existente entre o pé direito das duas salas. Relativamente ao espaço limiar e à sala de estar, a sala polivalente em uma altura de pé direito superior, pensando na transição entre sala polivalente, para a habitação, existe uma relutância na passagem por parte dos convidados, pois através da diminuição de pé-direito, apercebemo-nos de que a passagem é feita para um espaço de maior privacidade.

Este volume destaca-se pelo modo como a própria forma dá a conhecer a sua natureza, intuitivamente percebe-se a sua função, quase como um parafuso que liga duas peças, e que pode igualmente ser entendido como elemento que estimula o movimento, ou seja, um espaço onde se pretende não tanto a permanência, mas sim a passagem entre duas realidades, onde se encerra a disponibilidade e a percepção de um espaço, e se criam expectativas e pré-disposições para um outro espaço.

Ilustração 72 – Casa-Atelier Armanda Passos: espaço de transição entre Habitação e Atelier, Álvaro Siza, 2005. (Adaptado a partir de: Guerra, 2015).

Escolhemos igualmente uma outras situação interessante onde o arquiteto, com uma estratégia e objectivo diferentes, define um outro espaço limite, onde a leitura do vazio dá lugar à percepção do conjunto, e onde esse mesmo vazio ganha um novo significado pela tensão criada entre os dois volumes - a articulação ente a Habitação e o Atelier (ilustração 73).

Este é o gesto que mais nos recorda a obra da artista, a inquietude que apontámos como uma das palavras que melhor da descreve. Estes dois volumes, com planos paralelos e perpendiculares entre si, têm dois planos de tal maneira próximos, que só este factor acentua a unidade do edificado em como a sua individualidade enquanto espaços onde diferem as funções que se pretendem cumpridas. Não utilizando aqui o elemento da porta enquanto "local onde o mundo se inverte" (Martins, 2006, p. 51)[195], não deixa esta composição de provocar ansiedade, onde o ponto de quase contacto é

[195] Consideramos correto o apontamento de que muito embora a Porta enquanto elemento de passagem tem regra geral o privilégio de ser entendido como eixo de charneira entre duas realidades distintas, neste contexto, ela perde esse destaque. Como a Casa-Atelier de Armanda Passos está rodeada por muros que permitem um maior grau de intimidade relativamente à frente de rua e habitações adjacentes, todos os vãos de passagem entre interior e exterior têm grandes planos de vidro. Assim perdem a intensidade enquanto limite, ou espaço de transição, reforçando a ideia de conjunto e obrigando a uma outra estratégia para a definição e diferenciação de espaços.

lido enquanto eixo, talvez como o espelho a que Luís de Moura Sobral[196] se refere do mito 'Animais de espelho'[197], e sobre o qual estabelece analogia com as pinturas de Armanda Passos.

> Assim me parece, exatamente assim me parece, o mundo que Armanda Passos vem pacientemente elaborando à quase quarenta anos: um universo paralelo ao nosso, que connosco tem algumas semelhanças, mas que não pertence totalmente ao nosso mundo. Do outro lado do espelho, esse mundo espreita-nos, acenando-nos com histórias que, quem sabe, talvez ao fim e ao cabo não possuam significados precisos mas que, precisamente por isso, se nos tornaram indispensáveis. (Sobral, 2011, p. 25)

Mas, deixando de lado interpretações ou leituras tendenciosas, não deixa de ser clara a intenção do arquiteto na marcação desta ligação, que nos parece fazer maior sentido no contexto deste conjunto, e nos objetivos de uma Casa-Atelier.

O pormenor a que nos referimos não é o único indicador deste enquanto lugar de transição: efetivamente a passagem pelo exterior para aceder tanto à habitação como ao Atelier, marca sem dúvida de que são espaços francamente definidos e com diferentes características. No entanto, o facto da passagem ser feita quase na totalidade coberta tanto pela varanda do quarto como pela pala do atelier, indica um caminho ou percurso estabelecendo uma ligação entre os seus pontos de acesso, tal como o pavimento aplicado que, sendo este diferentes do pavimento aplicado na zona de pátio, e claramente demarcado pelo canal de drenagem de água, dá continuidade à leitura do espaço. É também de salientar o facto de que o desenho de pavimento, bem como os materiais de revestimentos escolhidos pelo arquiteto, são de grande eficácia para esta leitura, senão vejamos: para além da distinção feita no espaço exterior da textura de pavimentos que organiza as diferentes zonas encaminhado as pessoas para um determinado percurso, a passagem de um pavimento de madeira para um

[196] **Luís de Moura Sobral (1943-)**, professor português, doutorado em História de arte, é considerado um dos grandes peritos de pintura ibérica do século XVII. Professor catedrático no departamento de História de Arte e de Estudos Cinematográficos na Universidade de Montreal, de que foi diretor entre o final da década de 80 e inicio da década de 90, assume a titularidade da Cátedra de Cultura Portuguesa da Universidade de Montreal (Canadá).

[197] "Reclamando-se de dois sinólogos, o missionário jesuíta do século XVIII Joseph Zallinger e o diplomata e professor mais recente Herbert Allen Giles, Borges resume em duas páginas, que levam o título de "Animais dos espelhos", um fabulosos mito da época do não menos mítico Imperador Amarelo. Naqueles tempos, o mundo dos homens era muito diferente do mundo dos espelhos, mas ambos viviam em paz. Uma noite, os habitantes do espelho decidiram invadir a terra. No entanto, apesar da sua força, acabariam por ser vencidos pelas artes magicas do Imperador Amarelo, que conseguiu encarcerar os invasores, condenando-os " a repetir, como uma espécie de sonho, todos os gestos dos homens" e reduzindo-os assim a "meros reflexos servis". Um dia, no entanto, prossegue o mito, os prisioneiros acabaram por "sacudir esta mágica letargia". Então, aperceberemos, "no fundo do espelho, uma linha muito ténue, e a cor dessa linha não se assemelhará a nenhuma outra cor. Depois, irão despertando as outras formas. Gradualmente, deixarão de se parecer connosco, gradualmente deixarão de nos imitar"." (Sobral, 2011, p. 25)

pavimento pétreo voltando a entrar num espaço onde volta a haver o contacto com a madeira[198], confere homogeneidade ao conjunto, como se fosse necessária a pausa entre a habitação e o trabalho, mas igualmente a manutenção do conforto da Casa, introduzido do mesmo modo no espaço de Atelier.

Consideramos esta uma Casa-Atelier de interesse para a presente dissertação, precisamente porque não recorrendo a soluções estereotipadas, reflete o desenho de uma arquitetura que foi pensada para além dos códigos frequentemente utilizados, encontrando soluções interessantes que distinguem pela sua coerência e pelo detalhe.

[198] Referimo-nos ao revestimento dos pavimentos no interiores, como poderíamos igualmente falar nos acabamentos dos planos verticais, que sendo os mesmos, conferem ao espaço a semelhança de que que falamos.

5. MEMÓRIA CRÍTICA DE DOIS PROJECTO.

"Ceci n'est pas une pomme" (Tainha, 2000, p. 66). No texto com o mesmo nome, o arquiteto Manuel Tainha explica, recorrendo à referência da obra de Margitte, a importância da distinção entre a representação da obra e a obra construída:

> [...] deste ponto de vista, o desenho arquitectónico jamais representa o que "lá está". Ele apenas sugere aquilo que "lá poderá estar", segundo uma ordem de referência dirigidas à nossa experiência, ás nossas vivências anteriores do espaço; à Memória, que como sabem é ela própria um elemento activo da criação.
>
> Assim sendo, a todo o desenho de arquitectura deveria ser aposta a mesma sentença de Magritte após no seu quadro representado a mais naturalista maçã deste mundo: Ceci n'set pas une pomme.
>
> **'Isto não é uma casa'.** (Tainha, 2000, p. 68)

Partindo da ideia cognoscente de que o projeto de arquitetura não é em si mesmo a prova real da Arquitetura, sendo apenas 'experimentação mental' que sugere o que poderá estar ou vir a estar construído, reduzindo a realidade a um mero registo gráfico (Tainha, 2000, p. 47), não deixa de ser este um processo importante para a compreensão do espaço. Como tal, podemos afirmar que o trabalho criativo do arquiteto baseia-se na reflexão, onde se estabelecem referências às diversas experiências do espaço, principalmente adquiridas a titulo pessoal, sendo estas multissensoriais.

> A imagem tende assim a representar esquematicamente o objecto; operação que os traços mais reforçados são aqueles que são mais ricos de informação. Neste sentido, a imagem pode ser encarada como um "método económico de preservar a informação máxima do objecto" (Lormov), ou (acrescentarei) uma maneira de captar o máximo de informação com o mínimo de meios. (Tainha, 2000, p. 47)

Pretendemos assim salvaguardar a seguinte apresentação dos trabalhos realizados fazendo estes parte de um contexto académico, como experiências mentais que levaram à colocação de questões sobre o desenho coerente da Arquitetura, resultando numa reflexão sobre a disciplina e sobre o espaço da Casa-Atelier.

O que se apresentam não são soluções, ou respostas únicas aos desafios colocados, pois falta sempre a experiência real para o verdadeiro entendimento, contudo, revelam a atenção e o cuidado no escrutínio dos diferentes temas abordados na presente dissertação.

Primeiramente será feita uma memória critica a um trabalho realizado para a disciplina de Projecto II, sobre o estudo para um conjunto habitacional de Casas-Atelier num contexto peri-urbano, em que o projeto resulta no desenho de um bairro com características muito próprias. Posteriormente será apresentado um trabalho realizado para a disciplina de Projecto III, onde era tido como objectivo o desenho de uma habitação unifamiliar, inserida num lugar com uma malha extramente consolidada no centro histórico da cidade de Lisboa, tendo esta como premissa a inclusão de um espaço de trabalho.

5.1. CASA-ATELIER. UM BAIRRO EM CANEÇAS

Englobando quase a totalidade do núcleo urbano da localidade de Caneças[199], o território onde se insere aquela que foi a área de estudo para o ano académico 2012-2013 na disciplina de Projeto II, caracteriza-se sobretudo pela expansão urbana não devidamente planeada ou regrada. Tendo por objectivo primeiro estruturar à escala urbana alguns dos seus vazios de dimensão considerável, de modo a qualificar o tecido urbano, obrigou a uma reflexão e desenho de espaços públicos e privados que proporcionassem uma saudável convivência entre as diferentes vivências[200].

Duas das muitas tarefas para a compreensão da complexidade de uma intervenção à escala urbana numa área com inúmeros problemas estruturais, passava pelo projeto de um bairro (sendo o edificado constituído por habitação unifamiliar), e pela promoção e dinamização do tecido comercial local.

Após a reflexão sobre estes dois propósitos, e considerando que ambos exigiam ser pensados de maneira adequada aos novos modos de habitar, revelou-se essencial estudar o modo como estas duas estruturas arquitectónicas - habitação e comercio - poderiam responder de modo eficaz ao que era pretendido, sem tornarem-se elementos obsoletos aquando o seu uso. Ou seja, não deveriam estes apresentar-se enquanto resposta ao problema com base em estereótipos e pré-conceitos legados pela modernidade, sendo que estes, pouco se enquadram nas vivências atuais dos núcleos urbanos e sobretudo nas periferias.

[199] *Caneças*, pertencente ao concelho de Odivelas, a história desta freguesia estrutura-se com base na abundância de água, e inúmeras fontes existente. Lembra, esta antiga aldeia, as suas lavadeiras imortalizadas no filme *Aldeia da Roupa Branca* (1938) realizado por Eduardo Chianca de Garcia tendo sido grande parte da película filmada em Caneças. É também neste lugar que inicia a longa construção lisboeta do Aqueduto das Águas Livres.

[200] Este é um lugar caracterizado pela ligação às tradições do mundo rural, mas também de vivência de periferia urbana, desenraizada que resulta grande parte das vezes a um contexto de exclusão social.

Partindo do diagnóstico feito no local, e com base nas informações recebidas, adoptaram-se estratégias consideradas pertinentes para a coerência do desenho tanto do plano urbano bem como do edificado proposto.

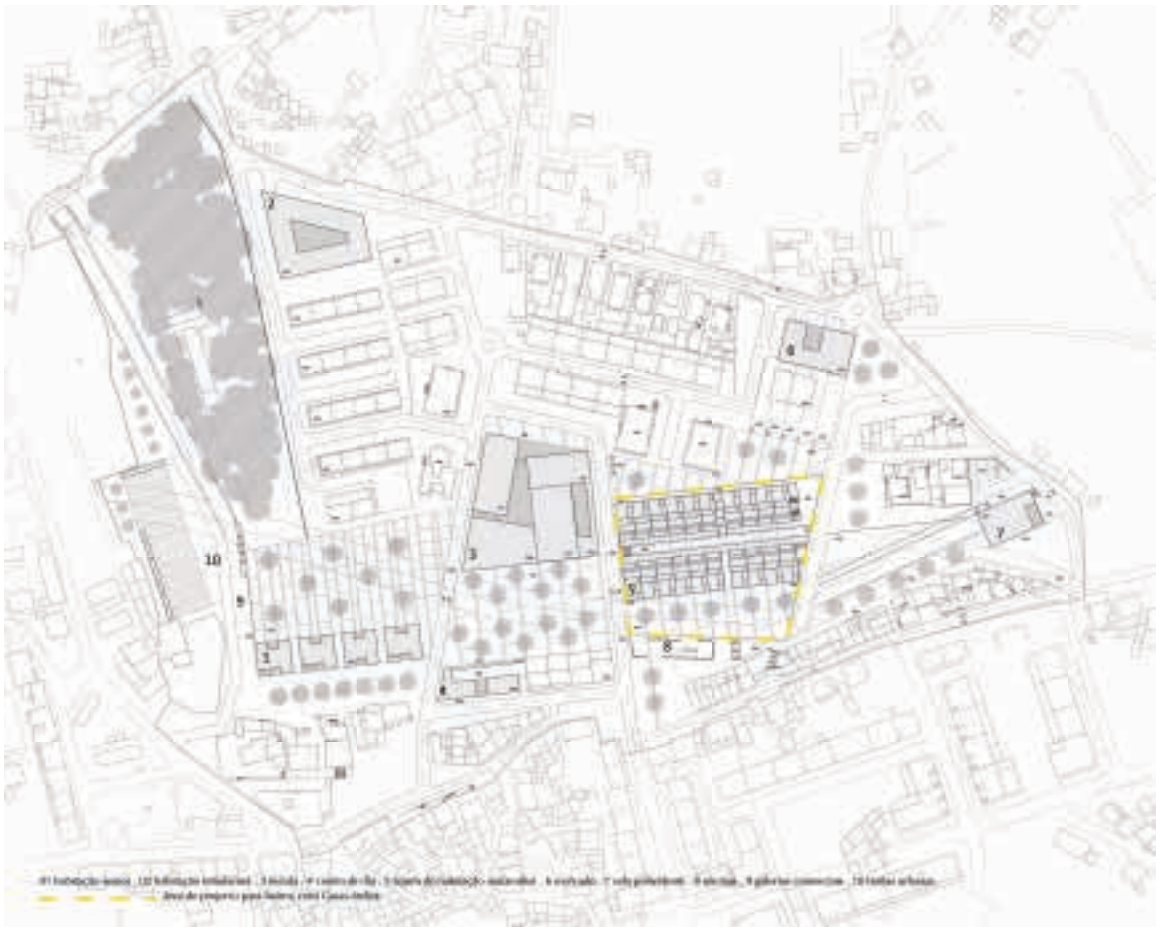

Ilustração 73 – Centro da vila de Caneças. Localização do projecto para bairro com tipologia Casa-Atelier. (Ilustração nossa, 2013).

Em primeiro lugar a abordagem para dinamização do comercio local passou pela integração dos espaços comerciais no contexto habitacional. Certo é que os edifícios que contemplam área para espaços onde são feitas trocas comerciais ao nível do piso térreo, denotam a intenção de introduzir no quotidiano de uma localidade a vivência diurna dos espaços públicos, evitando lugares onde as experiências diárias restringem-se apenas ao período noturno, quando as pessoas acedem às suas habitações. No entanto, é necessário ter em atenção, que esta não é por si só uma estratégia vencedora, deve igualmente ser manifesta a coerência na escolha e no modo como estes espaços são pensados. Assim sendo, apresentou-se como proposta

a inclusão do espaço de trabalho/comércio[201] à habitação unifamiliar. Este espaço ao qual denominaremos por Atelier, permite a liberdade do uso, isto é, pode este não ser utilizado enquanto espaço comercial, mas apenas como espaço de trabalho onde é possível realizar atividades extralaborais ou familiares, por parte de quem habita a casa.

Para além dos argumentos supramencionados, a ideia de projetar um bairro de Casas-Atelier num contexto peri-urbano, é também, acreditamos nós, um modo de dinamizar a própria vivência de um lugar com estas características culturais, pois tal como referido na obra *A Pattern Language: Towns, Buildings, Construction*,

> The sight of action is an incentive for action. When people can see into spaces from the street their world is enlarge and made richer, there is more understanding; and there is the possibility for communication, learning (Alexander et.al, 1977, p.774).

Proposta para bairro com a tipologia de Casa-Atelier.

No que concerne à estratégia adotada para regrar a zona de intervenção no centro da localidade, o bairro constituído pelas habitações unifamiliares ganhou destaque pela sua localização privilegiada perto dos acessos à vila, bem como a proximidade aos equipamento e a um espaço público de lazer incluído em projeto.

[201] Quando falamos de espaço comercial neste contexto, abandonamos a ideia pré-concebida de que a troca comercial passa apenas pela compra de produtos. Ou seja, neste caso a troca comercial pode e deve englobar a oferta de serviços, ou o desenvolvimento de projetos intelectuais onde a oferta de coisas materiais não é fundamental ou até mesmo necessária.

Ilustração 74 – Planta de bairro com tipologia Casa-Atelier. (Ilustração nossa, 2013).

A sua organização teve como principal premissa, um claro empenho na resolução da permeabilidade entre as diferentes gradações de privacidade e sociabilidade. Para tal, a passagem é feita do seguinte modo: enquanto que a habitação é claramente um espaço privado, quando dela saímos, acedemos a uma rua de circulação pedonal, o que confere a este espaço um carácter de permanência e vivência de bairro, conotando-o como espaço semipúblico (ilustração 75). A envolvente do bairro, essa sim, estabelece claro limite, distinguindo-se enquanto espaço público. A materialidade revela-se neste contexto um fator determinante para a percepção das diferentes realidades, tanto as fachadas e cobertura, bem como o pavimento exterior adjacente às habitações têm como material aplicado o betão. A uniformidade na escolha dos revestimentos acentua essa forte ligação entre o aquele que é espaço privado e o que é espaço contíguo.

Os diferentes limites estabelecidos.

A definição do edificado bem como de diferentes zonas passa sempre pela gestão dos seus limites, pela fronteira entre os diferentes espaços e o modo como pretendemos que sejam feitas as relações entre eles.

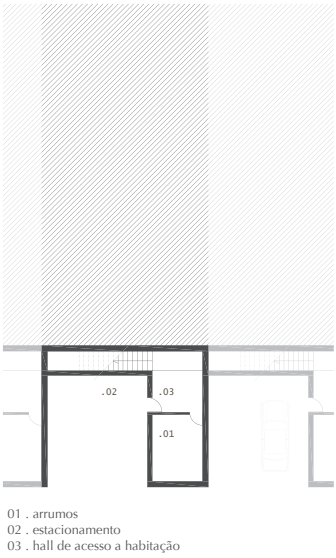

Ilustração 75 – Piso 0: garagem. (Ilustração nossa, 2013).

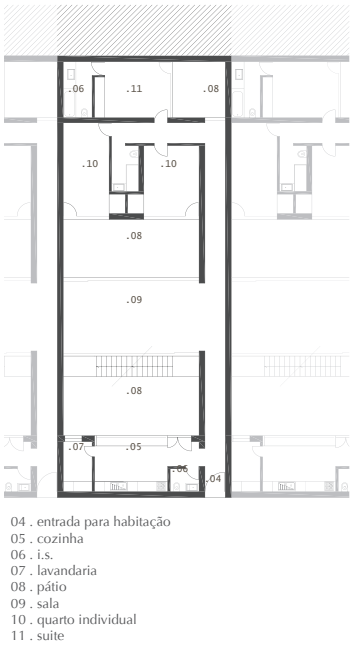

Ilustração 76 - Piso 1: habitação. (Ilustração nossa, 2013).

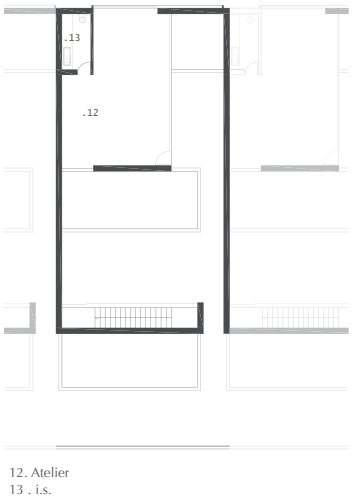

Ilustração 77 - Piso 1: atelier. (Ilustração nossa, 2013).

No decorrer do projeto, o limite estabelecido entre o bairro e o espaço dito público[202], foi uma das premissas de grande relevância para o planeamento da própria estrutura do bairro, no entanto este aspeto teve igual importância no desenho da arquitetura da Casa-Atelier. Senão vejamos: Através das plantas do Piso 0 e do Piso 1 (Ilustração 77 e 78), percebe-se a distinção feita entre a Habitação e o Atelier, sendo que ambos se encontram em pisos diferentes e com acesso distintos. Assim sendo, percebemos igualmente que o acesso pedonal à habitação[203] é feito a partir de uma rua que funciona quase como um hall de entrada para a comunidade, enquanto que o atelier

[202] Evidenciamos o facto de que a distinção feita entre o bairro e o espaço público nada tem a ver com o impedimento de acesso por parte de qualquer pessoa dentro do perímetro considerado como limite do bairro, mas é apenas um método para destacar a ideia de que se pretende o bairro com o carácter de espaço semipúblico induzindo as pessoas a um outro comportamento.

[203] A habitação tem um outro acesso feito a partir de um piso subterrâneo (ilustração 76), onde é possível aceder de carro a uma garagem comum a todos os habitantes deste bairro, tendo o seu espaço privado para as viaturas bem como uma entrada individual para cada uma das casas.

tem acesso ao exterior a partir de uma rua de acesso 'menos restrito' e de maior carácter público. As diferentes cotas a que acontecem os dois acessos é também um método para distinguir entre aquele que é um espaço semipúblico e um espaço público[204].

É aqui pertinente destacar então o modo como os limites ou limiares são estabelecidos neste contexto de maneira a entender melhor a estratégia para unir e separar estes dois espaços – o 'hífen' da Casa-Atelier já anteriormente referido.

Ilustração 78 – alçado: acesso às habitações. (Ilustração nossa, 2013).

Ilustração 79 – alçado: acesso aos ateliers. (Ilustração nossa, 2013).

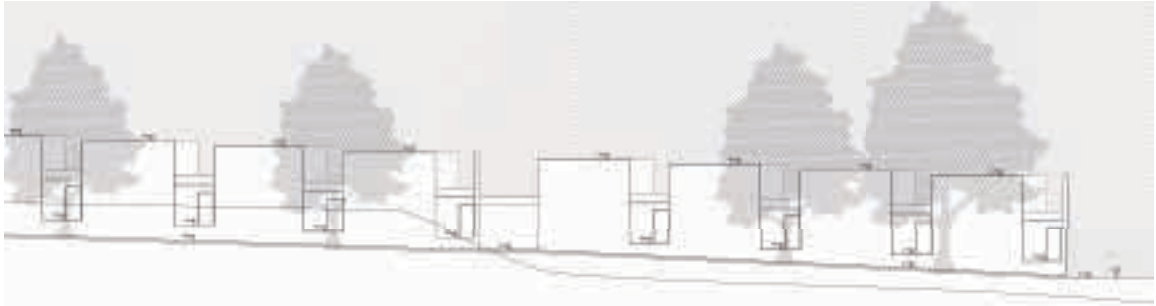

Ilustração 80 – alçado: fachada próxima do parque. (Ilustração nossa, 2013).

Em primeiro lugar colocou-se em evidência a natureza dos dois espaços através do desenho das duas entradas – a da cota inferior para a Casa e a da a cota superior para o Atelier (ilustração 79 e 80). Enquanto que a entrada para a habitação acontece

[204] Enquanto que para aceder às habitações, é necessária a descida de escadas como se de uma entrada para o bairro se tratasse, a entrada para os ateliers acontece através de uma ligação a uma das vias principais de distribuição projetado para este lugar, induzindo a um maior numero de passagens pedonais por parte de pessoas não residentes no bairro.

através de uma fachada onde o único vão aberto é o da porta de entrada, no caso do atelier, o acesso é feito como que entrando pela 'montra' do espaço, ou seja, através de um grande pano de vidro com um sistema de abertura semelhante a um antigo portão que corre com a ajuda de roldanas sobre uma calha.

O modo como entramos num espaço, determina a nossa postura perante o mesmo... assim sendo, aquando o desenho da fachada voltada para o bairro de acesso à Casa, imagina-se a força e o impacto que tem a abertura de cada uma das portas...[205] a passagem que se faz pelas mesmas, marca claramente a transposição entre duas realidades, de dois mundos. Aqui, pretende-se de algum modo dar forma a uma imagem de referência que Bachelard faz, ao citar uma frase de Alberto Magno: "Havia na Alemanha crianças gêmeas, uma das quais abria as portas tocando-as com o braço direito, enquanto a outra as fechava tocando-as com o braço esquerdo" (Bachelard, 1996, p. 226), pois a porta, enquanto limite transponível,

> […] é o diafragma que limita e separa e une, o elemento comutativo que condensa em si toda a possibilidade de comunicação e de penetração, de fecho e de controlo ambiental do mundo interior. O movimento da porta está pois vinculado ao desejo, à acção e ao movimento humano que sobre ela se traduz. (Pinto, 2007b, p.48)

Consideramos igualmente importante referir que, embora no acesso à habitação a porta ganhe destaque como elemento de destaque da fachada, este mesmo elemento é trabalhado através da ausência. Passamos então a explicar: no interior da habitação, este elemento é apenas utilizado como limite na entrada / saída dos compartimentos de repouso ou higiene, não existindo portas entre as diferentes zonas sociais (cozinha e sala). Os pátios são por excelência as fronteiras entre os diferentes espaços. A luz, é em sim mesma o elemento de cisão e união entre estes espaços, através da alternância entre luz e sombra (ilustração 82).

Contudo, o desenho do vão de entrada para o atelier, traz consigo um outro interesse, uma maior permeabilidade entre o espaço de trabalho (mesmo enquanto espaço privado), e o espaço público, mantendo uma forte relação entre o interior e o exterior

[205] Tal como descreve Pallasmaa: "Una puerta es simultáneamente una señal para detenerse y una invitación a entrar. La puerta de entrada de la casa ofrece una resistencia a cuerpo mediante su peso; ritualiza la entrada y nos hace anticipar las estancias y la vida que se encuentran detrás. La puerta silencia, pero a la vez es una señal de voces escondidas fuera y dentro. Abrir una puerta constituye un encuentro físico íntimo entre la casa y el cuerpo; el cuerpo se confronta con la masa, la materialidad y la superficie de la puerta; y la manilla de la puerta, pulida por el uso a través del tiempo, ofrece un acogedor y cordial apretón de manos a quien la abre." (Pallasmaa, 2014, p.167)

com o objectivo de proporcionar o desenvolvimento crítico e de aprendizagem dentro da comunidade.[206]

Destacamos contudo o modo como a união / separação entre os dois espaços – Casa e Atelier – os distingue na sua natureza, o 'hífen' que os distingue e torna lugar único.

Ilustração 81 – maqueta em corte. (Ilustração nossa, 2013).

Enquanto que a Casa se encontra num piso inferior, em que o controlo de iluminação é feito criteriosamente feito através de aberturas na cobertura criando pequenos pátios que contrastam com os limites contidos da habitação, obrigando-a a que se desenvolva interiormente, já o atelier (no piso superior) é pensado como espaço 'aberto' ao exterior através do plano vertical[207], permitindo a quem por ele passe vislumbrar o trabalho feito no seu interior, onde a 'montra aberta' permite ouvir o som da produção[208].

[206] Relembramos o excerto do livro Pattern Language onde encontramos uma forte argumentação relativamente a este tipo de soluções: "In the case of the home workshop, the public nature of the work is especially valuable. it brings the workshop out of the realm of backyard hobbies and into the public domain. The people working there have a view of the street; they are exposed to the people passing by. And the people passing learn something about the nature of the community. The children especially are enlivened by this contact. And according to the nature of the work, the public connection takes the form of a shopfront, a driveway for loading and unloading materials, a work bench in the open, a small meeting room…
We therefore advocate provision for a substantial workshop with all the character of a real workplace and some degree of connection to the public street: at least a glancing connection so that people can see in and out; and perhaps a full connection, like a open shop front." (Alexander et al., 1977, p. 737)

[207] Nos dois lados do bairro de Casas-Atelier em banda, os grandes vãos estão voltados a Norte, salvaguardando os valores térmicos e de luminosidade para que o espaço de trabalho seja ele confortável para a realização das tarefas durante o dia. (Ilustração 80 e 81).

[208] Acreditamos que, tal como se encontra de modo tão simples exposto no livro Pattern Language, "There are many ways of establishing connection with the street.
first, the obvious case: the wall along the street is made essentially of glass, and the view in is of some inviting activity. (…)
however, a glass connection creates relatively passive involvement. by comparison, a wall which a sliding wall or shutter _ creates a far more valuable and involving connection. when the wall is open it is possible

A ligação entre estes dois espaços, voltados para duas ruas com diferentes dinâmicas, é feita através da ligação de dois pátios das duas cotas. Aqui, a necessidade do habitante sair de Casa para o exterior e voltar a entrar para o interior do Atelier parece-nos pertinente para a eficácia na distinção entre as duas principais funções: repousar e trabalhar. Este é um espaço semiprivado, embora não tenha qualquer barreira física, a permanência nele torna-se desconfortável pelo carácter privado que é mantido, sendo também ele do mesmo material das fachadas – o betão. Este foi de facto o espaço mais complexo para trabalhar, pelas diferentes estratégias e compromissos que permitiam manter a intimidade da Habitação e a possibilidade de acesso por pessoas estranhas à mesma. Pensamos contudo que não recorrendo constantemente ao desenho de limites físicos para definir diferentes qualidades espaciais, conseguimos salvaguardar muitos dos objetivos através do desenho de espaços limites.

Parece-nos coerente este projeto, pela maneira como no seu contexto consegue resolver, de modo pragmático e coerente, a coexistência numa mesma estrutura arquitectónica de uma habitação unifamiliar e um espaço de trabalho de pequenas dimensões. Simultaneamente estudaram-se estratégias para que este bairro permitisse a coexistência de diferentes vivências com as melhorias desejadas, qualificando espaços, e induzindo a um contágio socialmente benéfico, através da troca de conhecimentos entre diferentes contextos culturais.

5.1. CASA-ATELIER EM SANTOS

Fazendo parte do centro histórico da cidade de Lisboa, e regrado pela consolidada malha urbana que estrutura as principais vias de circulação paralelamente ao rio, a zona de intervenção do Projeto III no início do ano lectivo 2013-2014 em Santos[209]

to hear what is going on inside, to smell the inside, to exchange words, and even to step in all along the opening. street cafes, open food stalls, workshops with garage door openings are examples. we passed the workshop every day on our way home from school. it was a furniture shop, and we would stand at the opening and watch men building chairs and tables, sawdust flying, forming legs on the lathe. there was a low wall, and the foreman told us to stay outside it; but he let us sit there, and we did, sometimes for hours. (…)" (Alexander et al., 1977, p.774)

[209] Santos-o-Velho frequentemente denominada de Santos é uma antiga freguesia da cidade de Lisboa, atualmente pertencente à freguesia da Estrela. Esta é uma das zonas mais antigas de Lisboa, estando localizada perto daquele que era um dos primeiros limites da cidade: Alcântara.

caracteriza-se pela sua vivência de bairro urbano, onde atualmente convivem diferentes grupos etários com diferentes bases culturais[210].

Este lugar de intervenção caracteriza-se igualmente pelo atravessamento das vias paralelas ao rio por travessas que permitem a sua visibilidade. Estes 'rasgos' na continuidade das fachadas revela-se pontos de referência geográfica, pois o seu enquadramento da encosta e do rio permite-nos sentir 'situados'.

É igualmente interessante a observação das diferentes fachadas que constituem estas ruas, esta mesma diversidade resulta, no entanto, na uniformidade, pois nenhum edifício se destaca dos demais, permanecendo como parte de um conjunto.

Casa-Atelier na Rua Olival

Com o propósito de elaboração de uma habitação própria, que ao nível programático obrigava a inclusão de um espaço de trabalho, este foi um projeto que pela brevidade de tempo para elaboração, revelou-se extremamente interessante pela reflexão feita sobre o Habitar, sobre a consciencialização da vulgar aplicação sistemática de ideias pré-concebidas e a necessidade de redefinir os parâmetros sobre o desenho da habitação.

Num contexto de vivência de um bairro de uma zona histórica de Lisboa, considerou-se pertinente acautelar diferentes graus de permeabilidade entre o espaço exterior e o espaço interior, entre o espaço privado e o espaço público. Embora num contexto diferente do projeto apresentado na localidade de Caneças, a vivência neste bairro é intensa, no sentido em que se vive como comunidade, sendo espectável a existência de uma relação de vizinhança entre habitantes.

Como ponto de partida desenhou-se uma fachada que fosse ela claramente uma representação simples da ideia a partir da qual se desenvolveu todo o projeto. Mais uma vez enfatiza-se a entrada da habitação como claro ponto de charneira entre o exterior e o interior, entre a passagem ou ritual que separa dois mundos diferentes. E no entanto pretende-se que seja a articulação que estabelece a relação entre ambos.

[210] Nestes bairros, usufruem das casas pessoas de diferentes idades, estratos sociais... tal como idosos que cresceram no bairro, e acreditam que não só as casas como as ruas são parte do seu património, ou os jovens que procuram um espaço para viver no centro da cidade por um curto período de tempo.

> Assim como a aplicação ao interior do tipo de organização espacial e do material referentes ao mundo exterior faz com que o interior pareça menos íntimo, as referências espaciais ao mundo interior fazem com que o exterior pareça mais íntimo.
>
> Portanto, é a união em perspetiva de interior e exterior e a consequente ambiguidade que intensificam a percepção de acesso espacial e de intimidade. Uma sequência gradual de indicações mediante recursos arquitetônicos assegura uma entrada e saída graduais. [...] As diversas sensações desta sequência evocam toda uma variedade de associações, cada uma delas correspondendo a uma gradação específica de "interioridade e exterioridade" que se baseia no reconhecimento de experiências prévias semelhantes. Não só cada sensação se refere a uma gradação específica de exterioridade e interioridade, como se refere por extensão a um uso correspondente. (Hertzberger, 1996, p. 86)

O vão ou rasgo aberto na fachada, que abre ao meio a Casa-Atelier, ganha neste projeto destaque por ser ele o espaço que regra e define todos os outros espaços. Alusivo aos 'rasgos' das travessas que enquadram a cidade para que quem circule por entre estas ruas se situe, o rasgo da fachada deste edifício organiza os diferentes espaços da habitação, tornando clara a estrutura do espaço. Este é um espaço limite que articula todos os espaços, que funciona enquanto porta no sentido que permite o acesso a todos os espaços, mas é igualmente janela que ilumina o interior, e 'domestica o mundo'[211] (ilustração83).

[211] "El mundo visto a través de una ventana es un mundo amansado y domesticado. Una vista a través de una ventana conlleva una direccionalidad, una escala y un significado específicos." (Pallasmaa, 2014, p. 166)

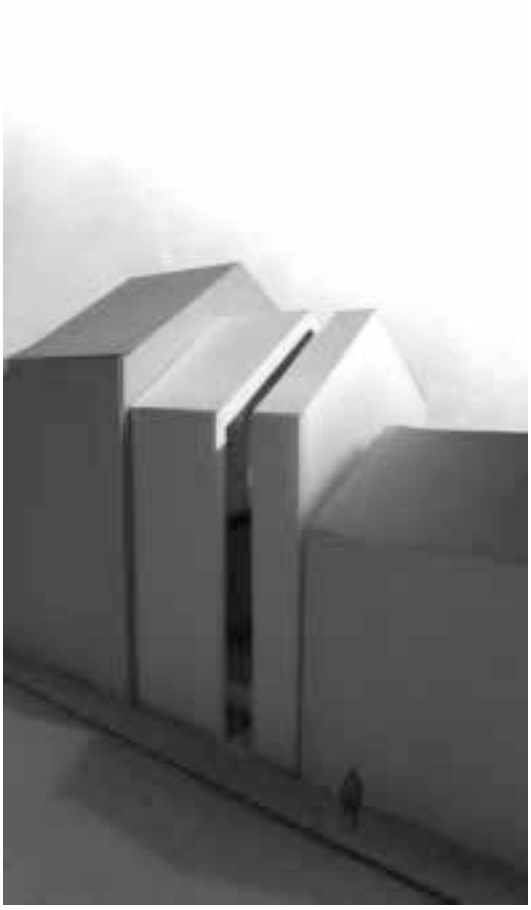

Ilustração 82 – Maqueta: fachada da Casa-Atelier. (Ilustração nossa, 2014).

A definição dos diferentes espaços ondem se cumprem os diferentes hábitos é feita a partir deste vazio da Casa-Atelier, de um lado, dividido pelos diferentes pisos estão as divisões que permitem as diferentes funções, do outro, encontramos apenas a escada de acesso aos compartimentos, tendo como pano de fundo uma parede cénica onde o padrão do desenho de uma fachada de azulejos, faz alusão aos revestimentos muita vezes encontrados na cidade de Lisboa, induzindo à percepção de este como um espaço semiprivado embora pouco apetecível ao uso por parte de quem passa pela frente da habitação.

O desenho de cada compartimento por cada piso, e a obrigatoriedade da entrada e saída do exterior para aceder a cada uma das divisões transmite não só a noção de corte acutilante entre os diferentes espaços mesmo que não recorrendo ao uso de materiais opacos, mas também ao aumento de privacidade à medida que se vai subindo a cota.

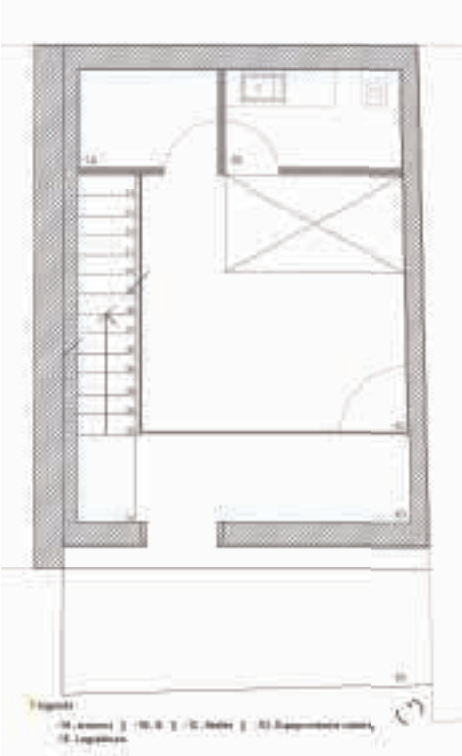

Ilustração 83 - Piso -1. (Ilustração nossa, 2014).

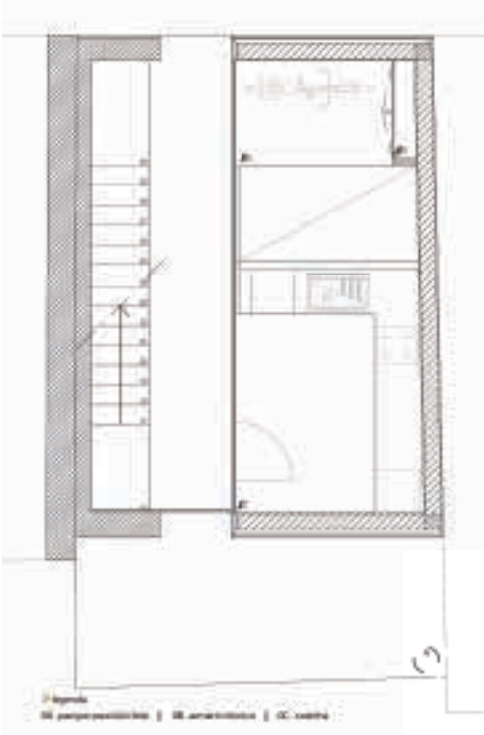

Ilustração 84 - Piso 0 / Térreo. (Ilustração nossa, 2014).

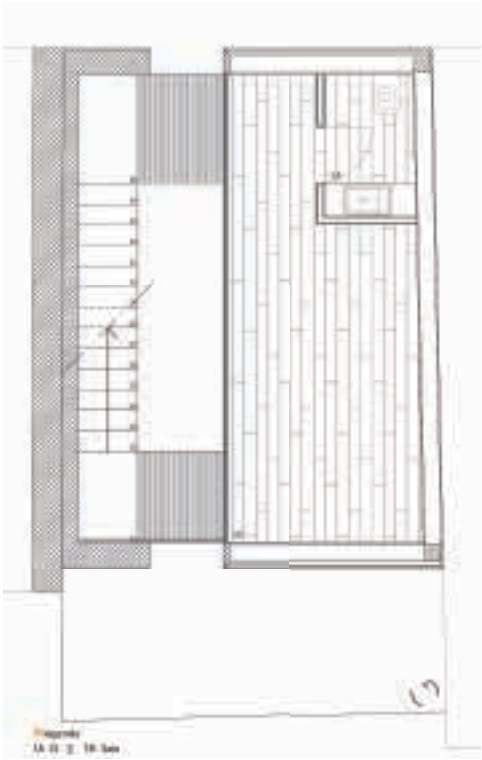

Ilustração 85 - Piso 1 – Sala. (Ilustração nossa, 2014).

Ilustração 86 - Piso 2. (Ilustração nossa, 2014).

A divisão entre o espaço da Casa e o espaço do Atelier é feita, claro está, através deste rasgo, sendo no entanto ainda mais forte pois a casa foi projetada para se desenvolver a partir do piso térreo para as cotas superiores, enquanto que o atelier é o único espaço que se desenvolve para o lado das traseiras, no Piso -1, e que recebe iluminação através de um vão voltado para o pátio (ilustração 84) . Ou seja, o piso térreo, onde se encontra a cozinha, é por excelência considerado o espaço de maior sociabilidade da Casa (ilustração 85). O pisos a cima deste, com a sala e posteriormente o quarto, são espaços mais íntimos à medida que se sobem as escadas (ilustração 86 e 87). No Piso inferior à cota de entrada está o espaço de menor sociabilidade pois é um espaço de trabalho, mas acaba por ser um espaço mais público no sentido em que aqui podem aceder pessoas desconhecidas desde que em contexto laboral (ilustração 88).

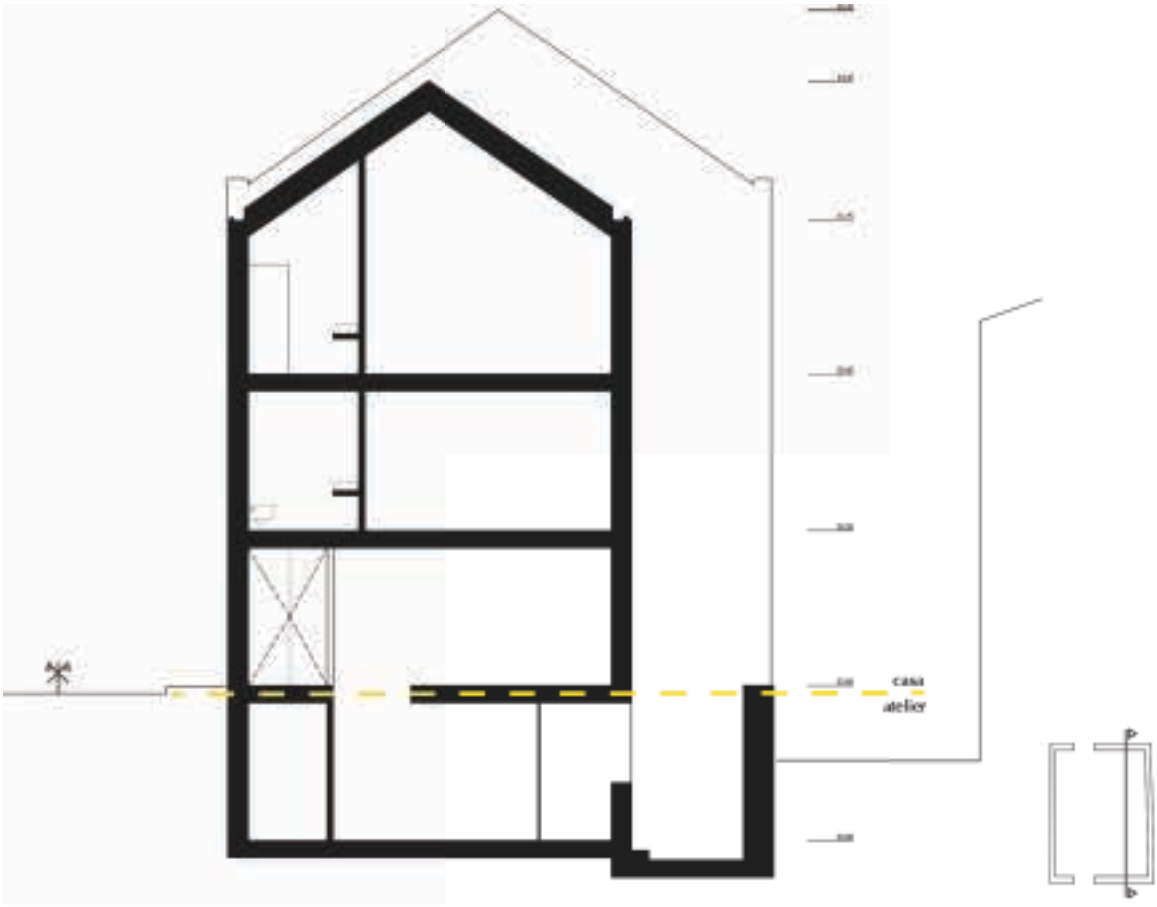

Ilustração 87 – Corte: divisão de compartimentos por piso. (Ilustração nossa, 2014).

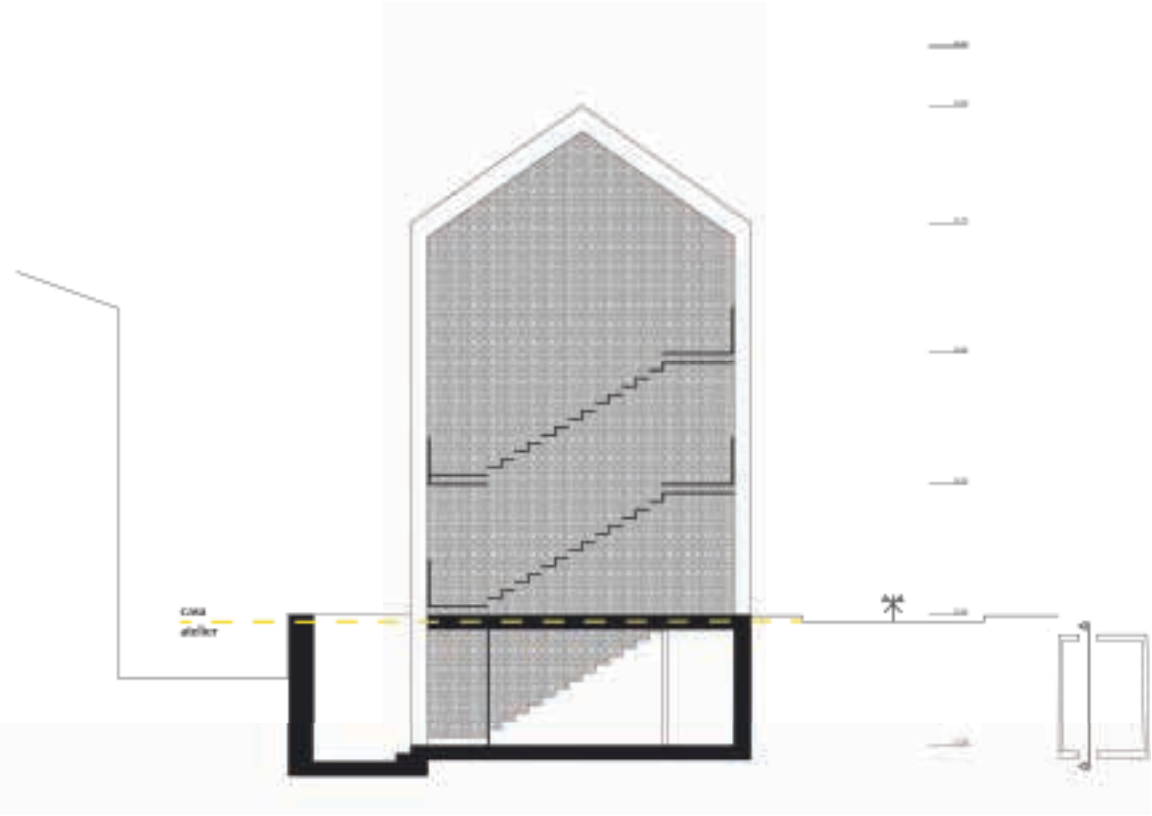

Ilustração 88 – Corte: vista do alçado com escada de acesso aos compartimentos e Atelier. (Ilustração nossa, 2014).

A lógica que levou ao resultado do desenho apresentado para a distinção entre os acessos tanto à Casa como ao Atelier, foi a seguinte: na inexistência de uma porta de entrada que estabelecesse um limite físico entre o espaço público e o espaço privado, o vazio ganha destaque na articulação entre os diferentes espaços. Assim sendo quando se entra este vazio encontramos logo do lado direito o patamar das escadas que permite a descida até ao estúdio, reduzindo a probabilidade de avançar na direção da profundidade do lote onde se encontra a cozinha (espaço já pertencente à habitação) e o patim das escadas que permite a subida até aos pisos superiores. Assim sendo o acesso ao espaço mais íntimo não de concretiza apenas no sentido ascendente como também na profundidade. Quando o visitante desce as escadas com a pretensão de aceder ao Atelier, encontra no final um pequeno pátio, sendo que este, funciona como um retornar ao exterior. Deste modo, quem acede ao Atelier toma consciência que ao voltar ao exterior, está então a entrar num espaço restrito mas de maior permeabilidade enquanto espaço semipúblico (ilustração 89).

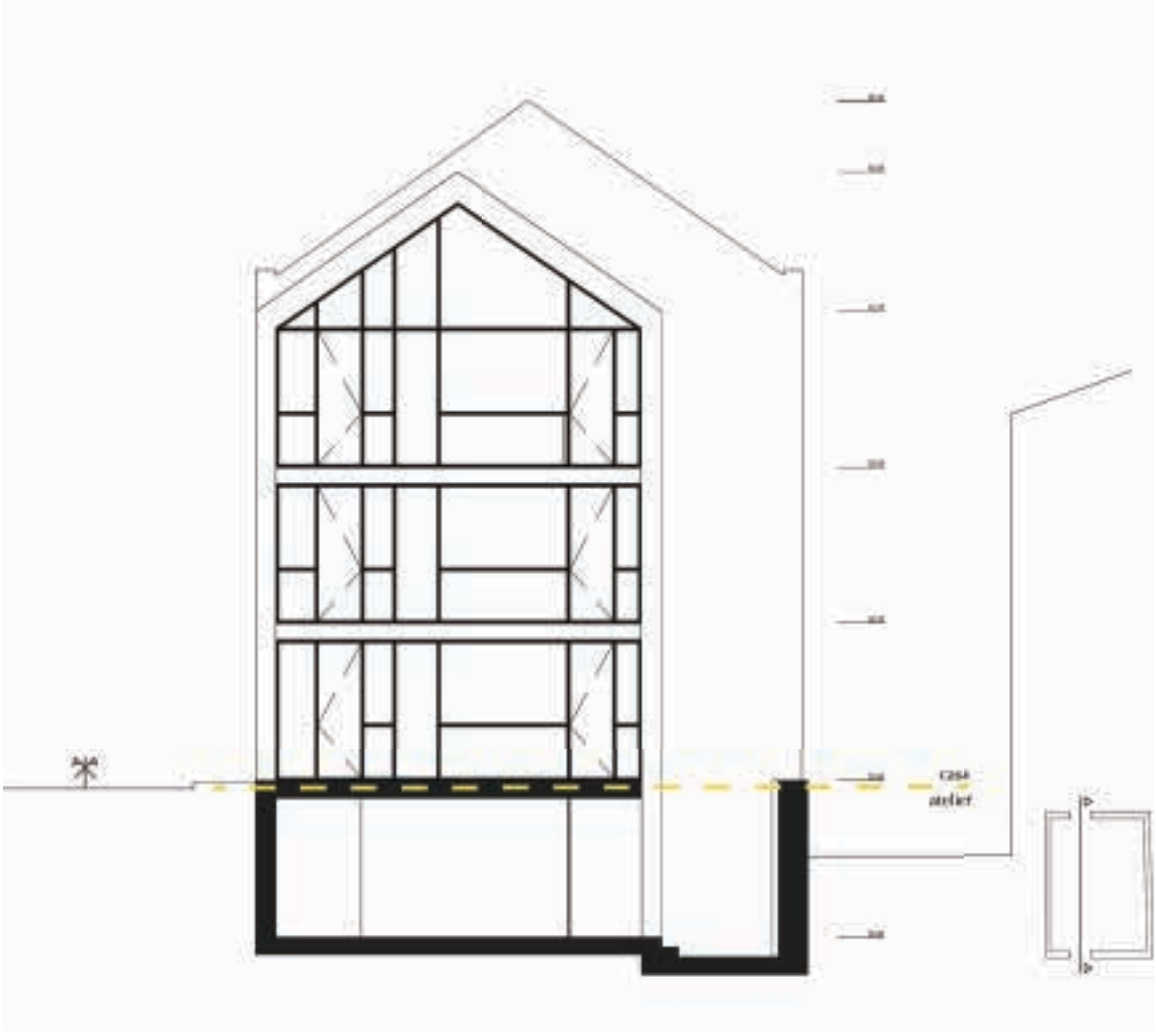

Ilustração 89 - Corte: vista do alçado interior, pano de vidro que separa os compartimentos do exterior. (Ilustração nossa, 2014).

É igualmente interessante a diferença de luz entre o espaço da casa e espaço do atelier. Enquanto que a casa recebe luz através dos grandes vãos transparentes onde os raios penetram após a passagem do vazio/rasgo; no caso do Atelier, a iluminação natural é muito menor, sendo apenas possível através de uma janela voltada para o pátio que se encontra no centro do quarteirão. Os trabalhos feitos em atelier, necessitam muitas vezes de um controlo rigoroso de luz, e por isso mesmo, o conforto que o vão permite através da entrada de luz e no que concerne à ventilação, pode aqui ser complementada com o controlo de iluminação eléctrica (ilustração 89).

Neste caso o Atelier não se encontra tão exposto relativamente ao espaço público como no caso do trabalho apresentado anteriormente, no entanto considerou-se importante neste caso, o desenho de um espaço de menor interferência do exterior permitindo uma maior concentração. Aqui, o Atelier é sem dúvida um espaço íntimo,

onde o habitante se expõe, mas de modo a permitir que essa exposição seja feita de modo mais controlado.

Certo é que este caso de estudo revela diversas fragilidades aquando a experiência de imaginar o seu uso diário, no entanto, revelou-se um exercício bastante interessante para levantar questões sobre o modo como se sistematiza o desenho do espaço interior da habitação, utilizando apenas a divisão de espaços através do recurso a planos opacos, e vãos abertos na fachada principal. Consideramos importante discutir e argumentar as soluções apresentadas, de modo a perceber as razões pela qual as escolhas são feitas, mesmo que seja relativo a trabalhos académicos.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Salvaguardada esta não como conclusão, onde as considerações revelam a assertividade de respostas e frases que encerram o estudo, “De outro modo, não se proporia como uma introdução e sim como uma conclusão.” (Eco, 2003, p. xxi) de um tema que se pretende constantemente revisitado, faremos contudo algumas considerações como sínteses de argumentos que parece-nos pertinentes.

No decorrer do desenvolvimento da presente dissertação e o percurso feito para compreender o tema apresentado, as questões levantadas revelaram-se enriquecedoras, não pelas respostas que possam surgir a partir delas, mas pela possibilidade de alargar o campo de reflexão sobre o Habitar a Arquitetura.

A Casa-Atelier poderá ser vista apenas como uma tipologia, ou uma das muitas possibilidades da estrutura arquitectónica habitacional, mas a procura de percebê-la na sua essência, defini-la enquanto modo de vida, e resultado de diferentes hábitos, comportamentos e contextos socioculturais, obriga a pensar como deve ser efectivado e configurado o espaço de repouso e o espaço de trabalho criativo.

Assim sendo, faz parte do processo questionar o que é efetivamente Habitar, o que pretendemos de um espaço que se define através da recorrência dos atos e que se define pela função primeira a que se propõe. Como tal, importa ter presente a cultura, o contexto onde se insere. O Homem é parte integrante da sociedade, os seus hábitos depreendem a aprendizagem num determinado contexto, e assim sendo os modelos de arquitetura não são por si só respostas coerentes. A forma, como estratégia para a definição espacial, é um factor volátil. Quando a uma forma excêntrica, limitamos os espaços apenas com planos, configurando vazios não qualificados, a Arquitetura não se apresenta como extensão do Homem, como definição da sua posição perante o Mundo.

Se em determinados momentos, os Hábitos que se cumprem dão lugar a novos modos de vida, em novos contextos culturais e sociais, certamente a conformação do espaço e o desenho da arquitetura devem portanto transformar-se, ser coerentes com a realidade que também eles definem.

A leitura feita sobre o Loft enquanto Casa-Atelier na sua definição original, parece-nos exemplo clarificador sobre o modo como o contexto social e cultural podem

transformar profundamente a definição dos lugares, o desenho dos limites, a reformulação dos valores que ordenam o espaço com base na transição do espaço intimo, do refúgio, do privado, para um espaço social, colectivo, público.

Pensar a Casa-Atelier, é necessariamente pensar intrinsecamente as diferentes gradações que vão desde a concavidade que permite ao Homem Ser na sua plenitude, ao espaço público, bem como a articulação que existe entre ambos. O Atelier, embora seja um espaço onde o Artista se exponha, onde se coloca perante os outros através da sua obra, não deixa de ser um paradoxo, pois este é igualmente o um espaço vital, ou como escreve Bachelard, o Cosmos. Projetar a Casa-Atelier é essencialmente desenhar dois espaços que mantendo o seu carácter individual, se articulam de modo a criar um único lugar, um todo, em que os limites, os diferentes espaços limites, surjam como espaços de transição que nos enquadra à partida e à chegada. São estes os limiares que induzindo ao movimento, à passagem, são também eles o factor que permite a leitura do espaço, que influenciam a sua percepção.

Devem sobretudo ser pensados alguns dos conceitos definem a Arquitetura na sua essência, tal como o Limite, o Espaço e consequentemente o Tempo. O Homem enquanto ser encarnado que conforma, percepciona e interpreta o Lugar, a sua relação com o entorno, influenciando no modo como define o seu espaço privado, demarcando-o daquele que é pertença comum à sociedade.

Porque somos o espaço que habitamos, configuramos e interpretamos, pensar a Casa-Atelier, é repensar constantemente o modo como o Homem habita, a maneira como percepciona o espaço, como o configura e o experiencia, como o vive no seu quotidiano, no contexto social e cultural que o trona ser no Mundo. Cabe ao arquiteto refletir sobre os processos convencionais ou as contrução com base nas novas metodologias, ancorados em modelos que não refletem os novos modos de habitar.

Pretende-se que antes de mais a arquitetura construa lugares e "[…] se traduza no cuidar do que se move - e o que se move são as pessoas" (Rainha, 2005, p. 91).

REFERÊNCIAS

ÁBALOS, Iñaki (2003) - A boa-vida : visita guiada às casas da modernidade. Barcelona : Gustavo Gili.

ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA (2001) – Postura. In ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA - Dicionário da língua portuguesa contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa : de G a Z. Lisboa : Editorial Verbo. Vol. 2. p. 2923.

ADCOCK, Craig (1990) - James Turrell : the art of light and space. Berkeley [etc.] : University of California Press.

ALBINI, Carla (1933) - Villa-studio per un artista - arch. Figini e Pollini. In CASA DELL'ARCHITETTURA - Edilizia Moderna [em linha] Roma : Casa Dell'architettura. [Consult. 30 Out. 2015]. Disponível em WWW: <URL: hhttp://www.casadellarchitettura.eu/fascicolo/data/2011-03-07_444_1772.pdf>.

ALEXANDER Christopher [et al.] (1977) - A Pattern Language : Towns, Buildings, Construction. New York : Oxford University Press.

ALMEIDA, Pedro Vieira de (2010) - Ensaio sobre o espaço da arquitectura. In GOMES, José Manuel Rodrigues, coord. - Teoria e crítica de arquitectura século XX. Selecção de Ana Tostões [et al.]. Lisboa : Caleidoscópio. p. 489-501.

ANTONI, Oscar De (2014) - Pinturas - correlatos. In Cátedra Arq. Oscar De Antoni [em linha]. Buenos Aires : Oscar de Antoni. [Consul. 26 Mar. 2015]. Disponível em WWW: <URL: http://deantoni-ra.blogspot.pt/2014/05/pinturas.html >.

AQQINDEX (2013) - Gino Pollini and Luigi Figini, Drawing for Milan Triennale, 1933 [documento icónico] [em linha]. [S.l.] : AQQ Index [Consul. 26 Mar. 2015]. Disponível em WWW: <URL:http://aqqindex.com/post/44222500811/gino-pollini-and-luigi-figini-drawing-for-milan>.

ARTLYST (2011) - Laurie Anderson Trisha Brown and Gordon Matta-Clark Pioneers Of The Downtown Scene New York 1970 [Registo em video] [em linha]. Londres : Artlyst. [Consult. 30 Out. 2015]. 06:11 min. Disponível em WWW: <URL: https://www.youtube.com/watch?v=M_G9FGil_CY>.

ASCHER, François (2010) - Novos princípios do urbanismo. Lisboa : Livros Horizonte.

AYALA, Jorge (2009) - Luis Barragan Retrospective [em linha]. Paris : Jorge Ayala. [Consult. 30 Out. 2015]. Disponível em WWW: <URL: http://www.jorge-ayala.com/2009/01/luis-barragan-retrospective.html>.

BACHELARD, Gaston (1996) - A poética do espaço. trad. de Antonio de Pádua Danesi. 1.ª ed., 2.ª tiragem. São Paulo : Martins Fontes.

BAEZA, Alberto Campo (2004) - La idea construída. Buenos Aires : Universidad de Palermo.

BAÑON, José Joaquín Parra (2005) - Habitar é um verbo vazio. Conjecturas sobre o hábito e a habitação. In MILANO, Maria, coord. - Do habitar. Lisboa : Escola Superior de Artes e Design. p. 64-68.

BAPTISTA, Luís Santiago ; PACHECO, Pedro (2010) - "Falemos de casas…" em Portugal. In DANTAS, Rui Abreu, coord. Ed. (2010) - Falemos de Casas. Lisboa : Athena. p. 84-145.

BENJAMIN, Walter (1992) - Rua de sentido único e infância em Berlim por volta de 1900. Lisboa : Relógio D´Água Editores.

BURRI, Rene (1969) - Mexico. Mexico City. Tacubaya. House Of The Mexican Architect Luis Barragan. 1969 [documento icónico] [em linha]. New York [etc.] : Magnum Photos. [Consult. 30 Out. 2015]. Disponível em WWW: <URL: http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult_VPage&VBID=2K1HZO2OVJJ33>.

CANTISTA, Maria José (1972) - François Heidsieck - "l' ontologie de Merleau-Ponty". Revista da Faculdade de Letras : série de filosofia. 2:1-2 (1972) 123-146.

DANTAS, Rui Abreu, coord. Ed. (2010) - Falemos de Casas. Lisboa : Athena.

DEGANELLO, Paolo (2005) - Do Existenz-Minimum, à casa radical, dos new clusters às favelas, aos homeless, à cidade transcultural… A casa como um vestido. In MILANO, Maria, coord. - Do Habitar. Lisboa : Escola Superior de Artes e Design. p. 34-48.

DIENES, Louis (s.d.) - Loft Renovation [documento icónico] [em linha]. New York : The SoHo Memory Project. [Consul. 26 Mar. 2015]. Disponível em WWW: < URL: http://sohomemory.com/slideshow/#jp-carousel-3305>.

DOBRASZCZYK, Paul (2013) - Rachel Whiteread, 'House' (1993) [documento icónico] [em linha]. Manchester : Paul Dobraszczyk. [Consult. 30 Out. 2015]. Disponível em WWW: <URL: http://dobraszczyk.files.wordpress.com/2013/10/5277489561_2183d14f72_o.jpg>.

DOMÍNGUES, Luís Ángel (2004) - Una arquitectura para la luz. In NEVES, Victor, coord. - A luz. Lisboa : Universidade Lusíada. p. 25-29.

DOMINIS, John (2015) - The Memory-Keeper of SoHo [em linha]. New York : The New York times. [Consul. 26 Mar. 2015]. Disponível em WWW: <URL: http://www.nytimes.com/2015/06/14/nyregion/the-memory-keeper-of-soho.html?_r=0>.

DORFLES, Gillo (1986) - A arquitectura moderna. Lisboa : Edições 70.

DUBY Georges (1990) - Poder Privado, Poder Público. In DUBY, Georges, dir. - História da vida privada 2 : da Europa feudal ao Renascimento. Trad. Armando Luis Carvalho. Porto : Edições Afrontamento. V.2. p. 16-50.

ECO, Umberto (2003) - A estrutura ausente. Trad. de Pérola de Carvalho. 7.ª ed. São Paulo : Editora Perspectiva.

ECO, Umberto (1976) - Obra Aberta. São Paulo : Editora Perspectiva.

FARIA, Oscar, realiz. (2005) - A segunda casa - Helena Almeida. Lisboa : RTP. [Consult. 12 Nov. 2013]. 50:38 min. Documentário biográfico sobre a artista plástica Helena Almeida. Acessível no Arquivo da RTP.

FLUSSER, Vilém (1998) - Ensaio sobre a fotografia : para uma filosofia da técnica. Lisboa : Relógio D'Água Editores.

FORGEMIND ARCHIMEDIA (2011) - Luis Barragan - Casa Luis Barragan [documento icónico] [em linha]. [S.l.] : Flickr. [Consul. 26 Mar. 2015]. Disponível em WWW: <URL:https://www.flickr.com/photos/44343967@N00/5447213229>.

FUNDACIÓN DE ARQUITECTURA TAPATÍA LUIS BARRAGÁN A.C. (s.d.) - Casa Luís Barragán : patrimonio de la humanidad (UNESCO) [em linha]. Coyoacán : Fundación de Arquitectura Tapatía Luis Barragán A.C. [Consul. 26 Mar. 2015]. Disponível em WWW: <URL: http://www.casaluisbarragan.org>.

FUNDATION LE CORBUSIER (s.d.) – La maison la Roche [em linha]. Paris : Fundation le Corbusier. [Consul. 26 Mar. 2015]. Disponível em WWW: <URL: http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=8291&sysLanguage=fr-fr&itemPos=2&itemSort=fr-fr_sort_date1%20DESC%20&itemCount=5&sysParentName=&sysParentId=154>.

GANDALF'S GALLERY (2010) - Follower of Rembrandt - A Man seated reading at a Table in a Lofty Room [c.1628-30] [documento icónico] [em linha]. London : Flickr. [Consul. 26 Mar. 2015]. Disponível em WWW: <URL: https://www.flickr.com/photos/gandalfsgallery/5197409989/>.

GAYLE, Margot (s.d.) - 27-29 Howard Street at Crosby Street, early 1970s [documento icónico] [em linha]. [Consul. 26 Mar. 2015]. Disponível em WWW: <URL: http://forgotten-ny.com/2007/12/help-me-howard-street-in-soho/>.

GCONNELL (2011) - Geller House [em linha]. New York : DOCOMOMO US. [Consul. 26 Mar. 2015]. Disponível em WWW: <URL: http://docomomo-us.org/register/fiche/geller_house>.

GIEDION, Siegfried (2004) - Espaço, tempo e arquitetura : o desenvolvimento de uma nova tradição. São Paulo : Martins Fortes.

GUERRA, Sérgio (2015) – Casa Armanda Passos [mensagem em linha] para Filipa Mendes Cotrim, 13 Abril 2015 [Consult. 13 Abril 2015]. Comunicação pessoal.

GUZMAN, Alberto Moreno (s.d) - Luis Barragán House and Studio (Mexico) [documento icónico] [em linha]. Paris : UNESCO. [Consult. 30 Out. 2015]. Disponível em WWW: <URL: http://whc.unesco.org/en/list/1136/gallery/>.

HALL, Edward T. (1986) - A dimensão oculta. Lisboa : Relógio D'Água Editores.

HEIDEGGER, Martin (1992) - A origem da obra de arte. Lisboa : Edições 70.

HEIDEGGER, Martin (2002) - Construir, habitar, pensar. In HEIDEGGER, Martin - Ensaios e conferências [Em linha]. Trad. de Marcia Sá Cavalcante Schuback. 8.ª ed. Petrópolis : Editora Vozes. p. 125-141. [Consult. 26 Mar. 2015]. Disponível em WWW: <URL: https://gmeaps.files.wordpress.com/2014/02/martin-heidegger-ensaios-e-conferc3aancias-1.pdf>.

HERTZBERGER, Herman (1996) - Lições de arquitetura. São Paulo : Martins Fortes.

HIPÓLITO, Fernando (2011) - Sítio, projecto e arquitectura: para uma descoberta do fazer e do ler projectos de arquitectura. Cascais : True Team Publishing & Design.

ISAORA (2014) - Luigi Figini and Gino Pollini [em linha]. New York : ISAORA. [Consul. 26 Mar. 2015]. Disponível em WWW: <URL: https://www.isaora.com/blogs/isaora/15196501-luigi-figini-and-gino-pollini>.

JANEIRO, Pedro (2005) - A Ficção do Habitar. Arte Teoria. Lisboa. ISSN 1646-396X. 7 (2005) 218-233.

KAHN, Louis Isadore (2003) - Louis I. Kahn : escritos, conferencias y entrevistas. ed. lit. Alessandra Latour. Madrid : El Croquis Editorial.

LAUWE, Paul Chombart (1960) - Sociologia da Habitação. In GOMES, José Manuel Rodrigues, coord. - Teoria e crítica de arquitectura século XX. Lisboa : Caleidoscópio. p. 676-640.

LE CORBUSIER (2009) - Conversa com os estudantes das escolas de arquitectura. Trad. de António Gonçalves. 2.ª ed. Lisboa : Edições Cotovia.

LEFEBVRE, Henry (1974) - A produção do espaço [excerto]. In GOMES, José Manuel Rodrigues, coord. - Teoria e crítica de arquitectura século XX. Lisboa : Caleidoscópio. p. 676-640.

LIMA, Francisco Cardoso (2007) - O Atelier enquanto lugar e Processo de criação artística [em linha]. Aveiro : [s.n]. Dissertação. [Consul. 26 Mar. 2015]. Disponível em WWW: <URL: https://www.academia.edu/845686/O_atelier_enquanto_lugar_e_processo_de_criação_art%C3%ADstica>.

LOPATKA, Martin (2006) - Acient [em linha]. [S.l.] : Flickr. [Consul. 26 Mar. 2015]. Disponível em WWW: <URL: https://www.flickr.com/photos/apothecary/sets/72157605948515126/>.

MAGNAN, Stéphane (s.d.) - Helena Almeida, Dentro de mim (Inside me), 2000 [em linha]. Paris : Galerie les filles du calvaire. [Consul. 26 Mar. 2015]. Disponível em WWW: <URL:http://www.fillesducalvaire.com/fr/42/Helena-Almeida/works/849>.

MANGOLTE, Babette (2015) - The SoHo memory project : a conversation with Yukie Ohta [em linha]. New York : The Line. [Consul. 26 Mar. 2015]. Disponível em WWW: < URL: https://www.theline.com/vol/chapter/a_conversation_with_yukie_ohta>.

MATOS, José Sarmento (2004) - Queria agradecer aos organizadores…. In BIENAL INTERNACIONAL DA LUZ, 01, Lisboa, 2004 – Luzboa : a arte da luz em Lisboa. Ed. lit Mário Caeiro. Lisboa : Extramuros. p. 134-135.

MARTINI, André de ; COELHO JUNIOR, Nelson Ernesto (2010) - Novas notas sobre "O estranho" = New notes on "The uncanny". Tempo psicanalítico [em linha]. Rio de Janeiro. 42:2 (jun. 2010) 371-402. [Consul. 26 Mar. 2015]. Disponível em WWW: <URL: http://pepsic.bvsalud.org/pdf/tpsi/v42n2/v42n2a06.pdf>.

MARTINS, João Paulo (2006) - Os espaços e as práticas : arquitectura e ciências sociais: habitus, estruturação e ritual [em linha]. Lisboa : [s.n.]. Dissertação. [Consul. 26 Mar. 2015]. Disponível em WWW: <URL: https://www.repository.utl.pt/handle/10400.5/1614>.

MCCOWN, Ken (2007) - Salk Aisle Shadow Split [documento icónico] [em linha]. [S.l.] : Flickr. [Consul. 26 Mar. 2015]. Disponível em WWW: <URL: https://www.flickr.com/photos/kenmccown/2807641118/>.

MILANO, Maria (2005) - Introdução. In MILANO, Maria, coord. - Do Habitar. Lisboa : Escola Superior de Artes e Design. p. 13-18.

MOHOLY-NAGY, László (2010) - O espaço (arquitectura) [excerto]. In GOMES, José Manuel Rodrigues, coord. - Teoria e crítica de arquitectura século XX. Selecção de Ana Tostões [et al.]. Lisboa : Caleidoscópio. p. 176-179.

MUÑOZ, Alberto Mengual (2014) - Casa junto al lago para el artista. Urbipedia [em linha]. [S.l.] : Urbipedia. [Consul. 26 Mar. 2015]. Disponível em WWW: <URL: http://www.urbipedia.org/index.php?title=Casa_junto_al_lago_para_el_artista>.

NEVES, Victor (2004) - Editorial: a Luz. In NEVES, Victor, coord. - A luz. Lisboa : Universidade Lusíada. p. 9-14.

NICOLIN, Pierluigi (2005) - Urban Housing. In MILANO, Maria, ed. lit. - Do habitar. Matosinhos : Escola Superior de Artes e Design. p. 48-56.

OHTA, Yukie (2012) - A loft in move-in condition [documento icónico] [em linha]. New York : The SoHo Memory Project. [Consul. 26 Mar. 2015]. Disponível em WWW: < URL: http://sohomemory.com/2012/10/#jp-carousel-2280 >.

OLIVEIRA, Francisco (2000) - Os novos lugares do habitar e as formas de apropriação contemporâneas. Lisboa : [s.n.]. Dissertação apresentada a Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa.

ORNELAS, Aarón Martínez (2011) - Casa Estudio Luis Barragan : Interiores de la Casa Estudio del Arquitecto Luis Barragán [documento icónico] [em linha]. Cidade do Mexico : Flickr. [Consul. 26 Mar. 2015]. Disponível em WWW: <URL: https://www.flickr.com/photos/aaron_mtz/5349754447/in/set-72157626517603366/lightbox/ />.

PALLASMAA, Juhani (2014) - La imagen corpórea, imaginación e imaginario en la arquitectura. Trad. de Carles Muro. Barcelona : Editorial Gustavo Gili.

PALLASMAA, Juhani (2006) - Los ojos de la piel. Trad. de Moisés Puente. Barcelona : Editorial Gustavo Gili.

PAPACHRISTOU, Tician (1970) - Marcel Breuer : new buildings and projects 1960-1970 and work in retrospect 1921-1960. Londres : Thames and Hudson.

PARKINSON, Andy (2012) - Composition C (no. III) with Red Yellow and Blue : Mondrian and Nicholson in Parallel [em linha]. Nottingham : Andy Parkinson. [Consul. 26 Mar. 2015]. Disponível em WWW: <URL: https://patternsthatconnext.wordpress.com/tag/composition-c-no-iii-with-red-yellow-and-blue/>.

PASSOS, Armanda [et al.] (2011) - Armanda Passos : centenário da Universidade do Porto. Porto : Casa Andresen : Jardim Botânico do Porto.

PASSOS, Armanda ; SARAMAGO, José (1990) - Armanda Passos : desenhos, gouaches e 3 telas. Estoril : Galeria Arcada. 1 pasta (1 desdobr., 4 f. il.).

PECK, Jamie (2011) - Andy Warhol's landlord asked him not to Throw parties at the factory [em linha]. [S.l.] : Crushable. [Consul. 26 Mar. 2015]. Disponível em WWW: < URL: http://www.crushable.com/2011/08/18/entertainment/andy-warhols-landlord-asked-him-not-to-throw-parties-at-the-factory/>.

PEREIRA, Michel Toussaint Alves (1999) - Conceitos de habitar em arquitectura. In NEVES, Vítor Manuel Canedo, coord. - Habitar. Lisboa : Universidade Lusíada. p. 55-60.

PINTO, Jorge Cruz (2007a) - A caixa. Lisboa : ACD Editores : Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa.

PHAIDON (2011) - Gerrit Rietveld's Universe in pictures [em linha]. London : Phaidon. [Consul. 26 Mar. 2015]. Disponível em WWW: <URL: http://de.phaidon.com/agenda/design/picture-galleries/2010/october/11/gerrit-rietvelds-universe-in-pictures/?idx=14&idx=14>.

PINTO, Jorge Cruz (2007b) - O espaço limite - produção e recepção em Arquitectura. Lisboa : ACD Editores : Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa.

POLLIO, Marcus Vitruvius (2006) – Vitrúvio : tratado de arquitectura. ed lit. Justino Maciel. il, Thomas Noble Howe,. Lisboa : Instituto Superior Técnico.

RAINHA, Ana (2005) - Dois mundos e eu venho do outro. In MILANO, Maria, coord. - Do Habitar. Lisboa : Escola Superior de Artes e Design. p. 90-91.

RAMOS, Rui Jorge Garcia; SILVA, Sérgio Dias da (2012) - João Andresen: a casa do pós-guerra e o debate arquitectónico nos anos de 1950. Januário Godinho: Leituras do Movimento Moderno [em linha]. Porto : FAUP. [Consul. 05 Nov. 2015]. Disponível em WWW: <URL: http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/62534/2/4936.pdf>.

RANNEY, Susie (2012) - SoHo : Beyond Boutiques and Cast Iron : The Significance, Legacy, and Preservation of the Pioneering Artist Community's Cultural Heritage [em

linha]. Columbia : [s.n.]. Historic Preservation Masters Thesis, Columbia University. [Consul. 26 Mar. 2015]. Disponível em WWW: <URL: http://academiccommons.columbia.edu/catalog/ac%3A147426>.

RAPOPORT, Amos(1969) - Casa, forma e cultura [excerto]. In GOMES, José Manuel Rodrigues, coord. - Teoria e crítica de arquitectura século XX. Lisboa : Caleidoscópio. p. 617-624.

RIBEIRO, Raquel (2011) - Três pioneiros semearam o caos na ordem do SoHo. Público [em linha]. (9 mar. 2011). [Consul. 26 Mar. 2015]. Disponível em WWW: <URL: http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/tres-pioneiros-semearam-o-caos-na-ordem-do-soho-279043?page=-1>.

ROCHA, João (2012) - Habitar(es). In CHAVES, Mário, coord. - Habitar. Lisboa : Universidade Lusíada Editora. p. 103-112.

RUHRBERG, Karl (2010) - Pintura. In WALTHER, Ingo F. - Arte do século XX. Hong Kong [etc.] : Taschen. p. 7-399.

SALES, Fátima (2012) - Januário Godinho e os paradigmas da Modernidade. Uma perspectiva crítica. In CARDOSO, Alexandra; SALES, Fátima; PIMENTEL, Jorge Cunha - Januário Godinho : leituras do movimento moderno. Porto : CEAA.

SANTOS, Jorge (2002) - O lugar da arte: museu, arquitectura, arte e sociedade. Lisboa : [s.n]. Dissertação apresentada a Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa.

SANTOS, Maria João de Carvalho Durão dos (2009) - A cor e a luz como dispositivos do espaço espiritual de Barrágan. Artitextos [em linha]. Lisboa : CEFA ; CIAUD. ISBN 978-972-9346-12-5. [Consul. 26 Mar. 2015]. Disponível em WWW: <URL: https://www.repository.utl.pt/bitstream/10400.5/1480/1/Maria%20João%20Durão.pdf>.

SCHNECKENBURGER, Manfred (2010) - Escultura. In WALTHER, Ingo F. - Arte do século XX. Hong Kong [etc.] : Taschen. p. 407-577.

SHORE, Stephen (2014) - Nuvens Prateadas [documento icónico] [em linha]. São Paulo : A ideia fixa. [Consul. 26 Mar. 2015]. Disponível em WWW: <URL: http://www.ideafixa.com/aos-18-anos-de-idade-stephen-shore-retratou-factory-de-andy-warhol/>.

SILVA, Rodrigo Eduardo (2004) - James Turrell - o êxtase dos lugares. In BIENAL INTERNACIONAL DA LUZ , 01, Lisboa, 2004 - Luzboa : a arte da luz em Lisboa. Ed. lit Mário Caeiro. Lisboa : Extramuros. p. 78-79.

SILVERMAN, Steve (2010) - Architecture of Luis Barragan : Celebrating the Mexican master of modern architecture [em linha]. [S.l.] : Flickr. [Consul. 26 Mar. 2015]. Disponível em WWW: <URL: https://www.flickr.com/photos/pov_steve/albums/72157623636844541>.

SIMÃO, Inês Cunha (2005) - Para uma hermenêutica do espaço : a arquitectura como forma de habitar a tela do mundo. Arte Teoria. Lisboa. ISSN 1646-396X. 7 (2005) 211 – 217.

SIZA, Álvaro (s.d.) - Casa Armanda Passos. Entrevista realizada por Helena Osório. In FG+SG ARCHITECTURAL PHOTOGRAPHY - Últimas reportagens [Em linha]. Lisboa : FG+SG Architectural Photography. [Consult. 24 Jan. 2015]. Disponível em WWW:<URL: http://ultimasreportagens.com/armandapassos/teste%201.htm>.

SMALLEY, William (s.d.) - Casa Barragan [em linha]. London : William Smalley. [Consul. 26 Mar. 2015]. Disponível em WWW: <URL: http://www.williamsmalley.com/record/casa-barragan/>.

SOARES, Maria João (2012) - Habitar no limite e o uncanny. In CHAVES, Mário, coord. - Habitar. Lisboa : Universidade Lusíada Editora. p. 148-174.

SOBRAL, Luís de Moura (2011) - Armanda Passos : um bestiário ao espelho. IN PASSOS, Armanda - Armanda Passos : centenário da Universidade do Porto. Porto : Casa Andresen : Jardim Botânico do Porto. p. 19-26.

SOLDEVILLA, Alain Prieto (2013) - Barragán: 111 años del nacimiento del Pritzker mexicano. Obrasweb [em linha]. Guadalajara : Monterrey : Obrasweb. [Consult. 30 Out. 2015]. Disponível em WWW: <URL: http://www.obrasweb.mx/arquitectura/2013/03/08/barragan-111-anos-del-nacimiento-del-pritzker-mexicano>.

SPECK, Larry (2009) - At Villa La Roche-Jeanneret [em linha]. Austin : Larry Speck. [Consul. 26 Mar. 2015]. Disponível em WWW: <URL: http://larryspeck.com/2009/10/27/villa-la-roche-jeanneret/>.

STEPHEN PETRUS, Stephen (2003) - From Gritty to Chic: The Transformation of New York City's SoHo, 1962-1976 [em linha]. New York : Soho Alliance. [Consul. 26 Mar. 2015]. Disponível em WWW: <URL: http://www.sohoalliance.org/documents/sohorevised.pdf>.

STOLLER, Ezra (s.d.) - Geller House I (1945) [documento icónico] [em linha]. [S.l.] : Houzz. [Consul. 26 Mar. 2015]. Disponível em WWW: <URL: http://www.houzz.com/photos/1935414/Long-Island-Modernism-1930-1980-modern-exterior-new-york>.

STORER-ADAM, Richard (2014) - Naum Gabo [em linha]. [S.l.] : Duble Stone Steel. [Consul. 26 Mar. 2015]. Disponível em WWW: < URL: http://www.doublestonesteel.com/blog/art-and-sculpture/naum-gabo/>.

SVEIVEN, Megan (2011) - AD classics: casa Barragan / Luis Barragan. ArchDaily [em linha] (10 Janeiro 2011). [Consul. 26 Mar. 2015]. Disponível em WWW: < URL: http://www.archdaily.com/102599/ad-classics-casa-barragan-luis-barragan>.

TAINHA, Manuel Mendes (2006) - Manuel Tainha : textos de arquitectura. Casal de Cambra : Caleidoscópio.

TAINHA, Manuel Mendes (2000) - Textos do arquitecto Manuel Tainha. Lisboa : Estar Editora.

TANIZAKI, Junichiro (1999) - Elogio da sombra. Trad. de Margarida Gil Moreira. Lisboa : Relógio D´Água Editores.

TÁVORA, Fernando (2008) - Da organização do espaço. 8.ª ed. Porto : FAUP publicações.

TAVERNA, Licia ; MONTES, Stefano (2005) - O habitar é sempre uma marca, a cultura é também o outro. Habitar a cultura através de Proust, Sartre, Kaplinski. In MILANO, Maria, coord. - Do Habitar. Lisboa : Escola Superior de Artes e Design. p. 69-81.

TERZINI, Pietro (2015) - Giuseppe Terragni / house for an artist. Top Home XXX [em linha]. (8 Fevereiro 2015). [Consul. 26 Mar. 2015]. Disponível em WWW: <URL: http://tophomexxx.com/2015/02/08/giuseppe-terragni-house-for-an-artist/>.

THÉBERT, Yvon (1989) - Vida privada e arquitectura doméstica na África romana. In VEYNE, Paul, dir. - História da vida privada I : do Império Romano ao ano mil. Trad. Armando Luis Carvalho Homem. Porto : Edições Afrontamento. V.1. p. 285-402.

VALENÇA, Fabíola, coord. (2006) - Casa Armanda Passos. Porto : Casa Armando Passos.

VICTORTSU (2014) - Maison louis carré : alvar aalto architecte, 1957-1960 [em linha]. [S.l.] : Flickr. [Consul. 26 Mar. 2015]. Disponível em WWW: < URL: https://www.flickr.com/photos/victortsu/albums/72157644168140319/with/14166419663/>.

VISO, Cruz López (2014) - La casa de Luis Barragán en Tacubaya : mundo interno [Registo vídeo] [em linha]. [S.l. : s.n.]. [Consult. 30 Out. 2015]. 44:32 min. Apresentação feita na Escola Técnica Superior de Arquitectura da Universidade da Coruña a 15 nov. 2013. Disponível em WWW: <URL: https://vimeo.com/87656619>.

VISO, Cruz López (2011) - Los Valores De La Casa-Estudio De Luis Barragán. Boletín Académico. Revista de investigación y arquitectura contemporánea [em linha] Coruña. ISSN 2173-6723 (2011). [Consul. 26 Mar. 2015]. Disponível em WWW: < URL: dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3665270.pdf>.

VISO, Cruz López (2012) - Luis Barragán, en su casa de Tacubaya. Coruña : Edicións Espontáneas.

VOGLIAZZO, Maurizio (2005) - Home is where I want to be. In MILANO, Maria, coord. - Do Habitar. Lisboa : Escola Superior de Artes e Design. p. 18-21.

WATSON, Steven (2003) - Factory made : Warhol and the sixties. New York : Pantheon Books.

WESTON, Richard (2005) - Plantas, cortes e elevações : edifícios chave do século XX. Barcelona : Editorial Gustavo Gili.

ZEVI, Bruno (1981) - Giuseppe Terragni. Barcelona : Editorial Gustavo Gili.

ZUMTHOR, Peter (2006) - Atmosferas. Trad. Astrid Grabow. Barcelona : Gustavo Gili.