U.PORTO

MESTRADO INTEGRADO

ARQUITECTURA

O projecto como lugar de encontro:

cruzamentos, intersecções, confluências, divergências

Ana Sofia da Silva Borges

M

2021

O PROJECTO COMO LUGAR DE ENCONTRO

cruzamentos, intersecções, confluências, divergências

Ana Sofia da Silva Borges

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura
Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

Sob orientação do professor Manuel Mendes
Porto, Maio de 2021

Nota Prévia

A presente dissertação, escrita em língua portuguesa, não obedece ao novo acordo ortográfico, por opção da autora.

As citações transcritas em língua portuguesa referentes a edições de língua não portuguesa, incluindo referentes a aulas ou conferências em formato vídeo, foram livremente traduzidas e/ou transcritas pela autora.

Para além de ser um conceito geométrico ou matemático, uma intersecção é um encontro, um ajuste, o aviso de uma ligação que, entre infinitas possíveis, se fez única e irrepetível. Tudo está alerta perante o outro, tudo sorri, pode estar próximo, é crucial. Esta ligação, que pode ser largamente admirada nas obras de arquitectura, explica-se também como uma reacção e um acontecimento. A intersecção cria-se. O trabalho criativo intersecta. Nada está dito na totalidade. A arquitectura de qualquer tempo dá sinais legíveis – e ilegíveis – de até que ponto, neste mundo de intriga, no meio desta bruma, tudo pode estar relacionado.[1]

1 Luis Martinez Santa-María, *Intersecciones*, Madrid, Rueda, 2004, p. 7.

agradecimentos

Ao *professor Manuel Mendes*, pela disponibilidade, pela sensibilidade, pela honestidade. Por me ajudar a fazer as perguntas certas, sem nunca dar respostas completas.

Aos *meus primos*, João e Verónica, pela oportunidade. Por me ouvirem e por se fazerem ouvir. E por, nesse espaço de diálogo criado, me terem ensinado tanto sem darem conta.

À minha *família,* pelo auxílio e incentivo ilimitados, por acreditarem em mim mesmo quando não compreendem na totalidade aquilo em que acreditam: aos meus pais, pelo amor e pelas leituras atentas. Pelo apoio inesgotável que possibilitou a concretização deste trabalho e, com ele, de todo este percurso de aprendizagem. Ao meu irmão, pela presença além-fronteiras, pelas palavras meigas e acertadas. Pelas palavras incertas também. À minha avó, pelo exemplo de força e generosidade que sempre representou. Ao meu avô, pela constante vontade de partilhar conhecimento.

À *família bô.* À Evita, à Ali, ao Hugo, à Tita, à Lua, ao Gui. À Joana, ao João, ao Nali. Ao Ângelo, ao Tiago. Um agradecimento especial à Hannah, por ser porto seguro de todas as horas; ao Gui, pela ternura, pelo afecto, pela paciência; à Nica, pelas tardes de terapia com as mãos no barro; ao Isis e à Bea, pelas terapias cantadas pelas ruas; ao Gi, por me ensinar que não é preciso ser arquitecto para construir casa; à Cata, por ser minha companheira de casa e profissão. A *todes*, por serem casa.

Aos *amigos de percurso*. A todas as loiras por aí à solta, pelas longas conversas, pelas partilhas intermináveis… Um agradecimento especial à Mariana, pela amizade, pela disponibilidade infinita, por me ouvir tanto e por me deixar ouvi-la; à Martinha, pelo apoio que ultrapassa o contexto académico; ao Dani, por me fazer acreditar num futuro possível; à Inês, *master* dos *layouts* e das composições, pela disponibilidade, pela amizade; à Verónica, pelo entusiasmo, por me ensinar que todos os segundos são valiosos; à Vilarinho, pelas leituras atentas; à Inês, pelo carinho, pelas críticas meigas mas assertivas; à Mafi, pelas partilhas regulares à distância; à Dri e ao João, pela presença ao longo destes anos. Ao Elves, pela enorme aprendizagem conjunta. A todos os que partilharam este caminho comigo e me fizeram ver que escola também é casa.

Às minhas *amigas*, Rita, Leti, Mafi, Kika, Pietra, Anita, pela presença constante e pelos mimos: pela vida e pelo amor fora da casa e da escola.

abstract

Starting from the developing present circumstance we aim to question the **project process in the architecture of contemporary times**, a situation that stimulates crossings, intersections, confluences and multiple simultaneous divergences. It is interesting to rethink **architecture** as an **experience**, which is dependent and conditioned on its **circumstance**, as opposed to a final and static idea of an architectural object. The following investigation focuses on ways to think, **produce and occupy space**, always having in consideration the study of the **relation between all members that participate** in the inhabiting of these spaces and permanently questioning what is **the role each one of them occupy** in the development of this ongoing process.

As these questions are inherently connected to the exercise of the project and its development progress, it seems redundant to attempt answers in the void. It is required to dive into the process of the project to try and understand it better. Or even, to be able to question it better and carefully dissect each vertebra of its skeleton.

Coincidental to the start of this thesis arises **an opportunity to act**, that helps articulate the whole work by complementing it to the shape of this **make-project**, essential to its development. A request surges - an order - for **the drawing of a house to be built**. This project is transformed into a central thread of the thesis.

The premises concerning the circumstance where it is inserted are fundamental elements that attach the thesis into the project in an almost umbilical way. On the other hand, the project is also a pretext to encourage other study initiatives that, even though emerge from it, find other liberating spaces throughout the thesis.

Personifying an ambiguous condition between the academy and the profession, we search **the (re)understanding of an idea of architecture, necessarily intersected by the unrolling of the practical exercise we have in our hands**. This real and concrete circumstance is disturbed by some assumptions and scenarios that lightly distort it and also locate it in this position between the real and the academic.

The work aims to find some clarity in the dense and nebulous process that involves the act of projecting. It is composed as an object that keeps a documental register and organises, simultaneously, the documented process, without wanting to become a register too detailed but that draws on the reflections raised in its development. Thus, **the project is serving what we are interested in enhancing and is at the same time, a facilitator**.

resumo

Parte-se da circunstância presente para questionar o **processo de projecto em arquitectura na contemporaneidade**, situação que estimula cruzamentos, intersecções, confluências e divergências múltiplas e simultâneas. Interessa-nos repensar a **arquitectura** enquanto **experiência**, dependente e condicionante da **circunstância** em que se insere, por oposição a uma ideia estática e acabada de objecto arquitectónico. A investigação que se propõe levar a cabo centra-se, portanto, em modos de **pensar, produzir e ocupar espaço**, tendo sempre presente o estudo da **relação entre todos os agentes** que participam no habitar desses espaços, e questionando permanentemente qual **o papel que cada um deles ocupa** no desenvolvimento desse processo em curso.

Estando estas questões inerentemente ligadas ao exercício do projecto e ao decorrer do seu desenvolvimento, parece-nos redundante tentar entrever respostas no vazio. Urge mergulhar no processo projectual, para poder compreendê-lo melhor. Ou antes, para poder questioná-lo melhor e dissecar com atenção cada vértebra do seu esqueleto.

Coincidente com o início desta dissertação, surge uma **oportunidade de acção** que nos ajuda a estruturar todo o trabalho, por complementá-lo na medida desse **fazer-projecto** essencial para o seu desenvolvimento. Surge um pedido – uma encomenda – para **o desenho de uma casa a construir**. Este projecto transforma-se no fio condutor da dissertação. As premissas respeitantes à circunstância que o envolve são elementos fundamentais que prendem a dissertação ao projecto de forma quase umbilical. Por outro lado, o projecto é também pretexto para animar outras iniciativas de estudo que, apesar de surgirem a partir dele, encontram ao longo da dissertação outros espaços de libertação.

Personificando uma condição ambígua, entre academia e profissão, procuramos **um sentido para o nosso (re)entendimento de uma ideia de arquitectura, necessariamente intersectada pelo desenrolar do exercício prático que temos em mãos**. Essa circunstância real e concreta vai sendo perturbada por algumas conjecturas e conjunturas que a deformam levemente e a situam também nessa posição entre o real e o académico.

O trabalho procura encontrar alguma claridade no processo denso e nebuloso que envolve o acto de projectar, constituindo-se como um objecto que guarda um registo documental e organiza, simultaneamente, o processo documentado, sem querer, apesar disso, cair num registo demasiado descritivo, mas antes aproveitar as reflexões suscitadas pelo seu desenrolar. Nesse sentido, **o projecto está ao serviço daquilo que nos interessa potenciar e é, simultaneamente, objecto potenciador**.

sumário

introdução, 8
estrutura, 10

material 1: casa-viagem, 16

01 encomenda

01.1 a partir de lugares, 22
limites, 24
material 2: o afecto como gesto político, 30
topografia, 32
orientação solar, 34
material 3: a casa move-se, 36

01.2 a partir de interações, 40
conjuntos de informações, 42
ensaios, 50
material 4: dinâmicas de construção colectivas, 58

02 quotidiano

02.1 a partir de leituras, 64
suporte de afectos, 66
materializações (in)visíveis, 78
material 5: mecanismos para gerar forma, 84
preconceitos à partida, 86
material 6: para além da encomenda, 90

03 arquitectura

03.1 a partir de materializações, 96
fronteiras territoriais, 98
o problema da superabundância, 102
realidade e representação, 106
material 7: pé-direito-duplo, 110
percursos e configurações, 114
material 8: caminho e estadia, 118

03.2 a partir de interferências, 120
(des)confiança(s), 122
paredes e mobilidades, 128
material 9: possibilidades de apropriação, 134
maquinaria pesada, 140
material 10: sistemas dentro de sistemas, 144
diálogos desenhados, 146
factores externos, 150

um jardim de muitos canteiros, 152
referências e fontes bibliográficas, 160
lista de imagens, 164
anexos, 166

introdução

premissas e proposições

Olhamos as coisas através de imagens sobrepostas que constroem o nosso olhar. Olhamos através das "notícias" que temos da realidade, através da nossa experiência pessoal e disposição no momento.
O nosso contacto com a realidade não é nunca puro nem directo, mas é antes constantemente condicionado por discursos, textos, quadros, fotografias, filmes... num sentido mais amplo, pela linguagem, seja qual for a sua forma de expressão, ou pela cultura. Assim não nos relacionamos com as coisas tal como são, mas antes tal como as construímos.

Luz Valderrama, *La Construcción de la Mirada: tres distancias*, Sevilla, Universidad, 2004, p. 19.

Sendo o presente trabalho objecto final deste intenso momento de formação académica, leva-se a cabo uma tentativa de revisitar, questionar e sintetizar essa aprendizagem. Dissertar sobre essa aprendizagem, materializada no espaço temporal de seis anos, é dissertar sobre dúvidas imensas, inquietações dramáticas e incertezas infinitas, que ultrapassam em muito os limites materiais impostos pelo formato de uma dissertação. A prova surge como oportunidade para clarificar indeterminações dúbias, que foram e vão surgindo.

O assunto a tratar é, portanto, a vastidão de assuntos concentrados em nós próprios. Procura-se alcançar um posicionamento sobre a eterna pergunta – *o que é a arquitectura?* –, pergunta essa que vai assumindo diferentes formas ao longo do trabalho (tal como foi assumindo diferentes formas ao longo destes seis anos).

A partir desta infindável questão que se coloca (e que certamente não será respondida neste trabalho) surge uma outra, relativa ao processo do projecto em arquitectura na contemporaneidade, cuja natureza se procurará interrogar. A pertinência desta questão no âmbito do trabalho prende-se com o nosso entendimento do que é ou deveria ser a arquitectura, compreendida como um movimento que vai acontecendo no tempo e que abrange uma multiplicidade imensa de factores, muitas vezes negligenciados pela aprendizagem feita na Escola.

O estudo da relação entre esses factores condicionantes – geradora de cruzamentos, intersecções, confluências e divergências várias que vão construindo o projecto – serve como motivação para o desenvolvimento desta dissertação, montada a partir de um projecto concreto, em curso, em torno do qual orbitam determinados auxiliares que servem como ferramenta para indagar, reflectir, conhecer, produzir. E, simultaneamente, a partir da nossa experiência própria, condicionada pela circunstância em curso, premissa fundamental para a possibilidade de reinvenção.

estrutura

guia de leitura

Este livro não segue um percurso rectilíneo do princípio ao fim. Ele caça; e na caçada, por vezes inquieta o mesmo guaxinim em árvores diferentes, ou guaxinins diferentes na mesma árvore, ou mesmo o que mostra não ser nenhum guaxinim em nenhuma árvore. Encontra-se a si próprio empancando mais de uma vez na mesma barreira e partindo para outros caminhos. Bebe frequentemente das mesmas correntes, e dá passos em falso em territórios difíceis. E contam não as presas caçadas mas o que se aprendeu do território explorado.

Nelson Goodman, *Modos de fazer mundos*, Porto, ASA, 1995, p. 33.

O trabalho vai-se desenvolvendo a partir de confrontos entre vários mundos – mundos esses que foram construindo um olhar, uma forma de (re)ver e (re)pensar a arquitectura e a vida. Entrevemos, entre essas várias constelações que fomos descobrindo, duas grandes galáxias, cujo peso sobre a construção desse olhar parece adquirir uma intensidade maior. A primeira está associada à ideia de **casa** e, por isso, a um universo referencial primário e quotidiano, à consciência do habitante comum como também ele desenhador e construtor da sua casa; a segunda está associada à ideia de **viagem** e, por isso, ao conjunto de movimentos que sucedem fora desse universo primário, a um conhecimento académico, a referências que introduzem outros valores para o acto de projectar e ao despertar da tomada de consciência de outras formas de viver (uma casa). Ao primeiro universo correspondem experiências, observações pessoais e memórias, essencialmente construídas sem a presença consciente da figura do arquitecto. Ao segundo correspondem parte das directrizes orientadoras introduzidas na(s) escola(s) e outras influências de âmbito disciplinar que fomos perseguindo.

Enunciamos estas duas realidades como pólos apartados, para que seja possível uma arrumação mais eficaz e uma clareza maior enquanto pensamos e trabalhamos sobre elas. Contudo, importa compreender que estes mundos não existem autonomamente. Eles sucedem-se e intersectam-se no tempo e no espaço. É a partir do(s) embate(s) entre eles que se torna possível questionar e clarificar um projecto de arquitectura próprio: um conjunto de princípios que orientem a nossa acção. Atentamos tanto nas acções levadas a cabo pelas pessoas como nas formas dos espaços materializados, por considerarmos que são duas partes do mesmo todo.

O projecto da casa em construção é fio condutor para a construção de uma outra casa - a nossa. Construções que decorrem em paralelo e que são interdependentes. Acreditamos, como Deleuze, que *nenhuma teoria pode desenvolver-se sem se encontrar perante uma espécie de muro que só a prática pode penetrar*[1]. A dissertação faz-se por isso ao mesmo tempo que o projecto, não o antecedendo nem precedendo, mas deixando-se antes contaminar por ele. A dissertação é projecto e o projecto é dissertação.

1 Gilles Deleuze (1972) citado por Ignasi Solà-Morales "Prácticas teóricas, prácticas históricas y prácticas arquitectónicas", *Los artículos de Any*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2009, p. 127.

A dissertação estrutura-se a partir de três grandes momentos, depois de uma primeira incursão aos dois universos anteriormente evocados, que enquadram o trabalho no âmbito das inquietações que perseguimos e que influem em grande medida no seu desenvolvimento.

Esses três grandes momentos – encomenda, quotidiano e arquitectura – vão-se desdobrando também eles em lugares do trabalho que desenvolvem temas particulares que se prendem de alguma forma ao projecto. A organização é feita segundo uma lógica sequencial, não necessariamente cronológica, mas antes relacionada com a sucessão de movimentos decorrentes do processo projectual em curso.

O primeiro momento – **encomenda** – diz respeito às premissas que estão na base do projecto, ajudando a caracterizá-lo enquanto se inicia o seu desenvolvimento. Nesta primeira conjuntura são levantadas questões relativas ao modo como funciona o processo de produção de arquitectura e como se estabelece esse jogo entre as duas partes que jogam – arquitecto e habitante, dando conta do enunciado que caracteriza a circunstância em causa: o projecto da casa, as personagens em jogo e o próprio jogo em si mesmo, bem como o tabuleiro onde ele se monta.

Dentro desta encomenda, encontramos dois espaços: lugares e interacções. Os **lugares** dizem respeito aos limites físicos que comprimem e dilatam a casa por construir: informações regulamentares e condicionantes relativas ao terreno em causa. As **interacções** dizem respeito a uma série de outras condicionantes que, apesar de não influírem de forma física no projecto, têm o mesmo peso na definição do conjunto de premissas que define a sua base de partida.

O segundo momento – **quotidiano** – está relacionado com as primeiras incursões ao universo interno desta casa por desenhar, e a uma série de questionamentos que vão surgindo acerca da possibilidade de materializar acontecimentos tão abstractos como a série de movimentos decorrentes da nossa experiência quotidiana. Questionamos, a partir de uma série de **leituras** – disciplinares, pessoais e projectuais – ao longo desta circunstância como poderá o arquitecto enriquecer rotinas existentes ou intervir sobre mobilidades correntes.

O terceiro momento – **arquitectura** – tem a ver com o desenvolvimento de alguns temas que foram surgindo a par com o desenvolvimento do projecto. São temas que dizem respeito a matérias intrinsecamente ligadas com a disciplina, com processos de desenho de espaços, mas também com este projecto particular, que se desenvolve segundo determinadas coordenadas que o vão orientando.

Dentro deste momento, parece-nos oportuno desenhar duas condições de carácter distinto. Uma primeira – **materializações** – que diz respeito a problemas inerentemente ligados ao desenho desta casa e à materialização de mecanismos que ajudem a conformá-la, bem como a parâmetros arquitectónicos relacionados com espacialidade, forma, função, uso e significados adjacentes. A segunda condição – **interferências** – diz respeito a lugares de comunicação que também influem no projecto e que têm, inclusive, o poder de iniciá-lo, conduzi-lo ou pôr-lhe termo.

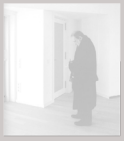
Aliadas ao pensar do projecto, que significa (re)pensar a casa, surgem deambulações que vão auxiliando este processo simultâneo. Esses objectos convocados devem ser entendidos como auxiliares do projecto, satélites que orbitam em torno da sua construção e o auxiliam a cumprir com as leis da gravidade. O projecto é, nesse sentido, entendido como pretexto para animar uma série de iniciativas de estudo paralelas ao seu desenvolvimento. Simultaneamente, essas acções coexistentes partem do projecto e são estimuladas por temas que vão surgindo a partir dessa experiência em curso.

A dissertação vai encontrando ao longo do seu decorrer vários tipos de escritas que se intersectam. Numa tentativa de organizar esses registos múltiplos e sobrepostos, encontramos uma arrumação que permite clarificar estes dois momentos e articulá-los. Desenvolvemos um corpo central da dissertação, intimamente ligado à experiência do projecto. Esse corpo serve de suporte para a exposição de uma série de reflexões organizadas através de uma narrativa paralela, registada a cinzento – os **materiais**. Esta narrativa escreve-se a partir de um discurso mais subterrâneo: será por vezes necessário escavar mais fundo para compreender as intersecções que estão na sua génese e que explicam a sua razão de ser no âmbito deste trabalho.

A dissertação documenta um *fazer-projecto*, por vezes de caneta na mão sobre o estirador, outras vezes em frente ao ecrã do computador, noutras alturas rodeada de livros e de cadernos sobre a mesa. Importa, por isso, levar a cabo um trabalho metódico de selecção e filtragem da informação disposta, sabendo que o que é aqui disponibilizado constitui apenas parte de uma enorme malha que continuará a tecer-se e a traduzir uma forma de olhar – um microcosmos pessoal, uma versão do mundo.

Para além dos vários personagens envolvidos, existe um outro interveniente, o leitor, que gostaríamos que se sentisse também incluído e convidado a envolver-se neste projecto em curso. A dissertação deverá cumprir portanto esse propósito de se *estabelecer como objecto de comunicação, cuja missão será fazer participar o outro do jogo em desenvolvimento*[2]. Sem ambições de criar um discurso fechado e difícil, esta dissertação procura antes gerar um momento de reflexão e de abertura a um leque de possibilidades, e nunca uma solução delimitada. Tendo consciência do carácter eminentemente pessoal que acompanha o trabalho, acreditamos que dele se poderá retirar matéria pertinente para gerar novas inquietações, pensamentos e discussões bem mais alargadas relativamente a essa sua condição restringida pela circunstância que o envolve. Procura-se manter um registo acessível e pessoal que se vai tornando progressivamente mais assertivo e informado à medida que encontra auxiliares e confirmações ao longo do percurso.

2 Luz Valderrama, *La Construcción de la Mirada*: tres distancias, Sevilla, Universidad, 2004, p. 59.



VIAGENS

[a partir da escola]

1. desenho, processo, aprendizagem

- sobre o desenho como ferramenta operativa
- sobre a capacidade de fazer evoluir o projecto a partir do desenho
- sobre a aprendizagem de valores básicos de composição
- sobre o diálogo com a cidade e a pré-existência









2. responsabilidade e consequências

- sobre uma falta de pensamento acerca das consequências das acções levadas a cabo
- sobre uma certa abstracção em torno do processo projectual



3. tradição e matéria

- sobre a irresponsabilidade de uma escola que não reflecte acerca da fonte das matérias primas usadas e se dis respeitadora da tradição

[a partir do chile]



1. projecto e participação

- sobre a possibilidade de integrar a participação no decorrer da acção projectual
- sobre o papel do arquitecto no decorrer desse processo





2. arquitectura e proximidade

- sobre pensar uma arquitectura mais próxima das pessoas
- sobre pensar o espaço a partir da forma como é habitado

3. espaço público e espaço privado

- sobre a apropriação do espaço público significar (outra forma de) fazer casa
- sobre se a habitação diz mais respeito ao domínio público da cidade ou ao domínio privado de quem a habita







[a partir da contemporaneidade]

1. pólos antagónicos

- sobre a divisão entre o que será boa e má arquitectura
- sobre a possibilidade de um mesmo arquitecto projectar edifícios e programas com intenções completamente diferentes





2. sucesso e equilíbrios

- sobre o significado do sucesso em arquitectura
- sobre produto arquitectónico, mercado e sociedade
- sobre plataformas de divulgação de arquitectura(s)
- sobre a posição da(s) escola(s) sobre essas realidades

CASAS

[a partir do estudo]









1. a casa no início

- sobre a necessidade de habitar, característica comum a todos os seres vivos
- sobre o que distigue a casa humana da casa dos outros bichos
- sobre ligações entre comportamento e arquitectura e vida
- sobre casa e habitante: construções simultâneas
- sobre o diálogo com a cidade e a pré-existência

2. intersecção entre mundos

- sobre visões distintas e simultâneas: escola e sociedade
- sobre a construção do conceito de intimidade





3. construções externas

- sobre o impacto dos media e as construções que surgem a partir daí



4. homogeneização

- sobre o movimento moderno e a homogeneização da casa



[a partir da experiência]



1. habitar

- sobre a valorização do acto de habitar
- sobre a construção do conceito de intimidade
- sobre a construção de casas e pessoas em simultâneo

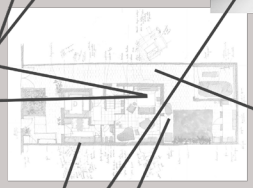


2. a casa cresce

- sobre abrigos infantis
- sobre a nossa percepção da casa enquanto crescemos
- sobre os objectos que habitam connosco

3. ruptura e repetição

- sobre o espaço do quarto
- sobre vivermos e construirmos a nossa vida com base em ciclos de repetições e rupturas





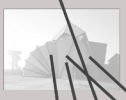


1 ENCOMENDA

[a partir de lugares]

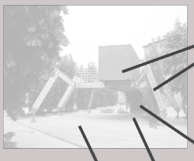
[antigo cirugeda, recetes urbanes] [patrick bouchain]

- sobre conhecer a legislação para poder contorná-la
- sobre o arquitecto como ferramenta social
- sobre relações criadas entre os vários agentes participantes do projecto
- sobre arquitecturas como matéria viva



1. lhabitar

- sobre os contornos que nos condicionam
- legislação, imposições, banalidades



2. topografia

- sobre a particularidade do terreno
- sobre a dificuldade de adaptação
- sobre estéticas hipotéticas

[vista aérea terreno] [levantamentos desenhados e fotográficos] [regulamento] [desenhos base casa]

[perfis à mão livre] [primeiros esquiços na procura]

[fotografias diferentes momentos do dia] [representação da noção da variação da luz]

[exclamation feller, casa tamarinos]

- sobre uma casa que se apoia nas condições atmosféricas ao seu redor para se desenhar
- sobre casa e movimento; casa e mudança
- dia e arquitectura, arquitectura e vida

3. organização solar

- sobre a importância da luz natural e o desenho dos espaços
- sobre a dificuldade de desenhar algo imaterial

4. qual direcção simples

- sobre a [illegible] do projecto
- sobre o poder da fotografia de arquitectura
- sobre espaços de excepção na casa

[a partir de interferências]

1. comunidade de informações

- sobre informações desconhecidas
- sobre a discrepância entre escola e sociedade
- sobre imagens criadas por arquitectos e habitantes
- sobre a relação mediática

[recolha de dados] [apontamentos iniciais] [fotografias partilhadas a priori]

2. interacção entre mundos

- sobre falta de comunicação entre escola e sociedade

[casas que visitamos na escola] [casas que habitamos]

3. arquitectura habitada

- sobre a possibilidade de utilizar desenho e maquete como meios de comunicação
- sobre a possibilidade de fazer o projecto em conjunto

[registos fotográficos] [apontamentos e desenhos conjuntos] [diagrama sobre o jogo]

[walter segal] [becken laroll]

- sobre acreditar que as pessoas podem construir a sua própria casa
- sobre operacionalizar esse processo de pensar em conjunto com os habitantes
- sobre arquitecturas como movimento

2 QUOTIDIANO

[a partir de leituras]

1. o ritmo do caos

- sobre como o início o projecto
- sobre a importância do espaço intermédio
- sobre pequenos desenhos comparações e ideias

[primeiros desenhos de procura em planta]

2. estratégias de partido próximas

- sobre reconceitos das duas partes
- sobre memórias que actuam inconscientemente
- sobre como operacionalizar/ultrapassar esse reconceito para qualificar os espaços da casa

[plantas da casa a cinzento] [plantas da casa actual] [plantas] [primeiras hipóteses (plantas, organizações)]

3. [illegible] de espaços

- sobre histórias invisíveis/intuitivas que desenham casas
- sobre a importância do quotidiano e [illegible] como [illegible]

[diagramas de palavras a partir de acções que tomam lugar nos espaços da casa] [desenhos dessas acções]

[perspectivas, axonometrias] [volumetria]

[a site, casa rocha alta] [A. site, casa monsul angulema]

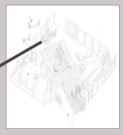
- sobre relações entre interior e exterior
- sobre sobre percursos descendos
- sobre jardins e vegetação
- sobre qualificar o espaço

[upper luzu portillon, dar snailhouse] [casa kitajelo, luzatan et vassal]

- sobre casas que se adaptam ao tempo, ao dia, ao momento do ano
- sobre casas que são sol, são claros, são vasto

3 ARQUITECTURA

[a partir de uma linguagem]



[the pot-stray villa, the snailhouse]

- sobre uma consolação encontro do bem materials
- sobre a dificuldade de arrumá-los
- sobre a predominância do espaço de arrumação em relação a espaços de outra natureza
- sobre o armazenamento de objectos como mote de um projecto de arquitectura

1. o problema da superabundância

- sobre a quantidade absurda de bens materiais que possuímos
- sobre a dificuldade de encontrar lugar na casa para arrumar todos esses bens

[fotografias armazenamentos caóticos, arrumários] [the pot-stray villa, the snailhouse]

[desenhos na procura por uma estrutura tridimensional] [desenhos de evolução do projecto para o armazenamento]

[villa muller, adolf loos] [every coonley house, frank lloyd wright] [interior de casa, alvaro siza]



- sobre a parede como elemento habitável, criadora de vãos, espaço, separação e relação
- sobre elementos que materializam memórias e intenções

2. a parede como dispositivo de desenho

- sobre a possibilidade de usar a parede como espaço
- sobre o que será mais apropriável: estrutura ou mobília



3. percurso e configuração

- sobre o desenho de espaços a partir de percursos imaginados
- sobre sequências pontuadas de espaços diferentes (passagem, paragem, estadia)
- sobre a entrada na casa e o espaço exterior





4. acessos

- sobre a importância da luz para os tempos de usufruto em cada espaço



[registos desenhados/partilhados pelos vários agentes envolvidos]

[desenhos arquitecto] [imagens atelier Marais Soares] [registos conversas a quatro]

[fotomontagens terreno]

1. comunicação de ideias

- sobre formas de apresentar e comunicar o projecto
- sobre [illegible] e cedências

2. um olhar outro

- sobre um outro arquitecto entre escola e profissão
- sobre respostas mais próximas de uma imagem de mercado
- sobre respostas e perguntas que não coincidem

3. imprevisibilidade

- sobre factores externos que têm a capacidade de mover o projecto











[mies van der rohe, villas farnsworth e tugendhat]

- sobre o espaço descendo como suporte de ideais
- sobre criar uma estrutura apropriável
- sobre lançar pistas para o quotidiano num jogo movimentos
- sobre trabalhar a partir de uma rede para depois desfazê-la

Figura 1

Mapeamento de inquietações e intenções

[consultar anexo 3]

Para nos ajudar a delimitar caminhos e a mapear intenções, vamos construindo cartas, diagramas, colagens, esquemas... dispositivos que nos ajudem a ordenar o trabalho e a encontrar alguma arrumação no processo caótico de desenvolvimento deste projecto-dissertação. Expomos aqui uma tentativa de desmontar e escrutinar a estrutura deste trabalho, ampliando o leque de leituras e interpretações possíveis, e dando conta da multiplicidade de inquietações que trazemos dentro de nós no final deste ciclo.

As inquietações e as intenções que estão na base do desenvolvimento deste trabalho não existem de forma autónoma. Pelo contrário, elas cruzam-se e intersectam-se. E essas intersecções multiplicam-nas. A dissertação não se explica a partir da arrumação exposta, mas antes a partir deste cruzamento desordenado e sucessivo de matérias que se confrontam e se agitam nesse confronto. O trabalho habita estes espaços de encontro que nascem do cruzamento de linhas que unem diversos campos operativos.

Figura 2

A casa dos pais, fachada interna-externa.

Figura 3

A Ruta 5, Copiapó, Chile.





[material 1]
casa-viagem

Damos o nome de *materiais* a estas secções do trabalho escritas a cinzento, por se constituírem efectivamente como matérias-primas que interferem com o desenvolvimento do projecto, auxiliando-o, ainda que nem sempre de forma directa. Por serem elementos externos ao projecto, não terá sentido integrá-los no mesmo corpo que forma o fio condutor desse relato, mas antes incorporá-los numa outra narrativa paralela, de âmbito eminentemente disciplinar.

Integramos, num primeiro momento e em forma de registo mais ágil, observações que explicam alguns desvios que foram anotados previamente ao projecto, e que estiveram na génese da construção deste trabalho. E alguns outros que foram surgindo em paralelo ao projecto da casa, como consequência do seu desenvolvimento, mas que se integram num registo mais pessoal e encontram, neste primeiro momento, lugar para gerarem alguma reflexão.

Parece-nos que têm lugar estas considerações iniciais no trabalho, ainda que envolvidas por um carácter tão pessoal que possa por vezes pôr-se em causa a sua validade. Cremos, como Alberto Carneiro, que *só se aprende a desenhar desenhando(-se)*[1]. Tendo este trabalho como objectivo levar a cabo uma reflexão e (re)avaliação das condicionantes que envolvem o processo de projecto em arquitectura e a natureza do procedimento projectual associada a determinada encomenda – coisas próximas mas não equivalentes –, levamos a cabo um exercício auto-reflexivo preambular, na tentativa de compreendermos e explicarmos uma peça fundamental que forma parte desse processo em curso: nós próprios. Nesse sentido, importa concretizarmos este breve trabalho de auto-análise, utilizando as ferramentas que nos são úteis para aprofundarmos essa imersão, e aproveitando para clarificar, simultaneamente, quais as inquietações anteriores ao projecto que colocamos em cima da mesa, e que contribuirão certamente para influenciar o seu desenvolvimento.

Compreendendo *casa* como uma espécie de cais – um lugar que nos ajuda a consolidar uma aprendizagem ordenada – e *viagem* como um lugar de descoberta mais inquieto – próximo da agitação turbulenta do alto mar –, tentamos compreender de que forma estes dois universos paralelos nos auxiliam a consolidar a ideia que construímos do que é efectivamente a arquitectura ou de que forma estes microcosmos contribuem para moldar as premissas com as quais partimos para este trabalho.

O problema inicial resume-se, na sua essência, à tentativa de (re)encontrar uma forma de relacionar estes dois mundos, mais que encará-los de uma forma isolada, e, nesse (re) encontro, compreender como se posiciona a figura do arquitecto (ou a sua ausência). No fundo, pretendemos avaliar a (in)validade de determinadas formas de pensar, fazer e viver arquitectura, partindo, neste primeiro momento, da nossa experiência pessoal, por considerarmos que essa experiência é uma forma de conhecimento e aprendizagem tão pertinente e valiosa como outras que levamos a cabo em contextos mais formais ou académicos.

1 Alberto Carneiro, "Desejo e desígnio: projecto de desenho", *Das notas para um diário e outros textos: antologia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007, p. 145.

1. Observando alguns desenhos que fizemos em determinado momento da infância, tentamos compreender a forma como víamos, pensávamos e representávamos, nesse momento, a ideia de casa. A maior parte dos desenhos mostram formas geométricas simples, casas representadas a partir de um corpo rectangular com um telhado na cobertura, uma porta e duas janelas. Em quase todos os desenhos há fumo a sair pela chaminé. Recorrentemente são também evocados elementos naturais que caracterizam o ambiente em torno da casa: flores, árvores, relva, o céu, o sol e algumas nuvens. As pessoas estão presentes em todos estes desenhos, a par com as casas. Mas o que chama particularmente a atenção é a importância que essas pessoas assumem no desenho, de igual valor ao edifício que lhes corresponde. Cultiva-se a ideia de que uma casa é tão feita pelas paredes que a limitam e pelo tecto que a abriga como pelas pessoas que a habitam.

2. Projectar espaço resulta num constante esforço de memória, mais ou menos consciente. Quando desenhamos, invocamos recorrentemente outros espaços – imagens que não são as mesmas que desenhamos nesse momento, mas que nos ajudam a caracterizar esse objecto em construção. Acreditando, como Zumthor[2], na importância da memória para o acto de projectar, aproveitamos este momento para fazer uma incursão à casa onde nascemos, a nossa casa, esse espaço vivido na primeira pessoa, que procuraremos indagar brevemente, a partir de um contacto presente e passado.

3. Decalcamos os contornos da casa dos pais, conscientes de que eles nunca poderão dar-nos todas as respostas, mas possibilitarão antes a existência de uma base sobre a qual podemos pensar e indagar a sua existência. Os elementos que nos informam são paredes, portas, vãos e escadas. Entre esses elementos permanecem enormes espaços vazios, por decifrar. Permanecem abertos esses espaços, disponíveis para inúmeras hipóteses de ocupação e não podemos deixar de perguntar-nos… *uma casa desocupada conserva a condição de casa?*[3]

4. Debruçando-nos sobre o piso térreo da casa, acrescentamos uma camada de informação mais densa ao desenho, e registamos a mobília que ocupa estes espaços e alguns apontamentos que sugerem objectos, utilizações e ambiências. Aquele que parecia um território uno, apresenta-se de repente desdobrado em múltiplos microcosmos por compreender. Mantemo-nos, ainda assim, conscientes de que estas plantas, por mais pormenorizadas que sejam na forma como anotam o lugar que cada objecto ocupa na casa, nunca conseguirão cumprir o papel de dar notícia daquilo que efectivamente se passa no interior da casa. Interessa-nos perseguir este universo imaterial da casa, que não se inscreve em plantas ou projecto, mas que faz parte desse outro processo quotidiano difícil de representar.

5. Depois de compreendermos que o registo das paredes e dos objectos que ocupam os espaços de uma casa não são suficientes para dar notícia da sua ocupação quotidiana, levamos a cabo um exercício que nos permite aproximarmo-nos mais desses padrões de apropriação e comportamento que procuramos entrever com maior clareza. Em vez de continuarmos a levantar dimensões e coordenadas em desenhos à escala, desenhamos, desta vez, directamente no chão. Cobrimos o soalho de papel e essas mesmas linhas são desenhadas ao mesmo tempo que nos movemos e que percorremos este espaço. Ao observar o desenho que resulta desta experiência, apercebemo-nos da densidade de informação reunida num espaço tão confinado como o quarto. Grande parte da sua área total, por estar ocupada por mobília, não é sequer cruzada pelos nossos deslocamentos, contudo essa mobília é altamente condicionadora dos passos que damos, formando uma parte importante do desenho. Esta acção performativa, levada a cabo ao longo de uma semana, possibilita a tradução de algo que não é palpável num registo desenhado. Cada dia é representado por uma cor diferente e em cada um dos dias são repetidos os mesmos padrões. Poderíamos retirar uma ou duas das cores deste mapa e a narrativa permaneceria quase inalterada, porque é essa a natureza do quotidiano, da rotina, dos gestos repetidos.

6. Estas breves reflexões, inscritas nesse universo primordial e quotidiano de que falávamos – a casa – levam-nos a concluir que o ser humano, habitante, é também arquitecto na medida em que intervém sobre o espaço que habita. Nesse sentido, interessa-nos perceber de que forma se distinguem os campos de acção desses dois personagens, arquitecto e habitante, na construção de um espaço comum: o ambiente edificado à nossa volta. Para tal, reconhecemos a necessidade de desconstruir duas formas distintas de conceber o ofício do arquitecto: a da sociedade, da qual todos fazemos parte, e a da escola, que vem, em grande medida, contrapor esta visão generalizada daquilo que será efectivamente o trabalho desenvolvido por um arquitecto. Reflectimos também brevemente sobre um modo de materialização da habitação que nos rodeia, que constrói cidades inteiras, e que surgiu como resposta ao problema de

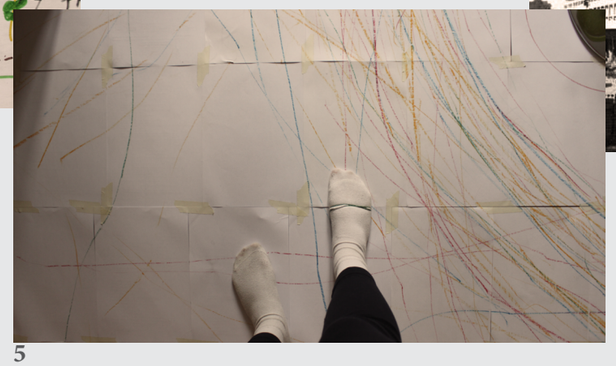
2 *Quando desenho um edifício, frequentemente encontro-me a mim mesmo mergulhado no passado, em memórias meio apagadas, e tento recuperar o que a situação arquitectónica era realmente, o que ela significava para mim na altura, e tento pensar como isso me pode ajudar agora a reviver essa vibrante atmosfera absorvida pela simples presença das coisas, em que tudo tinha o seu lugar e forma específicos.*
Peter Zumthor. in *A+U*, Feb. 1998, p. 6

3 Xavier Monteys, *Casa collage: un ensayo sobre la arquitectura de la casa*, Barcelona, GG, 2001, p. 20.

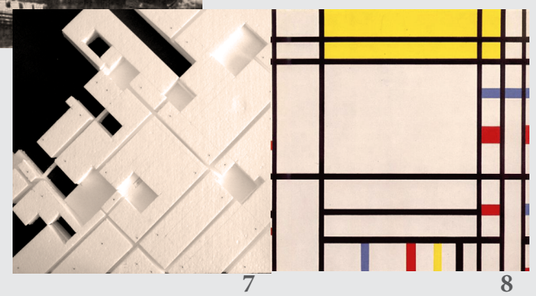
Figura 4

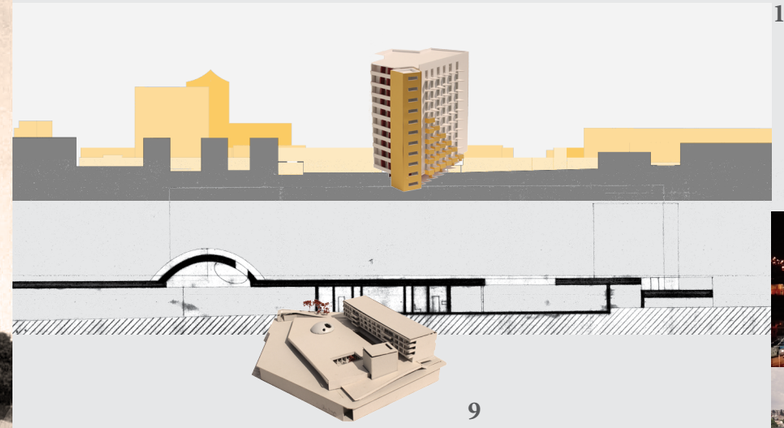
só se aprende a desenhar desenhando(-se): *notas para uma auto-imersão consequente*


1


5

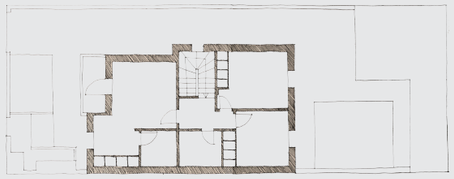

6

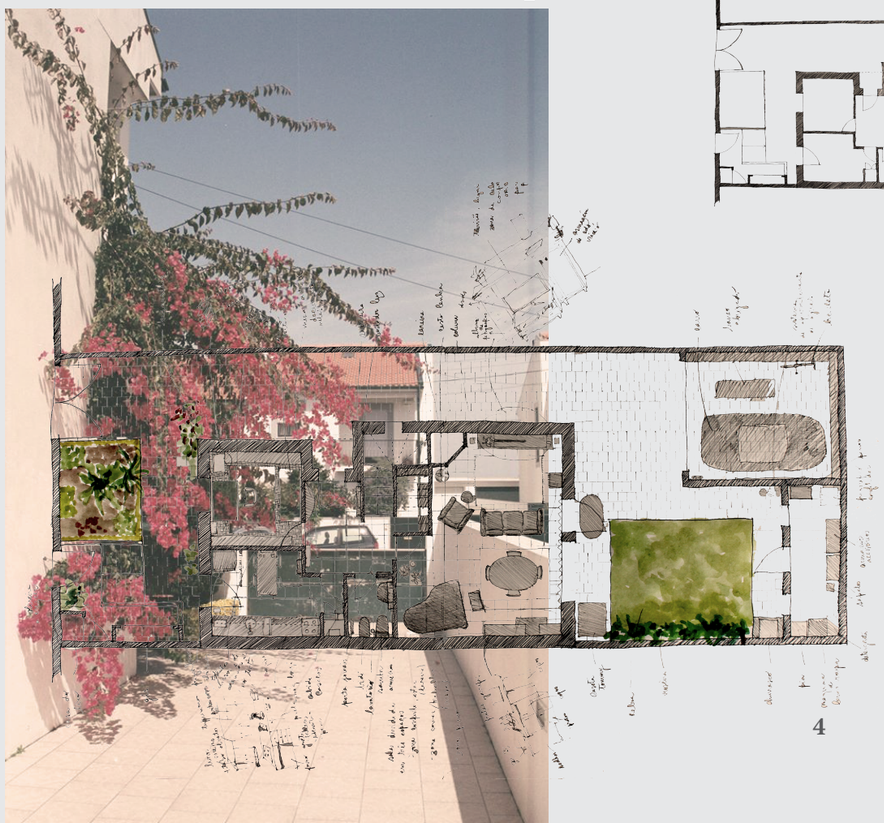

7


9

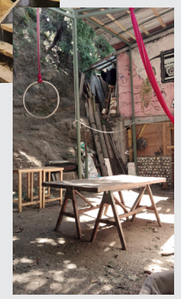

11


12


3


4

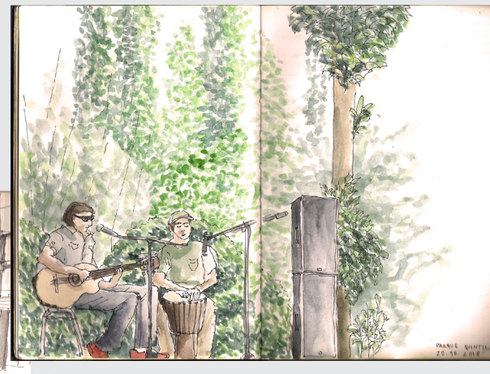

15




14


16




13

uma grande carência de habitação no século XX, na sequência de Grandes Guerras que abalaram o mundo. A habitação em massa vem, de facto, permitir a milhares de pessoas o acesso a espaços habitáveis e sadios, que lhes estaria de outra forma impossibilitado. O problema deste tipo de habitação homogeneizado é que, se serviu para suprir determinadas necessidades urgentes, veio também contribuir para a transformação do habitante numa *estatística* e para acentuar um distanciamento entre as ideias do arquitecto e as vontades do habitante.

7. Vemos a passagem pela Faculdade de Arquitectura do Porto como uma viagem, no sentido em que nos permite sair por momentos do universo primordial que conhecíamos. Numa primeira abordagem ao projecto, na escola, é-nos introduzido o desenho como ferramenta operativa de especial relevância para o seu desenvolvimento. Parece-nos importante esta incorporação de mecanismos que permitam materializar ideias e transformar intenções em forma. Contudo, o modo como os exercícios são introduzidos leva quem os resolve a pôr um peso bastante mais significativo na forma – no conjunto desenhado como fim em si mesmo – do que propriamente naquilo que seria o significado da apropriação desses espaços – função básica de qualquer arquitectura.

8. Um dos primeiros exercícios levados a cabo é o desenho de uma "cidade". A própria formulação deste exercício como cidade é reveladora daquilo que nos parece estar em falta. A "cidade" é desenhada apenas a partir de uma preocupação formal, como mero exercício de composição, que procura um equilíbrio visual entre grandes e pequenos espaços, linhas e quadrados, regras e excepções. Toda a malha densa que efectivamente deveria pôr-se em cima da mesa quando se fala de cidade desaparece para dar lugar a um exercício de experimentação compositiva que lembra as pinturas de Piet Mondrian, composições que partem muitas vezes de cidades ou de lugares na cidade, mas que têm lugar no âmbito de uma experimentação artística, campo disciplinar que, apesar de partilhar uma base comum com a arquitectura, se rege a partir de premissas bastante distintas.

9. Existe um outro aspecto sobre o qual nos parece importante reflectir, que tem a ver com o estudo de outros projectos e com o currículo académico em vigor na nossa escola. Esse estudo ultrapassa o processo projectual em si mesmo, mas complementa-o de outra forma, constituindo uma ferramenta operativa de natureza diferente das que abordamos até aqui. Não nos parece desajustado que o currículo de uma escola de arquitectura se foque no estudo da obra de determinados arquitectos (apesar da escolha desses arquitectos ser obviamente discutível). O que parece faltar neste estudo levado a cabo é a compreensão de que existe todo um processo por detrás da construção dessa obra que não deve ser negligenciado.

10. Quando falamos em processo, não nos referimos apenas aos desenhos e modelos tridimensionais que vão fazendo evoluir o projecto em causa. Queremos antes evocar todo um conjunto de condicionantes que ultrapassa o arquitecto em estudo e que inclui a intervenção de muitas outras pessoas que moldam, com distintos graus de intensidade, o trabalho que conhecemos como sendo da autoria de um único ser iluminado. Importaria integrar com cuidado que nem sempre a ideia do arquitecto prevalece, aquando da discussão de determinados projectos. Este é na realidade um facto saudável que devemos aceitar desde o princípio, para não cairmos em *amargas desilusões futuras*[4].

11. No contexto de um programa de mobilidade, vimos possibilitada a oportunidade de passar dez meses em Valparaíso, uma cidade na costa chilena. Tal como sucede em muitas outras cidades latino-americanas, os *cerros despenteados*[5] que compõem a cidade de Valparaíso estão habitados por uma imensidão de casas autoconstruídas, muitas vezes a partir do aproveitamento de material excedente de outras construções ou da apropriação de outro tipo de materiais cuja função é reinventada. Contactar com esta circunstância durante um período considerável de tempo fez-nos compreender que *a arquitectura pode fazer-se não apenas a partir dos materiais convencionais, mas também com outras muitas coisas não pensadas para a sua utilização à partida. Na realidade, a arquitectura pode fazer-se com quase tudo o que tenha um mínimo de estabilidade e dureza*[6]. Viver numa cidade em que a maior parte das pessoas constrói a própria casa a partir dos recursos possíveis e existentes fez-nos questionar a única forma de fazer arquitectura que assumíamos, até aí, como válida: a do arquitecto. E, consequentemente fez-nos questionar qual será afinal o nosso papel. Se as pessoas conseguem construir as suas próprias casas de forma eficaz, para que é que nós servimos?

12. A passagem pela Escuela de Arquitectura y Diseño e a vivência quotidiana na cidade de Valparaíso foram experiências que vivemos em simultâneo e que estimularam o surgimento de múltiplas questões, por consistirem em duas formas marcadamente distintas de entender formas de pensar, produzir e habitar espaços.

4 Álvaro Siza, "A propósito do edifício...", *01 Textos* (ed. Carlos Campos Morais), Porto, Civilização, 2009, p. 16.

5 Referência ao poema do escritor chileno Pablo Neruda - *Oda a Valparaíso*. (Valparaíso é uma cidade situada na costa do Chile e composta por cerca de 42 *cerros*. Os *cerros* são montes que fazem parte da topografia da cidade e que a organizam em bairros localizados em cada um desses montes, divididos entre si por vales conhecidos como *quebradas*.)

6 Fernando Espuelas, *Madre materia*, Madrid, Lampreave, 2009, p. 69.

13. O espaço público de Valparaíso foi alvo de inúmeras reflexões que fomos tecendo. À medida que caminhávamos pela cidade, as paredes e as escadas estavam pintadas, havia pessoas a fazer malabarismo nas praças, a tocar pelas ruas. A cultura era de todos, caminhava pelas ruas. Havia uma intensidade própria do espaço público de Valparaíso, como se ele existisse no prolongamento das próprias casas e as pessoas habitassem tanto um espaço como o outro. As ruas pertenciam tanto às pessoas que era visível uma naturalidade notável na forma como os espaços eram apropriados, ocupados continuamente de múltiplas formas. Simultaneamente, sentia-se uma espécie de democratização do conhecimento, a partir desta vivência intensa e quotidiana do espaço público, lugar de intercâmbio de conversas, ideias, conhecimento. Viver Valparaíso significou desconstruir a ideia de que o conhecimento só existe dentro de livros e de escolas e compreender que na realidade ele circula nas ruas, disponível para todos aqueles prestarem atenção e demonstrarem disponibilidade para o encontrar.

14. A apropriação e a vivência do espaço público, com os seus trabalhadores de rua e transeuntes, não deve deixar-nos cair no erro de uma romantização desadequada. O motivo que leva as pessoas a habitar o espaço público em Valparaíso de forma tão intensa é o mesmo que as leva a autoconstruir as próprias casas: é a necessidade de (sobre)viver a uma estrutura económica e social que está longe de garantir-lhes condições básicas de vida. Ao mesmo tempo que essa estrutura se revela insuficiente, ela faz com que as pessoas que dependem dela desenvolvam mecanismos próprios de autogestão, nos vários planos que compõem a sua vida. Isto significa que há uma força com enorme potência nestas pessoas que ocupam o espaço público e que o transformam numa extensão da sua própria casa, posicionando-se como cidadãos extremamente activos, na acção diária que levam a cabo na cidade.

15. No contexto de mobilidade, tivemos a oportunidade de desconstruir também a própria experiência de habitar uma casa, que reside por vezes numa sucessão de rupturas e mudanças, em vez de se construir sobre rotinas adormecidas. Em Valparaíso habitamos um lugar chamado *Patio Volantin*, um centro comunitário auto-gerido, no cerro Panteón: espaço que, para além de albergar quartos individuais habitados pelos vários residentes da casa, funcionava como centro cultural, cozinha comunitária e sede de moradores, onde sucediam as reuniões da *junta de vecinos*[7] do bairro.

16. Para além do interesse que reside no facto de habitar uma casa que ultrapassa o programa de casa para se metamorfosear conforme vontades e necessidades, esta experiência permitiu-nos observar a facilidade com que as pessoas mudam a disposição da mobília ou até a própria compartimentação das várias divisões que compõem as suas casas, de acordo com a sua vivência quotidiana e com as necessidades sentidas a partir dessa vivência. Ao longo dos dez meses em que habitamos o *Patio Volantin*, a disposição dos quartos e dos espaços de estar alterou-se radicalmente três vezes, mudando substancialmente as dinâmicas de vivência da casa. Pensando nos anteriores projectos desenvolvidos, parece-nos que essa apropriação posterior do espaço criado nunca foi tida em conta, por os projectos em causa se encontrarem sempre submersos nesta abstracção que não conhece cara aos seus habitantes. Recuperamos esta questão levantada por Espuelas de que será *comum entre os arquitectos a recusa de voltar a ver os seus edifícios submetidos à acção do tempo e ao capricho dos eventuais habitantes*[8]. Na realidade, cremos que essa apropriação sempre foi encarada como algo inadequado por parte dos habitantes. Como se houvesse uma forma de habitar bem, em conformidade com o que é projectado pelo arquitecto, e uma forma de habitar mal, anulando todas as intenções que estiveram na base desse projecto de arquitectura.

7 Em muitos dos cerros de Valparaíso, eram formados grupos de habitantes do bairro - *juntas de vecinos* - para discutir determinados problemas que iam surgindo e para lhes dar soluções.

8 Fernando Espuelas, op. cit., p. 100.

viagem em forma de casa

Procurando posicionar-nos entre estes dois universos que fomos habitando em simultâneo, vemos o projecto como algo que surge no interstício desse encontro e, sobretudo, como uma oportunidade para, integrando a aprendizagem feita na escola, desconstruir uma forma de pensar e fazer arquitectura apoiada exclusivamente em referências de âmbito disciplinar. Procuramos recuperar uma consciência associada a formas empíricas de habitar e pensar casa, desvinculadas da aprendizagem formal pela qual passamos. Não será nossa pretensão ignorar uma nem outra, mas antes fundir estas duas galáxias na construção de um universo que as integre de forma equilibrada, permitindo uma resposta mais eficaz relativa à construção efectiva de um projecto de arquitectura e ao posicionamento da figura do arquitecto como interveniente activo nesse processo.

Aproveitamos, então, esta oportunidade projectual para expor questões levantadas a partir da construção de um problema concreto e embarcamos nesta viagem em forma de casa.

1. Desenhos próprios, aos 5 anos de idade.

2. A casa dos pais, pátio exterior.

3. Desenhos de levantamento da casa dos pais. Plantas de primeiro e segundo pisos.

4. Desenho de levantamento da casa dos pais. Planta do piso térreo.

5. Registos fotográficos da acção performativa levada a cabo.

6.Gio Ponti, *A Cité Radieuse de Le Corbusier em construção, Domus 242* (Janeiro 1950).

7.Maquete do exercício da "cidade", levado a cabo em 2014, no primeiro ano na FAUP.

8. Piet Mondrian, Place de la Concorde, 1938-1943.

9. Maquete e secção longitudinal do exercício da residência de estudantes, levado a cabo em 2015/16, no segundo ano na FAUP.

10. Maquete e secção longitudinal do exercício de habitação plurifamiliar, levado a cabo em 2015/16, no terceiro ano na FAUP.

11. Valparaíso: registos fotográficos nocturno e diurno.

12. Registos fotográficos de aulas de *Amereida* na *Ciudad Abierta* da Escuela de Arquitectura y Diseño da Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

13. Desenhos de distintas ocupações do espaço público em Valparaíso.

14. Registo fotográfico de uma vendedora na *Feria de las Pulgas*, feira semanal na Avenida Argentina, Valparaíso.

15. Registos fotográficos de diferentes materializações do pátio traseiro do *Patio Volantin* ao longo da nossa estadia neste lugar.

16. Intervenções construtivas no *Patio Volantin*. Transformações ininterruptas do habitar.

encomenda

01.1 a partir de lugares

é-nos feita uma encomenda:
uma habitação unifamiliar a construir em lote por urbanizar. o terreno, com uma extensão de setenta metros de comprimento, situa-se num pedaço de cidade pouco habitado. à sua volta, pequenos apontamentos de casas, pequenos apontamentos de vida. construções antigas, construções recentes. ao longe, o ruído automóvel e o ruído fabril, o ruído de uma civilização que, estando próxima, não invade, não perturba.

é-nos feita uma encomenda. começamos por indagar as premissas que a caracterizam. começamos por averiguar a que lugares pertence.

01

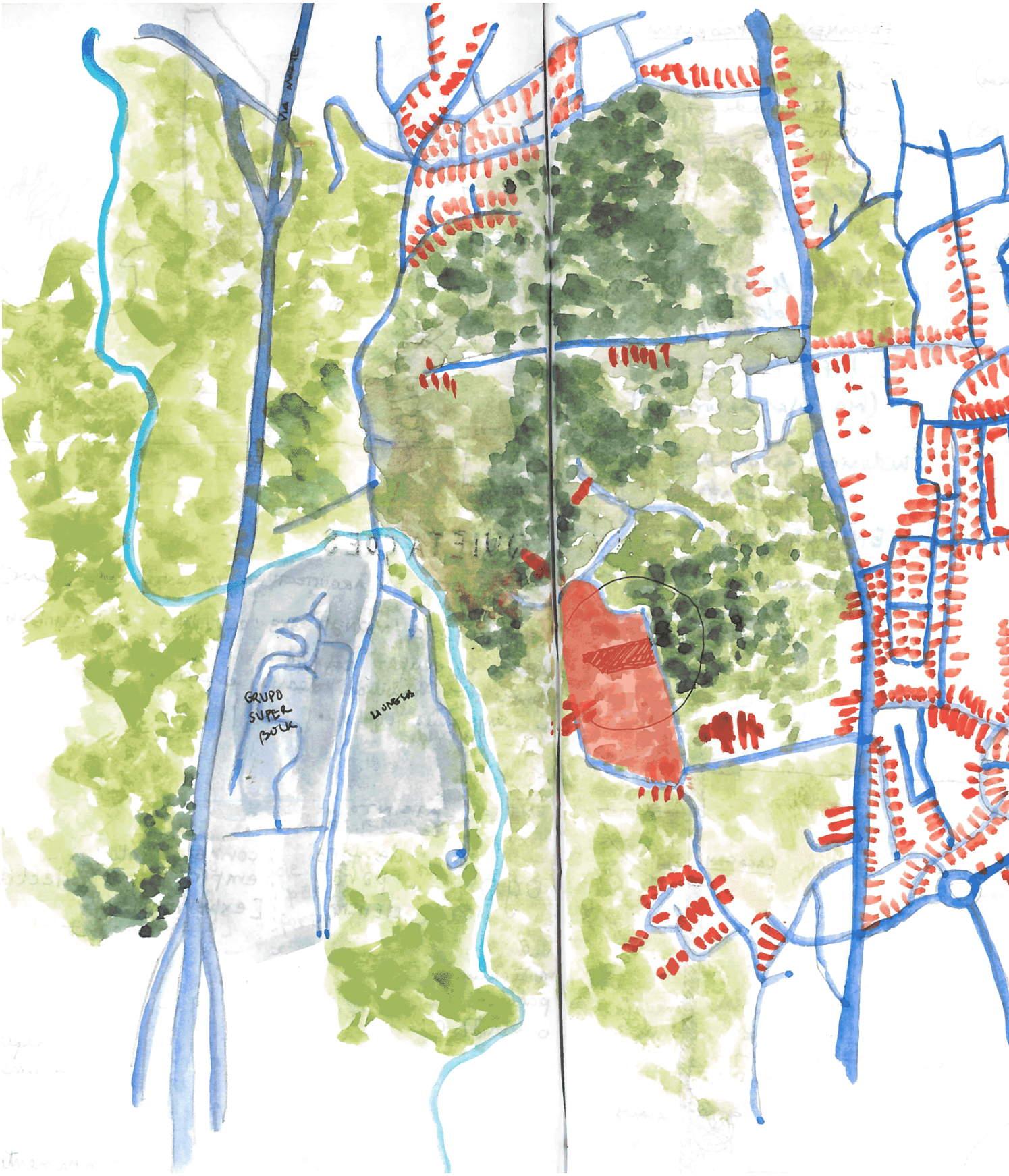
24 limites

30 *material 2: o afecto como gesto político*

32 topografia

34 orientação solar

36 *material 3: a casa move-se*


GRUPO
SUPER
BUUK

limites



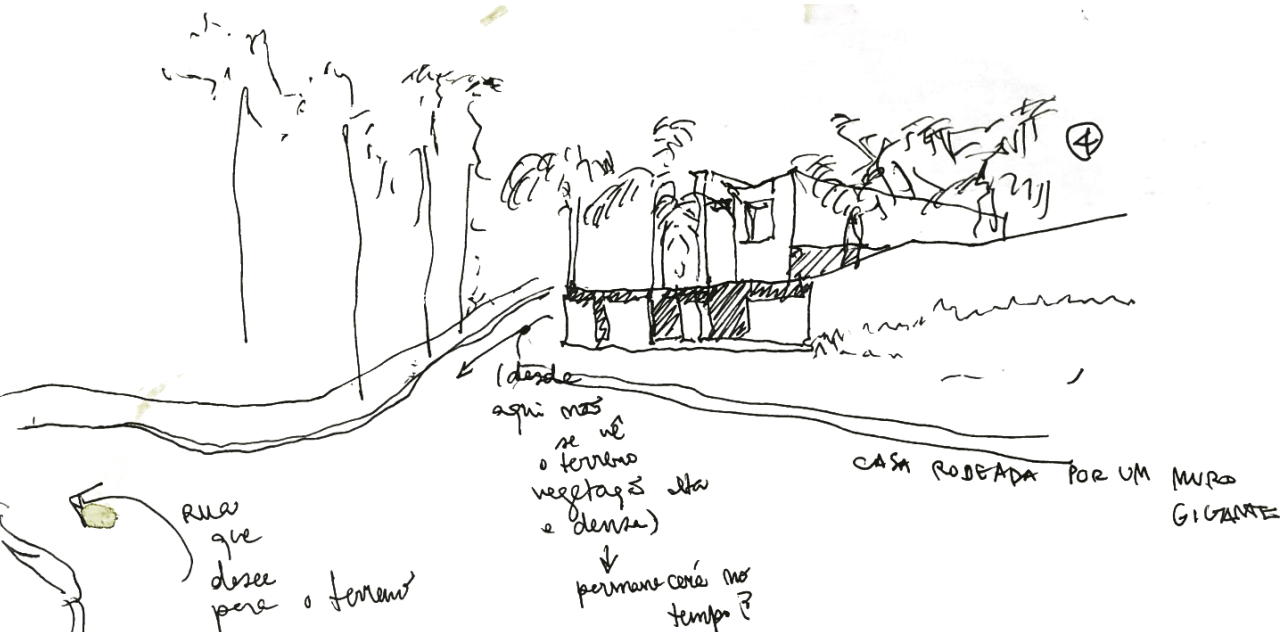
Figura 5

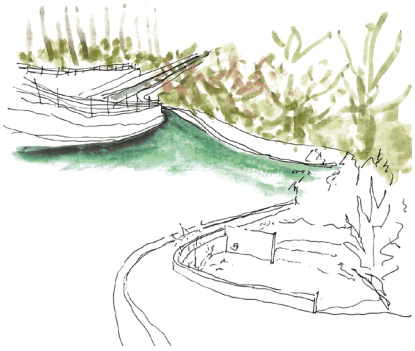
Desenho aéreo do território a intervir

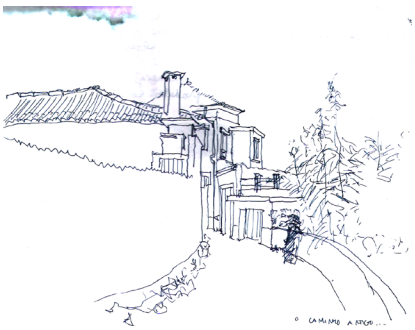
Apresenta-se-nos um território até à data desconhecido. Um terreno baldio dividido em lotes por linhas que se construirão a seu tempo. Visitamos esse terreno num primeiro momento, adivinhamos o seu perímetro, ainda por desenhar. Caminhamos sobre a terra e contamos os passos, avançamos em busca de ferramentas que nos auxiliem a conhecer melhor o que nos rodeia. Desenhamos, fotografamos, conversamos. Vamos coleccionando uma série de apontamentos que nos auxiliam a *registar o reconhecido.*



Figura 6
Impressões desenhadas sobre o território: levantamentos, anotações.







O terreno caracteriza-se por uma tranquilidade que dificulta um exercício de previsão assertivo acerca do que será o futuro deste espaço. Por agora, ouve-se o Rio Leça a correr lá ao fundo e, muito lá ao longe, alguns carros e o trabalho industrial que se desenvolve dentro da Unicer. Para além disso, o peso de um silêncio imenso…
À medida que se aproxima o anoitecer o céu enche-se de nuvens lilases e intensifica-se o som do ribeiro que corre a poente. Intensifica-se a lua, ao longe, ao perto. As árvores e a vegetação densa cobrem tudo, deixam entrever aqui e ali bocados de telhados, chaminés, paredes de pedra… De um lado, casas de família, estruturas antigas, alvenarias de granito. Do outro, objectos escondidos por muros e palmeiras, de fachadas opacas e sem janelas como escudos. Um outro mundo.
O que acontece ao espaço entre?

(registos, 9 de dezembro de 2019)

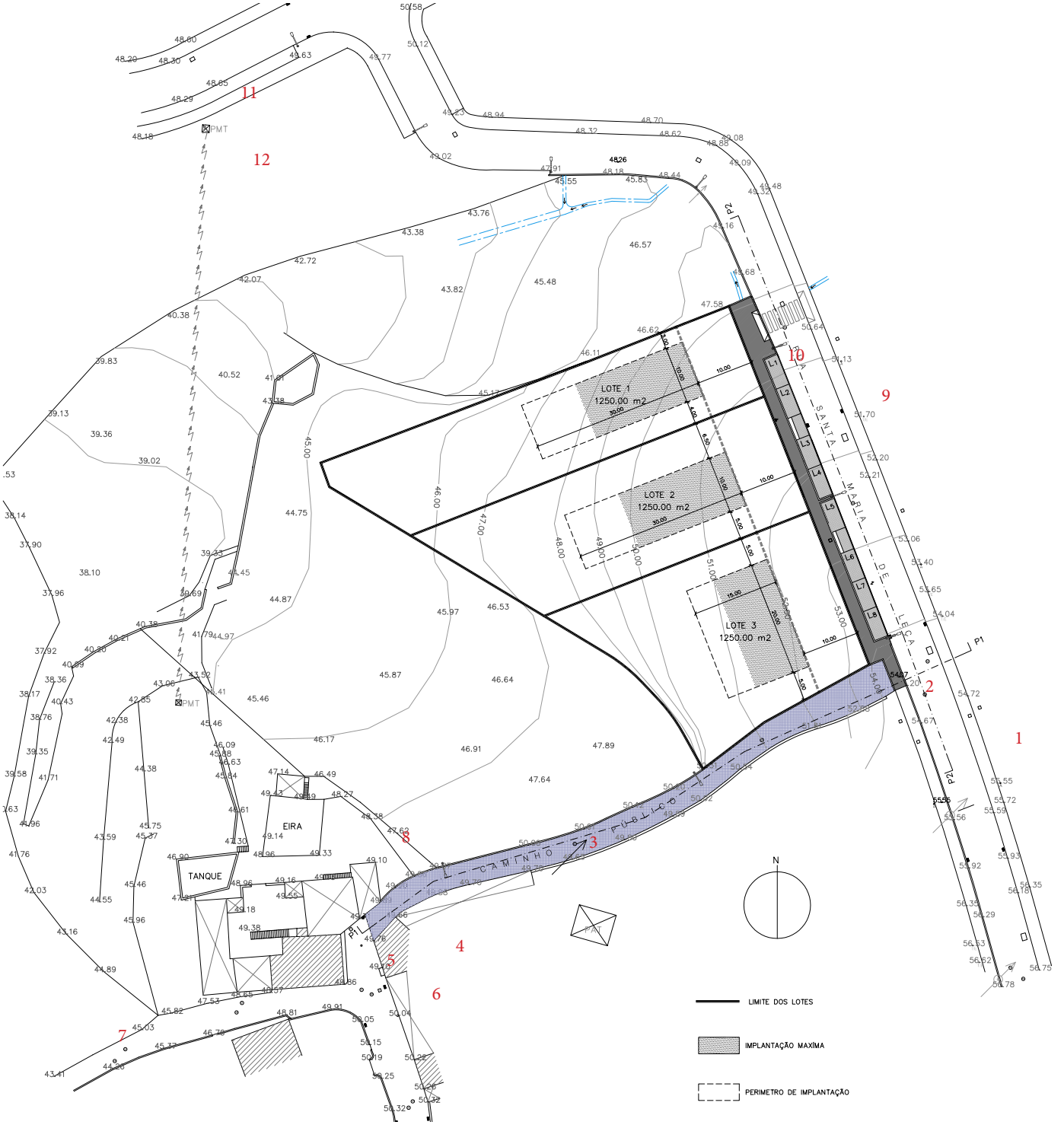
Em Leça do Balio, numa zona por urbanizar, composta por campos e terrenos baldios e pontuada aqui e ali por grandes moradias, um grande terreno é dividido em três lotes destinados à construção de habitações unifamiliares. O terreno mais a norte é adquirido por estes personagens que nos convocam, ainda antes de a rua que percorrerá a fachada dos novos edifícios ser infra-estruturada, processo que se inicia alguns meses depois da venda dos lotes.

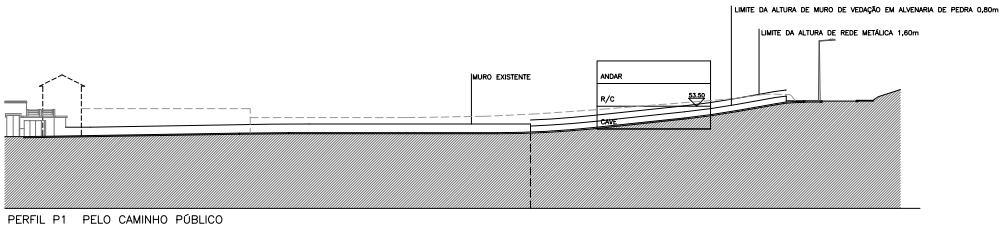
Nas proximidades mais imediatas do lote, coexistem habitações unifamiliares pertencentes a mundos contrastantes. A sul, uma série de casas de pedra, cuja construção datará provavelmente de há pelo menos um século atrás. Próximo dessas casas, um caminho de terra batida conduz-nos a grandes terrenos cultivados e a casas mais modestas, que parecem ter sido construídas ao longo dos anos. A norte, no extremo oposto, avistam-se grandes moradias construídas recentemente, nas quais prevalecem o betão e o vidro, bem como uma certa ânsia de ostentação sobre a paisagem. A rua onde se insere o terreno em causa, entre estes dois mundos, permanece uma incógnita, com os seus três lotes ainda por construir e por delimitar.

Conhecer o terreno significa contactar com uma série de condicionantes que o caracterizam e que condicionam também a futura intervenção a tomar lugar. Acreditamos, como Álvaro Siza, que *um sítio vale pelo que é, e pelo que é ou deseja ser – coisas talvez opostas mas nunca sem relação. (…) Nenhum sítio é deserto*[1]. Tentamos, por isso, num primeiro momento, compreender o sítio e os seus limites, para podermos depois lançar hipóteses relativas ao que ele deseja ser ou à forma mais adequada de intervir sobre ele.

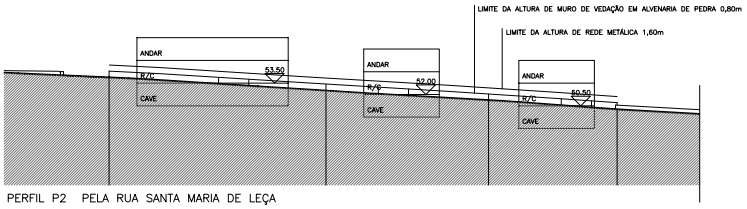
Contactamos também neste momento com um conjunto de regras que condicionam a globalidade da ocupação do lote. Essas regras dizem respeito a distâncias regulamentares, a cérceas máximas, a alturas limites de muros circundantes, a pavimentação exterior... O Regulamento aprovado pela Câmara de Matosinhos vem introduzir um conjunto de dados que, juntamente com a informação relativa ao próprio terreno, moldam o início de um desenho possível.

1 Álvaro Siza, "Oito pontos", *01 Textos* (ed. Carlos Campos Morais), Porto, Civilização, 2009, p. 27.





PERFIL P1 PELO CAMINHO PÚBLICO



PERFIL P2 PELA RUA SANTA MARIA DE LEÇA

PAVIMENTO A EXECUTAR EM DOMÍNIO PÚBLICO MUNICIPAL

PAVIMENTAÇÃO DE CAMINHO PÚBLICO EXISTENTE EM CUBO DE GRANITO AZUL DE 11X11

BAIA DE ESTACIONAMENTO PAVIMENTADA EM CUBO DE GRANITO AZUL DE 11x11cm (13

PASSEIO PAVIMENTADO A BETONILHA (180 m2)

1 estrada de acesso ao lote

prevê-se o acesso ao terreno a partir do automóvel, maioritariamente.

a estrada está ainda em processo de infraestruturação. passam poucos carros e poucas pessoas. por trás dessa estrada, continuando caminho em sentido norte-sul, o movimento da cidade.

2 e 3 caminho público de terra batida

um pouco mais a poente dessas casas, grandes campos agrícolas cultivados.

4, 5 e 6 casas (des)habitadas

seguindo o caminho público em direção a poente, encontramos um pequeno conjunto de casas. algumas habitadas, outras ao abandono.


1


2


3


4


5


6

7 e 8 campos agrícolas

um pouco mais a poente dessas casas, grandes campos agrícolas cultivados.


7


8

11 e 12 casas acabadas de construir

a norte do nosso lote, vamos encontrando alguns exemplos de casas recentes, que espreitam ao longe e se afirmam por entre a paisagem.


9


11


12

9 futuros habitantes

os futuros habitantes da casa perante o lote em causa.

10 terreno

o terreno sobre o qual será construída a casa a espraiar-se sobre poente. ao fundo, os edifícios da fábrica da *unicer* e a via norte.

Figura 7

Mapeamento do lugar:

Planta e perfis de síntese do loteamento; distâncias mínimas e máximas a cumprir, limites de implantação da construção e integração dos lotes no terreno.

Registos fotográficos que resultaram das várias visitas ao terreno.


10



Figura 8

Recetas Urbanas, *Skips C. S.*, Sevilha, 1997.





Figura 9

Recetas Urbanas, *Legislation and temporary ocupation of empty lots*, Sevilha, 2004.

[material 2]

o afecto como gesto político

Numa entrevista para a revista Punkto, José Capela introduz-nos Santiago Cirugeda como um arquitecto em cuja obra *não se distingue política e arte*. Uma obra que *torna instáveis os contornos do nosso entendimento daquilo que é arquitectura*[2].

A prática de Santiago Cirugeda nasce de uma frustração sentida perante o facto de, como artista ou arquitecto, ter a possibilidade de transformar o espaço da cidade de forma relativamente simples, através da obtenção de permissões para instalações e intervenções temporárias, contudo, como cidadão, ser praticamente impossível agir para melhorar o ambiente próprio. Nesse sentido, o seu trabalho questiona o que significa ser arquitecto neste contexto e ele tenta empoderar os cidadãos para actuar no seu próprio contexto urbano, mostrando-lhes como é possível subverter leis, regulamentos e convenções. O seu trabalho é sobre a possibilidade de agir, apropriar-se, ocupar e usar, onde o cidadão pode actuar como um iniciador, usando instruções desenhadas por Cirugeda para construir, mostrar ou criar espaço. Ao mesmo tempo, a sua prática questiona a noção do arquitecto como autor-desenhador individual. A sua arquitectura é uma fonte aberta concebida como uma ferramenta ou um guia para o usuário, distribuída livremente através do seu website "Recetas Urbanas"[3].

A nossa posição relativa ao projecto que trazemos em curso, que parte de um pedido particular, privado, assente sobre um terreno cujos proprietários são as pessoas que nos encomendam esta casa, é completamente diferente do contexto em que surgem os projectos do colectivo *Recetas Urbanas*: projectos que partem normalmente de pedidos desesperados por parte de pessoas que esperam há demasiado tempo respostas para perguntas que nunca chegaram a ser ouvidas. Interessa-nos, ainda assim, desenvolver uma consciência acerca do que se passa à nossa volta e compreender que nem todos os projectos partem de uma situação estabelecida a partir de uma base sólida e relativamente simples como a nossa. Interessa-nos estudar, apontar por instantes, estes mecanismos de subversão de regulamentos e legislações e compreender que a possibilidade de cumprir determinadas regras para construir e habitar uma casa não está ao alcance de todos.

Poderíamos evocar quase qualquer projecto de *Recetas Urbanas* para ilustrar essa forma de trabalhar a partir da *alegalidade, que não consiste noutra coisa senão em saber encontrar criativamente as possibilidades de acção imprevistas pelo sistema para aproveitá-las*

2 "A arte da política em arquitectura: entrevista a Santiago Cirugeda por José Capela", *Revista Punkto*. Disponível em: https://www.revistapunkto.com/2016/05/a-arte-da-politica-em-arquitectura_25.html. Acedido a 27 de fevereiro de 2021.

3 Spacial Agency. Disponível em: https://www.spatialagency.net/database/santiago.cirugeda. Acedido a 26 de fevereiro de 2021.



Figura 10

Recetas Urbanas, *LaFábrika-detodalavida*, Los Santos de Maimona, 2010.



Figura 11

Recetas Urbanas, *House of Words*, Gutemburgo, 2015.



Figura 12

Recetas Urbanas, *Territory recovery*, Fuerteventura, 2007.

em benefício da causa comum[4]. Estas situações alegais vão desde a construção espontânea de determinados dispositivos sobre espaços públicos ou privados em desuso (*Skips C. S.*, Sevilha, 1997; *Legislation and temporary ocupation of empty lots*, Sevilha, 2004) à montagem de próteses em fachadas de edifícios (*House of Words*, Gutemburgo, 2015), até à apropriação de estruturas edificadas em abandono (*LaFábrika-detodalavida*, Los Santos de Maimona, 2010) ou mesmo ao extremo de romper vias alcatroadas (*Territory recovery*, Fuerteventura, 2007).

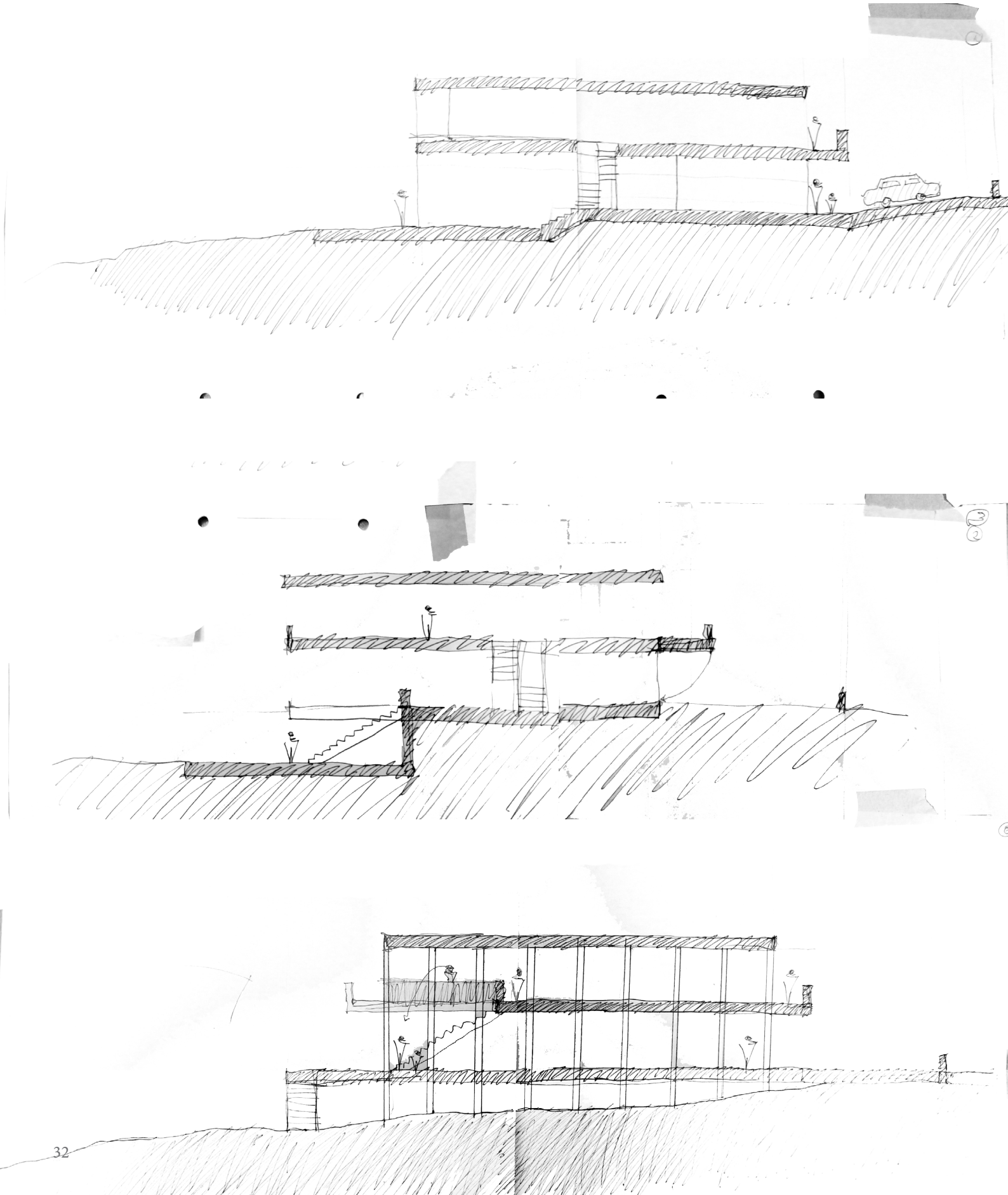
Para além dos objectos edificados, importa conhecer toda a circunstância a partir da qual cada um destes projectos se desenvolve, pois, na realidade, toda a experiência deste colectivo tem na base o *processo* como objecto central do seu trabalho. Como nos conta Elvira Dyangani Ose, *essa é a ideia que prevalece entre todos os que, em algum momento, participamos com Santiago Cirugeda em algum dos seus projectos. E viver este processo significa estar presente nas aproximações teóricas e na praxis final, nos tempos de espera, nas tomas de decisões que requerem criatividade e conhecimento, em resistir com um objectivo primário perante as dificuldades legais, em entender que há sempre uma solução para cada problema*[5].

Falar acerca do processo projectual em *Recetas Urbanas* implica falar sobre redes humanas que se criam a partir de cada projecto construído. Redes essas que surgem não só no próprio estaleiro de obras, aberto a todas as pessoas que nele queiram participar, mas também a partir de uma necessidade mútua de apoio humano e emocional entre pessoas que se encontram de alguma forma em situações de fragilidade perante órgãos de gestão públicos. Interessa-nos recuperar esta ideia da *formulação do afecto como gesto político*[6], ou mesmo ferramenta para a construção de arquitecturas que desafiam o conformismo consequente de uma cultura burocrática que se sobrepõe à execução de qualquer intervenção construída.

4 Santiago Cirugeda, "En benefício de lo comun", *Usted está aquí*, Ed. MUSAC, León, 2018, p. 182.

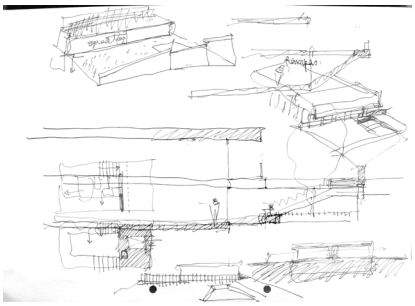
5 Silvia Longueira, Manuel Oliveira, "Presentación", *Usted está aquí*, Ed. MUSAC, León, 2018, p. 9.

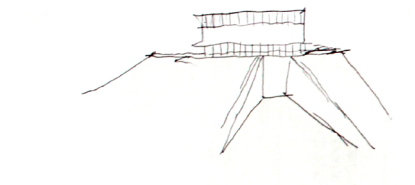
6 Elvira Dyangani Ose, "Del afecto como una forma de arquitectura subversiva", *Usted está aquí*, Ed. MUSAC, León, 2018, p. 22.



topografia







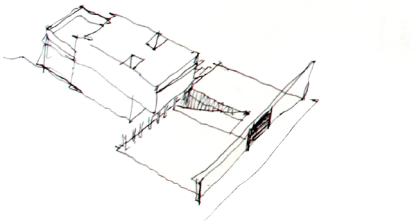


Figura 13 (página ao lado)

Três hipóteses de integração da casa no terreno.

Figura 14

Registo fotográfico sobre o terreno e a sua topografia.

Figura 15

Desenhos de procura inicial por uma integração no terreno.

Numa primeira abordagem, parece-nos importante destacar topografia e orientação solar como dois aspectos com especial relevância para o iniciar do projecto e para o desenho das primeiras hipóteses a levantar. Por um lado, a topografia do lote – que desce 5 metros em altura ao longo dos seus 70 metros de comprimento – condiciona consideravelmente a integração da casa no terreno. Por outro lado, a própria inclinação acentuada da rua que dá acesso a esse lote influi igualmente na forma como se entra e como se desenha todo o espaço exterior que antecede a casa. A orientação solar ajuda-nos também a conduzir este início. Estando a fachada principal orientada a nascente, vamos pensando em hipóteses que se apoiam constantemente nas diferentes luminosidades que variam em conformidade com o lugar de onde vem essa luz – norte, sul, este, oeste – e que se vão metamorfoseando ao longo do passar do dia e ao longo da passagem das estações do ano.

O pedido concreto formulado pelos futuros habitantes desta casa a projectar constitui parte integrante do problema e condiciona todo o desenvolvimento do projecto. Esse pedido compreende o programa da casa, estendido ao longo das suas várias divisões, e uma série de vontades e expectativas relacionadas com ambientes e qualidades espaciais a materializar. O terreno vem permitir um impulso a este *dar forma* a essas vontades.

Neste momento, em que experimentamos várias hipóteses sobre um terreno extremamente acidentado, importa explicitar um outro dado relevante para o problema: o facto de a casa impor como dado permanente a existência de dois pisos, com ou sem cave, e a impossibilidade de se materializar como casa de um piso único. Tal condição é fixada pelo regulamento do loteamento, apesar das vontades dos futuros habitantes da casa objectivarem um edifício mais baixo, com apenas um piso.

As primeiras tentativas que levamos a cabo materializam-se a partir de longas secções longitudinais, que tentam entrever qual a melhor estratégia de ocupação deste território. Estabelecemos, num primeiro momento, estas três hipóteses como válidas (figura 13):

1 O edifício desenvolve-se a partir de dois pisos principais e um meio piso que se abre num espaço comum, a poente.

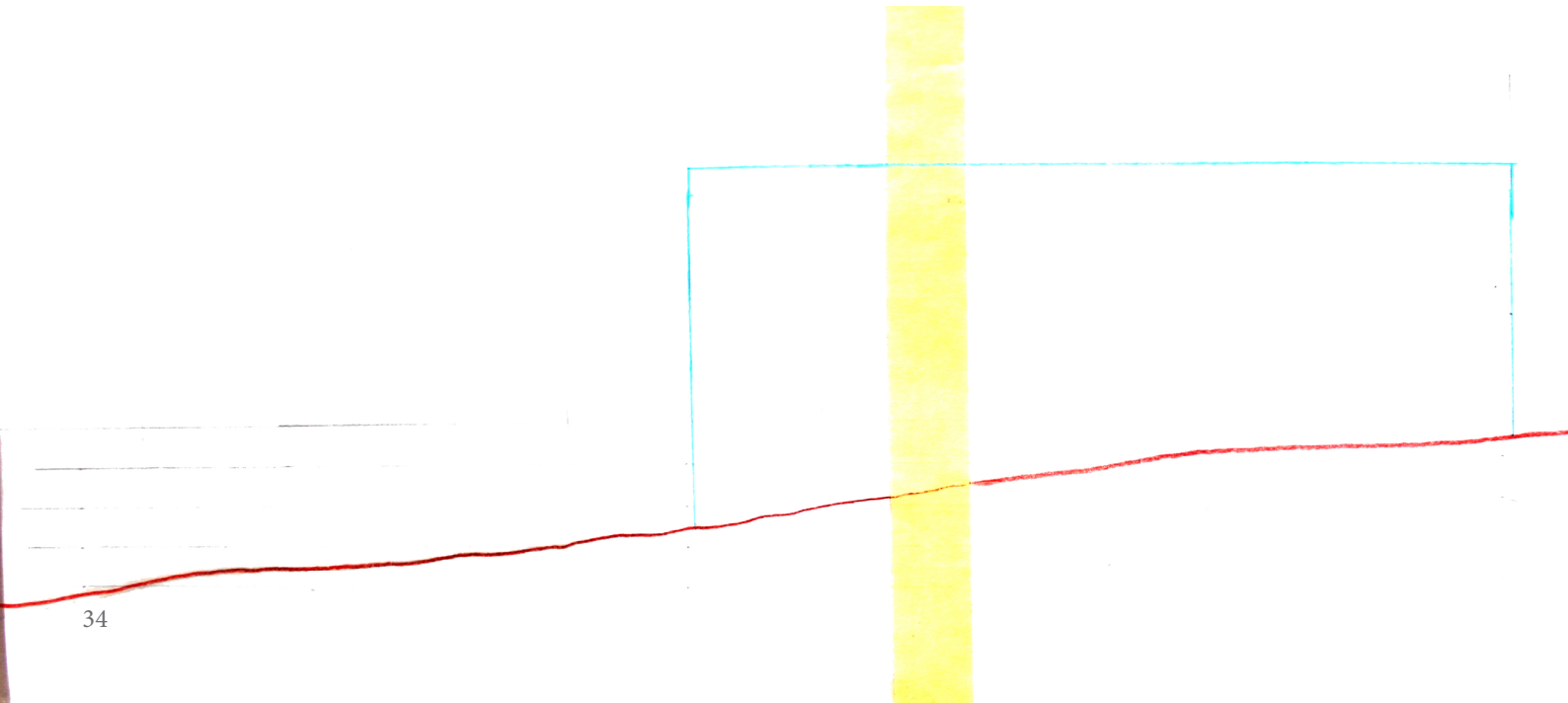
2 O edifício aproveita a inclinação do terreno para construir uma grande cave que se desenharia como espaço de reunião com um pé-direito duplo.

3 O edifício suspende-se a partir da sua estrutura, criando uma plataforma que vem na continuidade da cota da rua e se estende como um miradouro sobre a paisagem.



Figura 16
Desenho de procura pelas várias ambiências da casa a partir das diferentes intensidades lumínicas que invadem os espaços ao longo do dia.

Figura 17
Secção longitudinal simplificada do terreno e limites da integração da casa.



orientação solar





Figura 18
Registos fotográficos sobre o terreno: início e final do dia.

A orientação solar é outro dado de grande importância para o levantar das primeiras hipóteses desenhadas. Numa primeira instância, tentamos adivinhar, a partir de plantas, de cortes, de fotografias, que luz será essa que invade a cozinha pela manhã, ou a sala de estar pelo final do dia. Deparamo-nos com uma tremenda dificuldade em desenhar algo tão imaterial e, simultaneamente, tão presente, como a luz. Os desenhos surgem como *representações gráficas e plásticas da realidade e das operações sobre ela: ideias que se tornam formas de vida – numa adequação constante entre o que a pessoa sabe e o que a realidade afere. (…) Na projectação, desenha-se para conhecer e para transformar. Aqui, o desenho realiza-se na simultaneidade do desejo e do desígnio, mantendo-se a possibilidade absoluta do desejo na realização possível do desígnio*[7].

Torna-se difícil representar graficamente um elemento da realidade que não é transponível para a linguagem do desenho. Os desenhos de representação de arquitectura, na forma convencional como ela é representada – a partir de plantas, cortes, alçados – indicam frequentemente a orientação solar a partir da inscrição de uma rosa dos ventos ou de um apontamento de um dos pontos cardeais do território desenhado. Contudo, questionamos se essa indicação será suficiente para aferir a qualidade da luz que cada um desses pontos cardeais evoca. Questionamos como poderemos representar este elemento, tão importante para a vivência dos espaços desenhados.



7 Alberto Carneiro, "Desejo e desígnio: projecto de desenho", *Das notas para um diário e outros textos: antologia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007, p. 144.

[material 3]
a casa move-se

Num pequeno texto[8] que resulta como uma espécie de manifesto, Lacaton e Vassal explicam de forma muito sucinta e eficaz as condições subjacentes ao seu projeto de arquitetura. Entre elas, destacamos as seguintes:

a leveza do gesto e da matéria, que se traduzem em intervenções que não desrespeitam o contexto pré-existente;

o habitar, que se traduz no *prazer, na generosidade e na liberdade da ocupação de um espaço*;

o *interior*, condutor do projeto, que deve ser concebido de dentro para fora, para que se contrarie a ideia da imagem como fim;

o *entramado*, que permite que os espaços se sucedam de forma infinita e que quebra a ideia do muro;

o espaço intermédio, a *intersecção entre interior e exterior*, espaço de intercâmbio e invenção;

a *sustentabilidade*;

o *clima como fonte de energia primária* para o funcionamento do edifício;

o sentido, a *forma como o habitante se sente bem ao habitar*, a importância da qualidade do espaço interior.

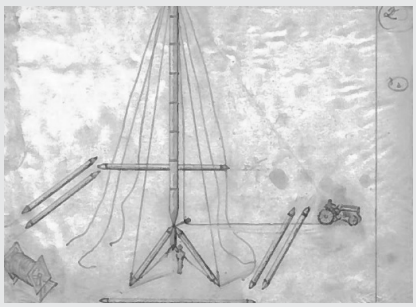
Simultaneamente, olhando para a enorme quantidade de tecnologias contemporâneas de uso possível, os arquitectos questionam a razão pela qual *continuamos a utilizar a técnica de colocar tijolo sobre tijolo (…) sobretudo ao compará-la com sistemas atuais tão sensíveis e lógicos como as estruturas metálicas e revestimentos de chapa e painéis*[9].

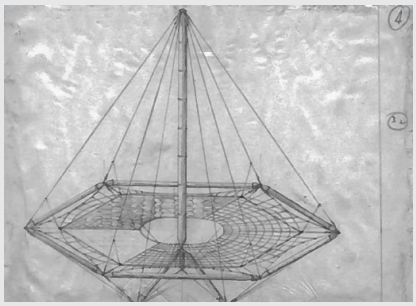
Entre 1944 e 1946, Buckminster Fuller constrói a Casa Wichita, projecto que continua o estudo iniciado em 1929 com a Casa Dymaxion[10]. Fuller parece centrar a sua prática numa procura material e tecnológica daquela que poderá ser a melhor solução construtiva para, aproveitando as tecnologias contemporâneas, rentabilizar ao máximo o espaço construído no que diz respeito à sua relação com as condições atmosféricas em que se enquadra.

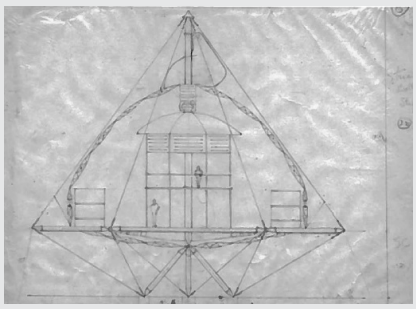
A Casa Dymaxion parte do desejo de criar u*ma máquina para a condução eficiente e confortável de uma vida familiar debaixo de um abrigo*, tendo em vista a utilização da produção em massa, *a maior ferramenta do mundo, que tornará possível para todos o que de outra forma seria acessível para apenas alguns*[11].

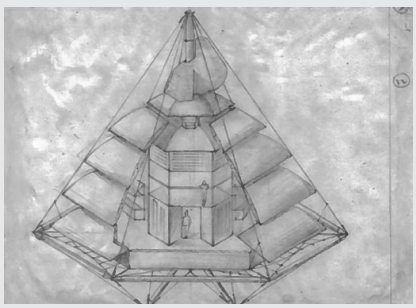
Figura 19

Buckminster Fuller, Desenhos explicativos acerca da montagem da casa Dymaxion, 1931/32.









8 Anne Lacaton e Jean-Philippe Vassal; "Por escrito", em *Actitud*, Editorial Gustavo Gili, SL, 2017, p. 93.

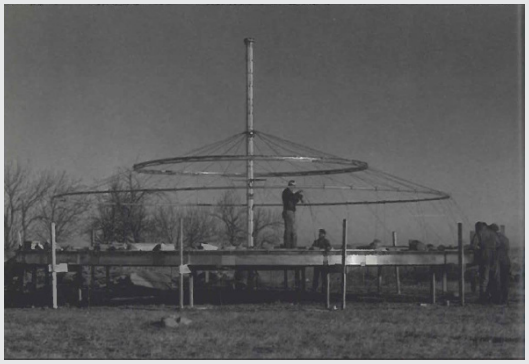
9 Anne Lacaton e Jean-Philippe Vassal; "Conversación 1", em *Actitud*, Editorial Gustavo Gili, SL, 2017, p. 16.

10 *A casa era mais intransigente que qualquer coisa que a tenha antecedido: uma recusa da planta ortogonal, a simetria hexagonal, um pilar de suporte como um tripé no centro a partir do qual se alongam cabos até ao convés – como raios e aro sobre o eixo de uma roda.* R. Buckminster Fuller, "The Dymaxion house", Architecture (Chicago), junho 1929, S.335ff, citado em *Your private sky: R. Buckminster Fuller: the art of design science* (ed. por Joachim Krausse, Claude Lichtenstein), Baden, Lars Müller, cop. 1999, p. 63.

11 Ibidem.

Figura 20

Registos fotográficos da montagem da casa Wichita.





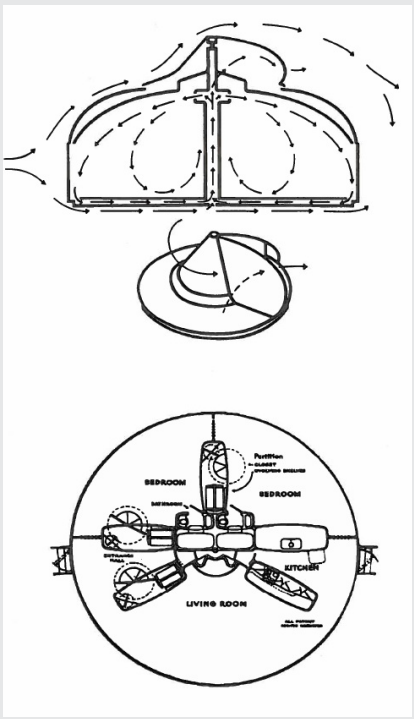


Figura 21

Buckminster Fuller, Ilustração esquemática do funcionamento da circulação do ar na Casa Wichita.

A casa Dymaxion tem como premissa fundamental a de criar uma estrutura que resista *a fogo, água e vento com uma superioridade de defesa inquestionável*[12]. Ao longo do seu processo de desenvolvimento, a casa vai-se transformando e conquistando desafios mais ambiciosos. A casa Wichita, desenvolvida no seguimento deste protótipo em constante progressão, traz novas questões e soluciona problemas anteriores levantados.

A forma circular da casa não se prende com vontades estéticas nem com experimentações formais. É interessante compreender que, na realidade, *para Fuller, o desenho não se apresenta como um problema estético mas apenas como um fim em si mesmo, claramente formulado a partir de um problema ao qual dá uma resposta lógica*[13]. Neste caso, a forma circular está relacionada com a estrutura sobre a qual se monta a casa, sustentada por um pilar central que a suporta e a partir do qual o espaço se expande radialmente.

A casa dá notícia de uma quase obsessão científica por parte do arquitecto relativamente a estas tecnologias que sucessivamente estuda e testa. Uma árvore, tal como qualquer ser vivo, encontra mecanismos à medida que vai crescendo para se proteger das condições climáticas hostis que a agridem ao longo dos anos. Sem capacidade para construir casa – casa no sentido em que o ser humano a concebe – a árvore vai conduzindo os seus ramos e fortalecendo o seu tronco de modo a resistir às agressões do vento. Fuller parte da observação deste ser vivo para conceber o princípio estrutural que sustenta a casa Wichita.

Do mesmo modo que a árvore vai girando e conduzindo os seus ramos, *um grande ventilador poderia ser desenhado para rodar no topo da casa, de modo a manter a pressão baixa – causada pela passagem do ar sobre o edifício – num ponto de 45 graus na direcção vertical e a sotavento do centro da casa. O desenho deste sistema reduz ao mínimo a oscilação do ventilador, e ao mesmo tempo mantém a baixa pressão a trabalhar, garantindo uma saída de ar para fora do edifício através de um sistema de ductos que induz essa saída de ar a criar um circuito de ar condicionado, bem como a remover o pó de tapetes e a renovar o ar continuamente das várias divisões da casa.*

Com este ponto central para gerar ar, luz, som e dispositivos de trabalho, descobrimos que todas as partes envolvidas na operação descrevem um fluxo semelhante a uma fonte. E descobrimos também que essa fonte pode ser revertida (…). O fluxo da fonte é apropriado para manter a atmosfera relativamente quente no inverno, e o fluxo revertido da fonte é mais eficaz em manter a atmosfera relativamente fresca no verão[14].

12 Ibidem.

13 *Your private sky: R. Buckminster Fuller: the art of design science* (ed. por Joachim Krausse, Claude Lichtenstein), Baden, Lars Müller, cop. 1999, p. 125.

14 R. Buckminster Fuller, "Designing a new industry" (1946), 31ff., citado em *Your private sky: R. Buckminster Fuller: the art of design science* (ed. por Joachim Krausse, Claude Lichtenstein), Baden, Lars Müller, cop. 1999, p. 124.



Figura 22

Registos fotográficos da casa Latapie.

Partindo de contextos e premissas muito distintos, encontramos uma relação entre estas duas práticas e evocamos agora um projecto da autoria dos arquitectos Lacaton e Vassal: a casa Latapie.

À semelhança de Fuller, Lacaton e Vassal procuram continuamente uma leveza na arquitectura que produzem, oposta à ideia de monumento. Uma arquitectura disposta a mudar, a transformar-se, ciente da sua condição efémera, tal como qualquer circunstância em que se inscreva, apoiada em factores que se alteram permanentemente – tal como as condições climáticas que a envolvem.

A casa Latapie não gira sobre si mesma. Ela abre, encerra, protege, aquece, amplia, partindo de uma tecnologia tão simples e tão eficaz – e absolutamente contemporânea – como a estufa.

Numa entrevista concedida à publicação *El Croquis*[15] sobre a sua obra, Anne Lacaton e Jean-Philipe Vassal clarificam como surgiu o seu interesse por este tipo de estruturas que admiram pela forma *sofisticada* e *pragmática*, para além de económica, como *protegem milhares de plantas controlando com precisão as condições climáticas.* Para além disso, os arquitectos revelam-se especialmente fascinados pela *ideia de nomadismo em relação ao clima, e em como o habitante pode colonizar esses diferentes espaços dependendo do nível de protecção, temperatura e iluminação.*

A casa Latapie, à semelhança da casa Wichita, procura dar resposta a condições à partida problemáticas, utilizando esses mesmos problemas para qualificar todo o espaço da casa, convertendo-a num *grande espaço que te protege e se adapta às estações, ao teu estado de ânimo, ao que fazes, a se te apetece ver os teus vizinhos ou não…*[16]





Figura 23

Registos fotográficos da casa Latapie: fachada principal.

15 Jean Philippe Vassal, "Placeres Cotidianos: Una Conversación con Anne Lacaton y Jean Philippe Vassal". Entrevista concedida a Cristina Díaz Moreno & Efrén García Grinda in *El Croquis* nº177/178, 2015, p. 6.

16 Ibidem.

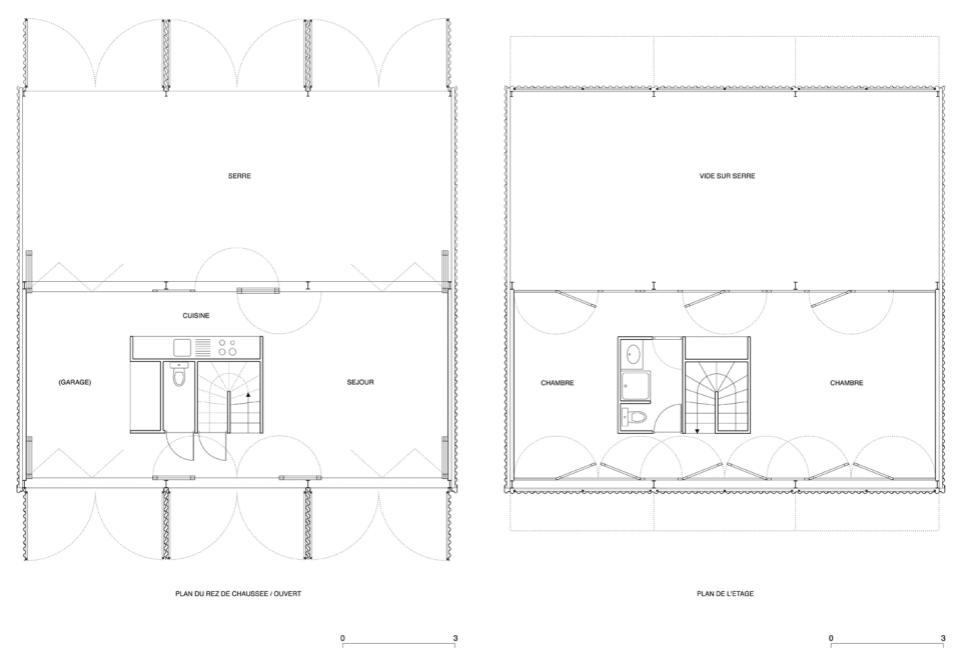
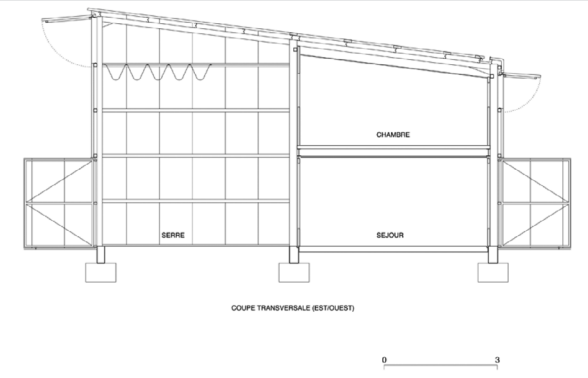
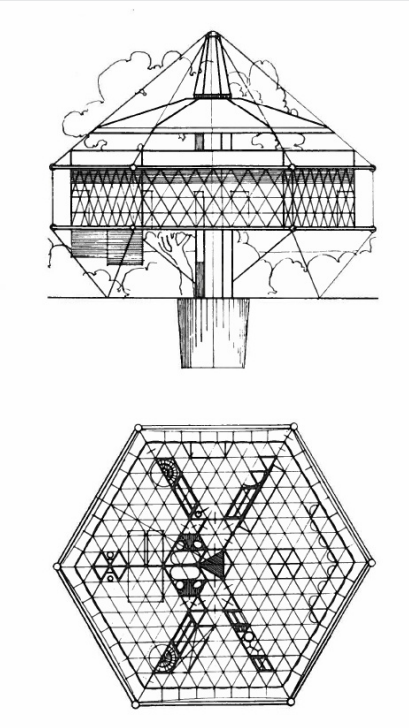


Figura 24

Casa Latapie: desenhos representativos.





O que nos interessa resgatar destes dois projectos não é a forma como se materializam, mas antes as persistentes tentativas levadas a cabo para desenhar algo que resista, algo que dê resposta a questões muito difíceis de desenhar. Interessam-nos estas soluções por não existirem como construções imóveis e acabadas, mas por se prestarem sempre ao movimento, à mudança, à adaptação, de forma a rentabilizarem os recursos que as envolvem em qualquer momento do ano.

Para além disso, interessam-nos estas práticas por não se apoiarem em respostas formais, por observarem resultados que são consequência de preocupações que ultrapassam em muito o domínio da forma. Na realidade, podemos perguntar-nos como se desenham estes projectos. Conseguirá perceber-se a real complexidade inerente à casa Dymaxion ou à casa Latapie através de plantas ou cortes ou alçados? Ou mesmo a partir de registos fotográficos?

Parece-nos difícil entrever o significado da qualidade espacial que estas casas representam porque vivê-las é uma experiência sempre dinâmica, sempre mutável, e sempre dependente do dia e da estação do ano em que nos encontremos.

Figura 25

Casa Wichita: desenhos representativos.

encomenda

01.2 a partir de interacções

é-nos feita uma encomenda.
depois de averiguarmos os contornos físicos que a conformam, debruçamo-nos sobre inclinações, desejos e expectativas. questionamos qual o programa que está na sua base e de que forma poderá materializar-se. questionamos também de que forma poderemos encontrar um veículo de comunicação consequente que nos ajude a conduzir o início do projecto.

é-nos feita uma encomenda. partimos de sucessivas interacções com os agentes que nos convocam, objectivando levar a cabo um projecto que nasça da intersecção de distintas formas de olhar o mundo e a casa.

01

42 conjuntos de informações
50 ensaios
58 *material 4: dinâmicas de construção colectivas*

conjuntos de informações

O projecto parte de um pedido concreto para o desenho de uma casa própria, solicitação por parte de um jovem casal. Numa primeira abordagem, é-nos pedido um projecto de arquitectura *ao estilo contemporâneo*, facto que imediatamente nos inquieta e nos leva a questionar a ideia que as pessoas construirão do que significa ser arquitecto nos dias de hoje. A especificidade do programa, aliada a um conjunto de fotografias que deveriam demonstrar o tipo de ambiente pretendido na casa, são ponto de partida para a construção de um projecto que objectiva um envolvimento simultâneo, compreendendo diferentes intensidades e papéis, de ambas as partes – arquitecta e clientes, que são, neste caso, também futuros habitantes.

Para além de todas as particularidades que caracterizam a circunstância sobre a qual nos debruçamos, e que dizem respeito aos agentes envolvidos e às especificidades do terreno e da regulamentação em causa, esta condição deve ser entendida como consequência do enquadramento temporal em que vivemos e que pauta todo o desenvolvimento do projecto. Interessa-nos, nesse sentido, falar de um tempo que nos ultrapassa, para alargar-se a toda uma geração que habita a contemporaneidade, por nos parecer que o mundo, tal qual existe agora, permanece envolvido num permanente caos de informação que se move em círculos sem nunca se fixar num ponto.

Na mitologia grega, associada à palavra Atlas, a essa força divina e descomunal, está também uma natureza selvagem, conotada com o caos e a desordem, punida por Zeus a suportar o peso do Céu e da Terra. Qualquer Atlas tem inerente à sua ambição totalitária uma entropia, que poderemos classificar desumana, consequente com um excesso de informação inassimilável. A incomensurabilidade da informação disponível na internet é muito provavelmente a melhor ilustração desta utopia, ou melhor, distopia, porque a ganância intrínseca a esse meio castiga-nos com uma consciência de impossibilidade. Impossibilidade de controlo, de limite, de conteúdo[17].

17 Pedro Bandeira, "Tudo é Arquitectura", *Eduardo Souto de Moura: atlas de parede imagens de métodos* (ed. por André Tavares e Pedro Bandeira), Porto, Dafne Editora, 2011, p. 9.

Figura 26
Colagem de várias imagens partilhadas pelos futuros habitantes da casa acerca de ambientes e materialidades pretendidos e tentativa de ilação dos valores pretendidos por detrás do "espetáculo.

QUE INFORMAÇÃO RETIRAR DESTE CONJUNTO DE IMAGENS?



② INTERIOR - EXTERIOR! [possibilidade extensão]



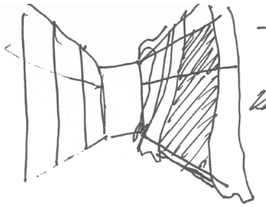


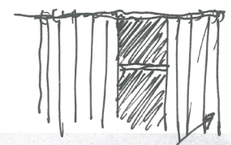


① ABERTURA!
[sistemas que permitem abrir e fechar]
- mies
- lacaton e vassal









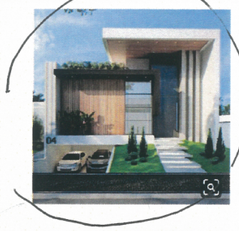
cortinas

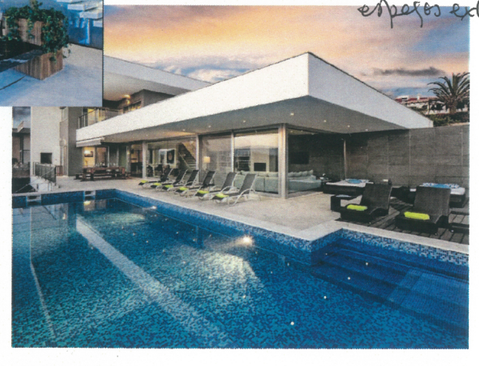




⑥ ESPAÇOS EXTERIORES QUE INVADEM O INTERIOR
[casa - paisagem]







GRANDE! ③
- espaços amplos
- assinalar espaços excepcionais

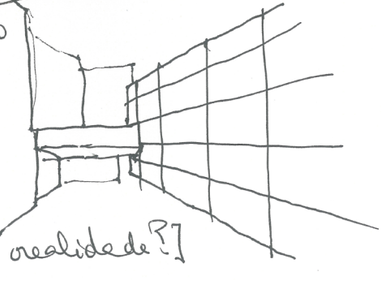




④ SEDUÇÃO
- capacidade de seduzir
[representação ou realidade? quotidiano ou excepção?]



⑤ PÉ-DIREITO DUPLO
- espaços estar/comer/entrar
→ AMPLITUDE
[representação ou realidade?]



- LUZ
- PESSOAS

CAPACIDADE DE SAIR E ENTRAR FACILMENTE

Partimos para o projecto submersos num caos que dificulta a nossa capacidade de discernir com clareza aquilo que efectivamente queremos levar a cabo e que envolve todo o iniciar do processo num torpor nebuloso, habitado por sucessivas imagens que nos assediam e que, pelo seu carácter rápido e excessivo, não permitem verdadeiramente informar. São jactos de informação que conhecem um fim na sua própria existência. Não dão espaço para uma digestão consciente que permita produzir transformação.

A este caos-em-construção individual e próprio vêm juntar-se os universos referenciais internos dos dois personagens envolvidos no processo. Se esta quantidade de informação própria – este arquivo interior incomensurável – é já difícil de gerir à partida pela vastidão de matéria nele incluída, os novos conteúdos, postos em cima da mesa por estes personagens externos, vêm atribuir todo um novo grau de desordem a algo que já é desordenado por natureza.

Paralelamente às instruções ditadas pelo próprio terreno e por medidas regulamentares, surgem conjuntos de informações que procuram elucidar um entendimento do que poderá vir a ser essa casa desejada. Associadas ao enunciado em que se inscreve o programa que impulsiona o desenho da casa, surgem uma série de imagens cujo objectivo será o de sustentar uma ideia preconcebida daquilo que deverá corresponder à linguagem desejada para esta habitação unifamiliar a construir.

Nesta primeira aproximação ao iniciar do projecto, admitimos alguma surpresa perante esta abordagem inesperada que se deverá evidentemente à nossa inexperiência relativa ao contacto com pessoas exteriores ao mundo académico. Parece-nos particularmente inusitada a forma como os usuários em causa partem para o desenho da sua casa própria apoiados em imagens que lhes são totalmente alheias. Na realidade, este facto é compreensível quando pensamos que estes personagens – bem como muitas outras pessoas – se encontram numa situação ausente de ferramentas operativas que os auxiliem a alcançar determinado fim. Nesse sentido, torna-se legítima esta procura por outras fontes de informação que os ajudem a dar resposta a essas vontades espaciais e arquitectónicas que se veriam, de outra forma, mergulhadas numa completa abstracção difícil de traduzir em espaço ou em forma.

Do mesmo modo que o arquitecto procura socorrer-se do estudo de referências que contribuam para o enriquecimento de um projecto-de-arquitectura em construção, também o cidadão comum sente necessidade de encontrar objectos que exprimam ideias nas quais se reveja. O problema que se coloca a partir dessa constante utilização de motores de busca para resolver problemas é a forma como uma inocente e bem intencionada pesquisa acaba por se transformar facilmente numa enorme manipulação. Sem sequer se aperceber, o cidadão comum é frequentemente ludibriado por uma sociedade do espectáculo[18], em forma de imagens sedutoras de grandes e aparatosos espaços arquitectónicos rápidos, plásticos, prontos a consumir.

18 Sobre este termo, Guy Debord elucida-nos:

O espectáculo, compreendido na sua totalidade, é ao mesmo tempo o resultado e o projecto do modo de produção existente. Ele não é um suplemento ao mundo real, a sua decoração readicionada. É o coração da irrealidade da sociedade real. Sob todas as suas formas particulares, informação ou propaganda, publicidade ou consumo directo de divertimentos, o espectáculo constitui o modelo presente da vida socialmente dominante. Ele é a afirmação omnipresente da escolha já feita na produção, e o seu consumo corolário. Forma e conteúdo do espectáculo são identicamente a justificação total das condições e dos fins do sistema existente. O espectáculo é também a presença permanente desta justificação, enquanto ocupação da parte principal do tempo vivido fora da produção moderna.

Guy Debord, *A sociedade do espectáculo* (trad. Afonso Monteiro, Francisco Alves), Lisboa, Afrodite, 1972, p. 12-13.

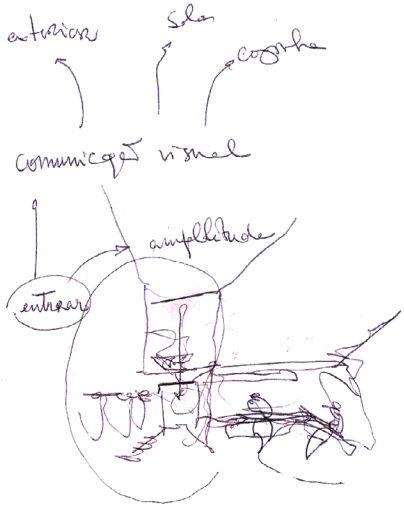


Figura 27
Desenho desenvolvido a partir de uma das primeiras conversas.

Do acesso desenfreado e constante a estas plataformas disponíveis resulta um esvaziamento total dos próprios desejos do usuário, que se vê completamente mergulhado em imagens sobre as quais não conhece na realidade nada. Servem como base para o desenvolvimento de um projecto de arquitectura imagens sobre as quais não se possui qualquer tipo de conhecimento acerca de dimensionamentos, desenho, terreno de implantação, orientação solar, orçamento, entre outros. Servem como base para o início de um projecto de arquitectura, promessas de felicidade em forma de imagens fictícias.

A alienação do espectador em proveito do objecto contemplado (que é o resultado da sua própria actividade inconsciente) exprime-se assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos ele compreende a sua própria existência e o seu próprio desejo. A exterioridade do espectáculo em relação ao homem que age aparece nisto que os seus próprios gestos já não são seus, mas dum outro que lhos representa. Eis porque o espectador não se sente em casa em nenhum lado, porque o espectáculo está em toda a parte[19].

Conscientes do esvaziamento que envolve estas imagens generosamente oferecidas à partida, interessa-nos perceber que informação podemos então retirar delas – se é que existe de facto algum conteúdo aproveitável – ou de que forma podem elas alimentar o projecto, contribuindo para o seu crescimento honesto. Parece-nos que talvez possamos recolher algumas pistas que indiciem preferências por determinadas ambiências espaciais evocadas. Eventualmente, poder-se-ão retirar destes registos a compreensão de algumas relações entre interior e exterior que se procuram ou um desejo por uma certa amplitude espacial. Sendo questionável o entendimento do que realmente significa esta amplitude espacial na realidade, por partir de uma abstracção enorme relativa à realidade concreta que envolve a circunstância em causa.

Tendo consciência da debilidade desta informação enquanto ponto de partida, como partir então para um projecto que se pretende fruto de uma colaboração entre duas partes?

19 Idem, p. 26.

Apesar de não acreditarmos em fórmulas universais para a resolução de qualquer problema arquitectónico, encontramos nas palavras de Jeremy Till, relativas ao iniciar de um projecto no qual as pessoas estejam efectivamente envolvidas, algum conforto. O arquitecto afirma que o segredo está em *reconhecer o poder e a validade de uma conversa ordinária como um ponto de partida. (...) A conversa (…) antecipa as futuras possibilidades espaciais em termos de tempo e ocupação, em vez de vê-las como formas vazias e fixas. (…) As conversas, com a sua natureza em aberto possibilitam consequências inesperadas; podem levar os participantes por caminhos que nunca encontrariam através da lógica*[20].

De facto, se as imagens antes expostas traduziam informações muito distintas para as duas partes do problema, procuramos um meio de comunicação que ultrapasse suportes gráficos para encontrar o seu lugar na palavra como meio presente de forma igual no quotidiano de uns e de outros. Encontramos no diálogo uma forma de iniciar a construção desse espaço aberto, por nos possibilitar aferir muitas coisas sem formalizar nada. Preparamos uma série de questões (consultar anexo 1), com o objectivo de nos elucidar acerca de que casa será esta e de questionar os personagens em causa, numa tentativa de desconstruir as imagens que moldam as suas respostas.

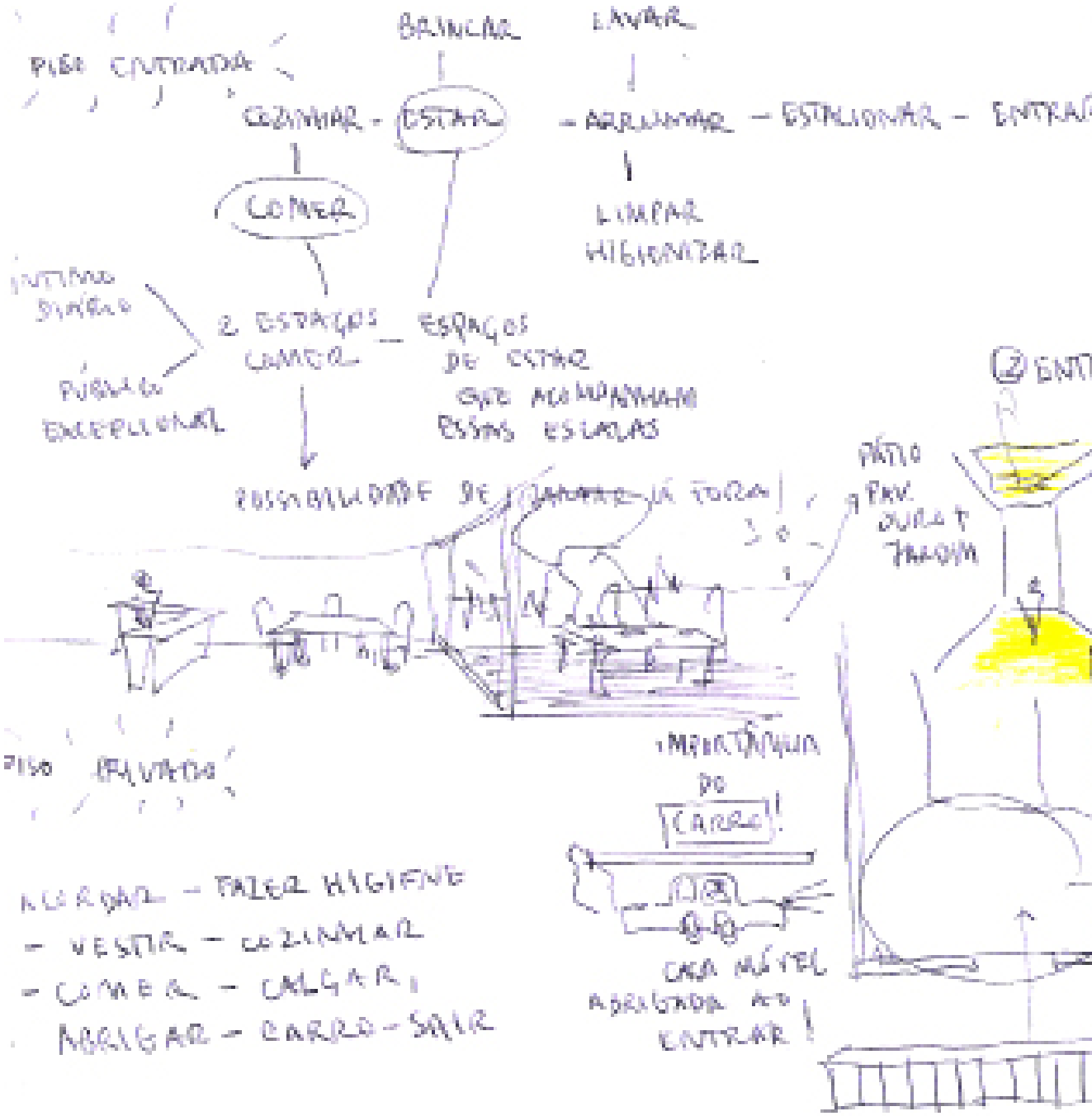
Desta primeira conversa registamos sobretudo um desejo particularmente intenso pelo desenho de uma casa aberta, com a maior amplitude espacial possível e uma influência mínima de compartimentação sobre esses espaços enormes. Associado a este desejo de abertura, regista-se também uma vontade de fazer com que a casa se deixe inundar pela luz do sol. Simultaneamente, parece importante a possibilidade de contaminação interespacial, isto é, a possibilidade de o espaço de jantar se relacionar com o espaço de comer ou com a entrada e, simultaneamente, a vontade de expansão destes espaços para o exterior. Contrária a todas estas vontades, vai-se sobrepondo a preocupação pela existência de espaços de arrumação em abundância – arrumos, armários, anexos, despensas – que, apesar de exigirem algum grau de compartimentação, não interfiram com a amplitude dos outros espaços.

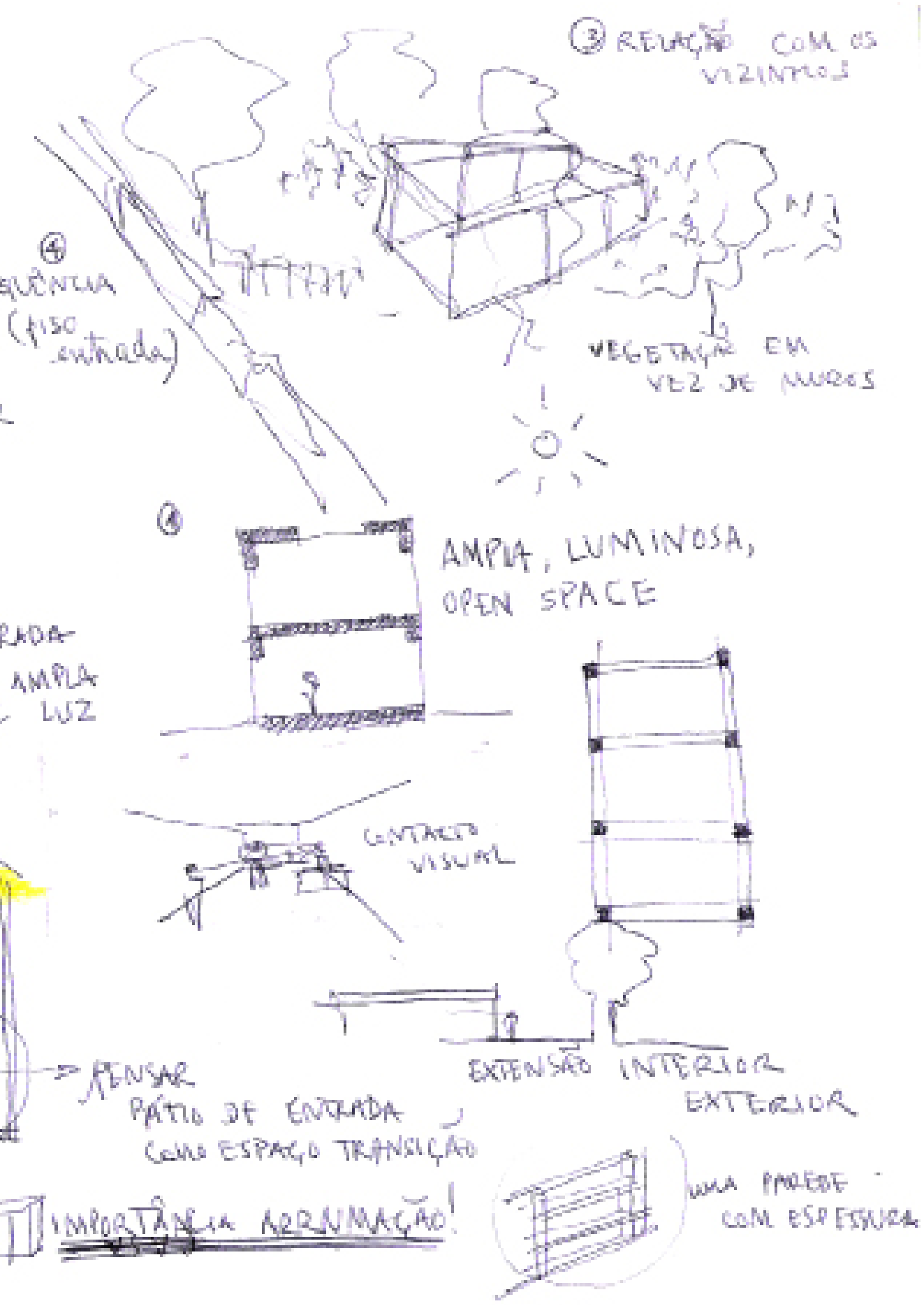
20 Jeremy Till, "The negotiation of hope", *Architecture & participation* (ed. by Peter Blunder Jones, Doina Petrescu, Jeremy Till). London, Spon Press, 2005, p. 40.

O programa vai surgindo pelo meio desses desejos enunciados: três suites, se possível com respectivas varandas, um grande closet, escritório, sala com pé direito duplo, cozinha ligada à sala, garagem com acesso à cozinha, arrumações próximas destas duas divisões, alpendre para pôr os carros, lavandaria, espaço exterior com piscina...

É curiosa a forma como, querendo ou não, a nossa memória grava a nossa experiência quotidiana de tal forma que, mesmo fazendo um esforço tremendo por nos desligarmos dela, continua a invadir-nos ao ponto de moldar completamente a formulação de novas ideias a desenvolver. Neste caso, quando confrontados com um questionamento da nossa parte acerca da razão pela qual partem de imagens externas para a construção de uma casa própria, os agentes envolvidos afirmam rever-se nessas imagens, mais do que na sua própria casa actual. Nesse sentido, justificam o apoio dessas ilustrações como mais importantes que um conjunto de espaços que, apesar de habitarem todos os dias, não parecem particularmente relevantes porque não correspondem ao desejo dessa suposta casa idílica. Resulta, por isso, irónico que a descrição do programa, dividido logo à partida em dois pisos, constitua um relato muito próximo daquela que é a configuração actual da casa onde habitam estes personagens.

narrativa: personagens (ou ações?)




③ RELAÇÃO COM OS VIZINHOS
④
SEQUÊNCIA
(piso entrada)
VEGETAÇÃO EM VEZ DE MUROS
④
AMPLA, LUMINOSA, OPEN SPACE
RADA
AMPLA
LUZ
CONTACTO VISUAL
PENSAR PÁTIO DE ENTRADA COMO ESPAÇO TRANSIÇÃO
EXTENSÃO INTERIOR EXTERIOR
IMPORTÂNCIA ARRUMAÇÃO!
UMA PAREDE COM ESPESSURA

ensaios

Ao iniciar a construção deste espaço de diálogo que se quer aberto e permeável, vemos o processo de trabalho como uma espécie de jogo, cujo resultado deverá sempre espelhar o movimento que o caracteriza. Na realidade, desde o início sentimos um maior fascínio por este movimento de permanente discussão, avanços e recuos e necessidades de estabelecer compromissos que por uma solução fechada – algo cuja existência nos parece duvidosa.

À semelhança de Luz Valderrama, entendemos que *a "verdade" não é um objecto que tenhamos que encontrar nem que descobrir, mas é antes o resultado de um processo. Da mesma maneira, a tese, a escritura ou o projecto, devemos entendê-los como processos, como "transformações" que se vão delimitando, não como resultados ou objectos que tenhamos de encontrar. Cada verdade depende de como se determinem os problemas: o importante para produzir uma verdade não será evitar o erro (...), mas antes produzir sentido e em que direcção. (...) Neste sentido, a verdade comporta-se com as mesmas leis que um jogo (…) no qual o protagonista não é o resultado, mas antes as condicionantes que definem o jogo (...) e os jogadores. (...) No jogo, o protagonista não é nenhum dos participantes no jogo, mas antes o jogo em si mesmo. Jogo como dança, como movimento, como vaivém*[21].

Aceitar o processo projectual como esta dança em círculos, que ora vai criando momentos de tensão e aproximação, ora vai ganhando distanciamento, implica trabalhar a partir de um estado de constante paciência e aceitar que o projecto leva tempo. *Ao contrário dos jogos de tabuleiro, que começam com uma situação complexa em perfeito equilíbrio e terminam numa situação de total desigualdade – permanece apenas um jogador solitário, um vencedor que controla o campo –, o jogo projectual começa com uma situação simples e desequilibrada, e procura, através de transformações graduais, atingir um equilíbrio complexo entre vários jogadores*[22]. É a partir dessa relação que se vai tecendo que se complexifica também a própria teia – o tabuleiro do jogo – completamente dependente dos intervenientes e das relações propostas por eles.

Nesta primeira abordagem, entre a ilusão e a esperança perseverante, conduzimos um exercício de desenho conjunto. Tendo já conversado acerca de configurações pretendidas, ambientes desejados e vivências possíveis, transportamos essas ideias para o desenho. Tentamos, num primeiro exercício, desenhar a seis mãos, procurar materializar esses espaços pretendidos. Partimos desta ideia, partilhada por Almada Negreiros, do *desenho como o melhor amigo do entendimento. De facto, é corrente, quando alguém não*

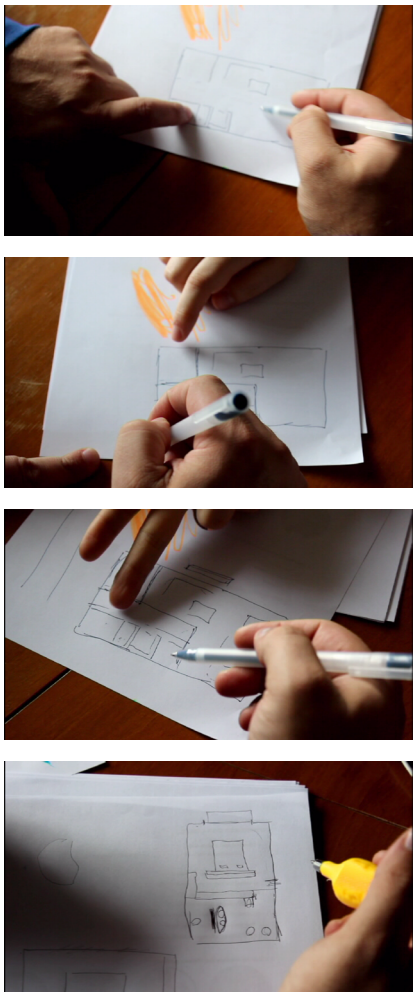


Figura 28 (páginas anteriores)
Desenho-resumo resultante de uma das primeiras conversas.

Figura 29
Registos fotográficos das primeiras tentativas de desenho da casa em conjunto com os seus futuros habitantes.

21 Luz Valderrama, op. cit., p. 57.

22 N. J. Habraken, *The structure of the ordinary: form and control in the built environment*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1998, p. 27.

percebe o que se lhe diz, acrescentar: precisas que te faça um desenho?[23] Vemos, portanto, nesta situação, o desenho como um meio para comunicar, sobretudo. Uma forma de explicar melhor aquilo que ainda não foi completamente entendido e, simultaneamente, uma primeira investida no processo de materialização desta casa.

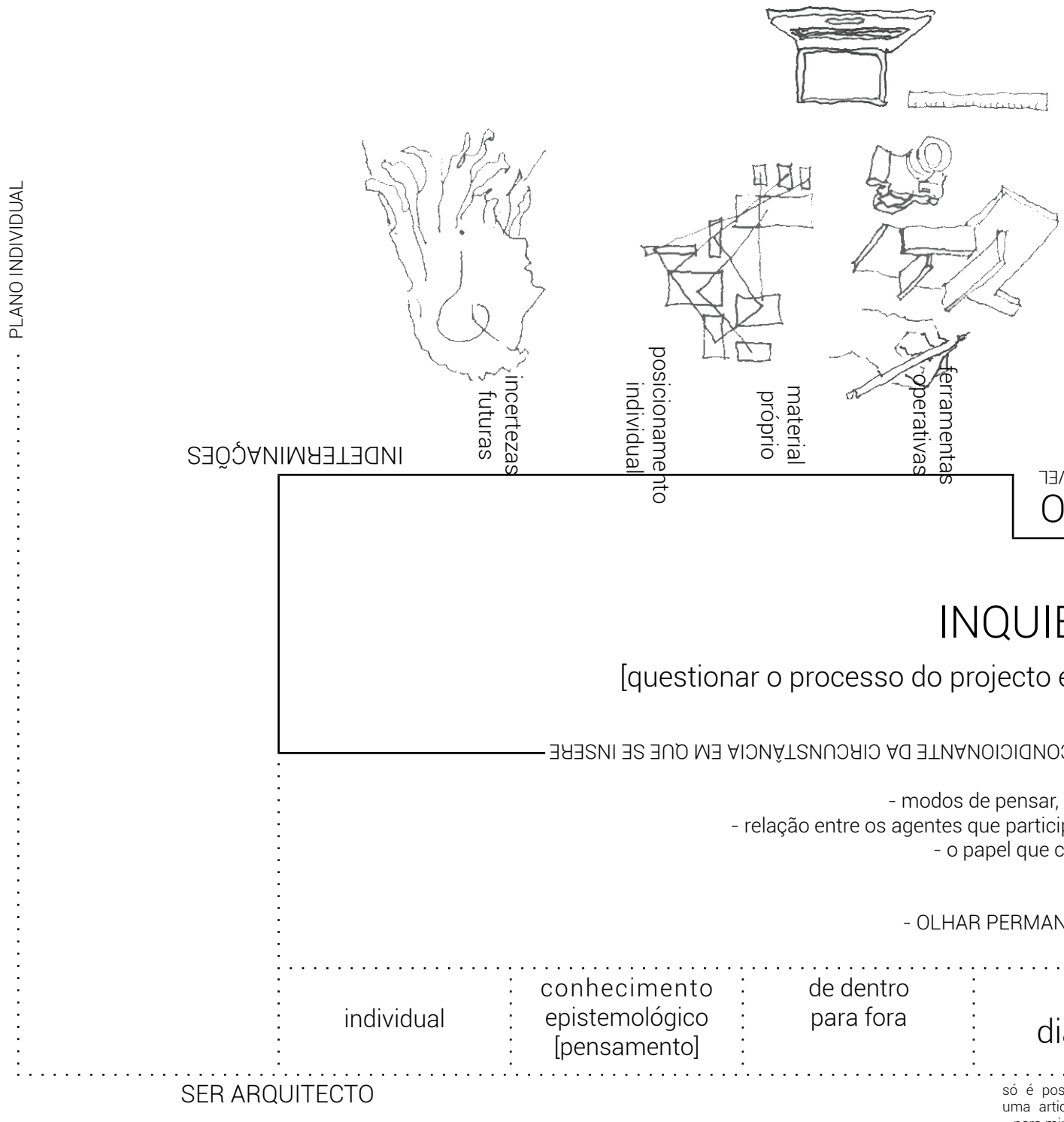
Rapidamente nos apercebemos que esta ideia idílica de tornar o espaço do desenho permeável e igual entre todos é ilusória. Como nos adverte Alberto Carneiro, *os processos manuais e conceptuais da projectação impõem disciplina e domínio dos usos e utilizações instrumentais na planificação das imagens gráficas e plásticas que, sucessivamente, vão dando consistência ao desenho. (…) Naturalmente que a capacidade da pessoa utilizar os instrumentos do desenho, como saber operativo para realizar e transformar, se constrói pelos actos desenhados. Só se aprende a desenhar desenhando(-se)*[24].

Neste sentido, o espaço criado nunca poderia partir de uma base igualitária, porque aquilo que o desenho representa para nós – ferramenta operativa, auxiliar do pensamento – não tem o mesmo significado para estes personagens que experimentam a partir deste primeiro momento uma visível dificuldade em desenhar as ideias anteriormente propostas. Observamos neste momento a situação simples e desequilibrada de que nos falava Habraken, e só podemos esperar com paciência que o curso do tempo e do trabalho vão gradualmente agindo como factores transformadores.

Uma das dificuldades sentidas logo à partida neste primeiro momento de desenho partilhado está relacionada com a complexidade que caracteriza o desenho de espaços diferentes sem compartimentação, isto é, a vontade de criar espaços amplos e abertos, mas independentes. Quando pedido que desenhassem uma hipótese daquilo que poderia ser uma organização ideal da casa, imediatamente os personagens envolvidos iniciam o desenho de pequenos rectângulos hesitantes, que vão sendo acompanhados por comentários que advertem a importância da não existência desses rectângulos. Verifica-se uma dificuldade notória na delimitação de espaços cujo desenho dos próprios limites deverá permanecer ausente. O objectivo seria o de utilizar outros dispositivos que não a parede para dividir os espaços, tais como o mobiliário, os pavimentos, eventualmente diferenças de pés-direitos, entre outras coisas a discutir.

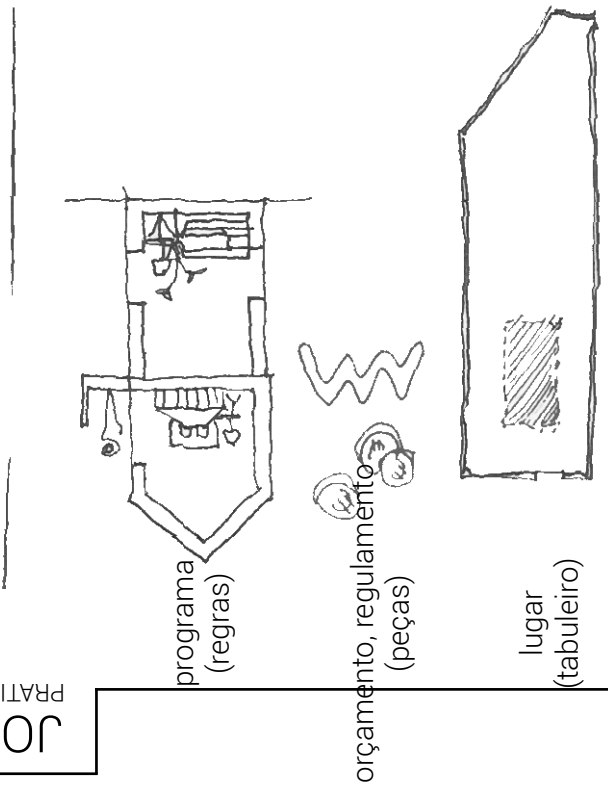
23 Almada Negreiros, *Obras completas: ensaios I*, Lisboa, Imp. Nac. – Casa da Moeda, 1985, p. 13.

24 Alberto Carneiro, "Desejo e desígnio: projecto de desenho", *Das notas para um diário e outros textos: antologia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007, p. 145.



COMPREENSÃO DO ESPAÇO
- experiência própria
- condição de estudo permanente
- ferramentas operativas

APREENSÃO DO ESPAÇO
- leituras múltiplas e sucessivas (complexidade e contradição)
- questionamento constante (observação e estudo)
- olhar que ultrapassa a vivência
- capacidade para encontrar problemas e solucioná-los
- racionalidade e minúcia
- condição poética (*poetiquement habite l'hombre...*)



PLANO COLECTIVO

DETERMINAÇÕES

A ARQUITECTURA ENQUANTO EXPERIÊNCIA, DEPENDENTE

TAÇÕES

n arquitectura na contemporaneidade]

duzir e ocupar espaço
m no conceber e habitar desses espaços
a um deles ocupa

TEMENTE ATENTO -

ogo	de for a para dentro	conhecimento empírico [experiência]	colectivo

l a partir de
ão inteligível
para o outro

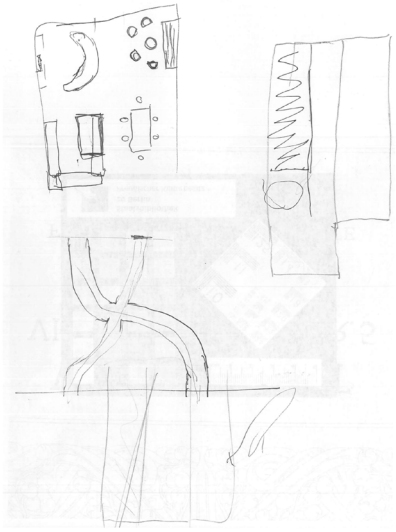
SER COMUM

COMPREENSÃO DO ESPAÇO
- experiência própria
- imagens (informações que condicionam vontades)

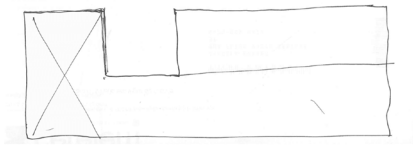
APREENSÃO DO ESPAÇO
- movimentos repetidos (percursos)
- gestos recorrentes (rotinas)
- dispositivos de ocupação (mobília)
- necessidades quotidianas (higiene, alimentação, lazer, arrumação...)
- relação com o exterior (vãos)
- condições climatéricas (temperatura, luz)
- condição poética (*poetiquement habite l'hombre...*)

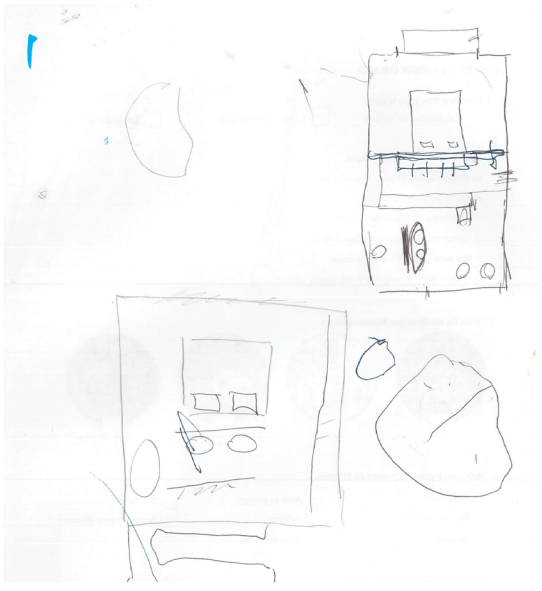


É evidente que desta primeira tentativa de desenho conjunto não resultaram os mais consequentes frutos. O desenho que se pretendia como conjunto não foi muito para além de pequenos esquemas rudimentares. Ainda assim, mais informativo que esses pequenos *croquis*, a conversa que os acompanhou acabou por se revelar bastante elucidativa e serviu para cimentar bases cuja construção havia já sido iniciada.



Depois de compreendida a debilidade da utilização do desenho como meio de comunicação consistente para ambas as partes, pomos em andamento uma nova estratégia. Testamos a manipulação de um modelo tridimensional que, ainda que caracterizado por um grau considerável de abstracção relativo à realidade, nos parece mais próximo dela e, por isso de utilização mais intuitiva para pessoas que não partem do mesmo nível de domínio destas ferramentas que nós.







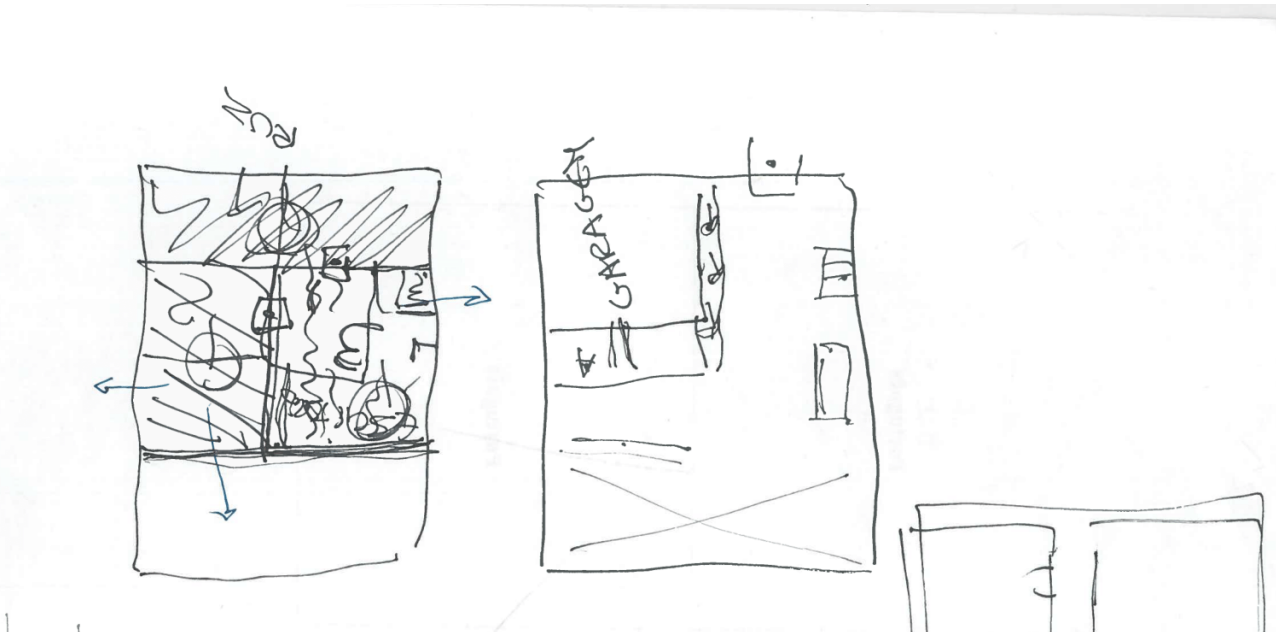


Figura 30 (páginas anteriores)
Esquema que materializa a ideia de jogo que envolve o processo projectual.

Figura 31
Desenhos levados a cabo pelos futuros habitantes da casa: tentativas de materialização de ideias.

Construímos uma maqueta à escala 1:50 que representasse a topografia e os limites do terreno, por um lado, e cuja representação da casa fosse o mais abstracta possível, por outro, isto é, que deixasse completamente em aberto qualquer tipo de solução material a experimentar. Representamos apenas paredes exteriores e lajes de divisão de pisos, a partir das medidas convencionadas pelos desenhos fornecidos pela regulamentação em vigor. Sobre essa estrutura simplificada, desenhamos uma grelha, também ela simplificada, com o objectivo de nos auxiliar no processo de manipulação tridimensional, estabelecendo um ritmo e, sobretudo, ajudando a formar uma ideia de escala a partir destes módulos desenhados de três em três metros. Como nos pareceu demasiado abstracto este objecto branco sobre a mesa, construímos pequenos objectos de mobiliário em esferovite – um sofá, uma cama, mesas e cadeiras – que deveriam ajudar a esclarecer uma ocupação possível de cada um destes espaços.

Ao contrário do esperado, a interacção com a maquete não atingiu o nível de consequência e produtividade desejados. Surpreendentemente, os personagens em causa parecem encontrar a manipulação do modelo mais difícil que o próprio desenho. Ou talvez tenha acontecido que o desenho permitisse um maior leque de possibilidades em aberto, por termos desenhado sobre folhas brancas, livres, sem dimensionamentos à partida nem terreno concreto. Com a maquete, tudo se comprime. De repente, há um terreno com limites definidos e uma topografia impossíveis de ignorar.

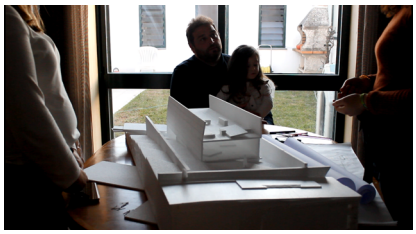
Registamos, sobretudo após a concretização deste segundo exercício, algum cansaço por parte dos outros intervenientes que se vêem já algo frustrados por não conseguirem transportar os ideais com os quais partiram para a casa a construir de forma directa. De qualquer forma, tanto a maquete como o desenho são veículos que estimulam a discussão e o desenvolvimento de diálogos que vão sucedendo e contribuindo para aclarar uma ideia de projecto a perseguir.

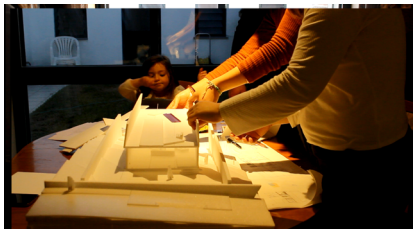
Visto que nenhum destes meios se revelou particularmente eficaz na comunicação com os personagens intervenientes, perguntamo-nos de que forma devemos, então, montar este diálogo que não poderá certamente sobreviver a partir do uso exclusivo da palavra.

Encontramos, uma vez mais, nas palavras de Alberto Carneiro algum conforto e esclarecimento relativamente a este assunto:

As técnicas e os sistemas de representação vão-se aprendendo pela construção de imagens em que a pessoa, para além do registo dos dados de identificação da realidade e das próprias ideias, se regista a si mesma, pois o que está subjacentemente em jogo é um conjunto de relações em que ela é geradora dos respectivos espaços, o seu centro. O desenho, resultante de uma multiplicidade de escolhas, desenvolve e revela, assim, a consciência e a inteligência das acções.

O saber pessoal só é comunicável quando se codifica numa articulação universal inteligível. A aprendizagem é uma progressão complexa de autoconhecimento através de verificações sobre as possibilidades de realização, pela manipulação de instrumentos e técnicas e correspondente reflexão[25].





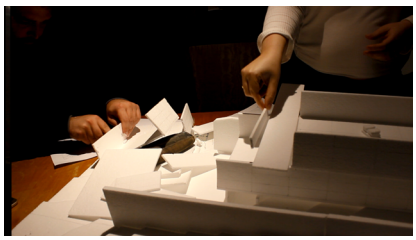


Figura 32

Registos fotográficos das tentativas de materialização da casa em conjunto com os seus futuros habitantes, a partir da manipulação de um modelo tridimensional.

25 Idem, p. 145.

Parece-nos, então, que o problema de comunicação não jaz propriamente nos meios utilizados, mas antes na forma como eles são manipulados e expostos. Nesse sentido, compreendemos que precisamos de inverter agora o tabuleiro. Chega a nossa vez de jogar, algo que tem tanto de entusiasmante como de assustador. Entendemos que para tornar possível uma evolução deste espaço de discussão aberto, precisamos de procurar no nosso interior um entendimento acerca daquilo que já foi exposto, para gerar reflexões consequentes e, como resultado disso, hipóteses projectuais plausíveis. Estas propostas deverão ser formuladas a partir de toda a informação recolhida até aqui, das condicionantes impostas pelo próprio terreno, e da nossa própria forma de olhar (o projecto, a casa, o mundo). É este último dado – este registo de nós mesmos – que permanece ausente no movimento em curso. Urge portanto mergulhar no projecto e honrar o compromisso que estabelecemos para com estes personagens, que aguardam notícias do outro lado. Só descodificando este saber pessoal – este projecto próprio em construção – é que se torna possível reconstituir a comunicabilidade devida aos meios utilizados.

Explorar o nosso interior não significa abandonar as relações exteriores já em construção, mas antes e se possível, dar-lhes um novo fôlego. *O usuário permanece no centro da operação, questionando, desde o início, a legitimidade dos constrangimentos impostos. (…) O papel do arquitecto é expandir essa sequência de hipóteses, alargando a imagem para além dos limites impostos pelo cliente: mostrar aquilo que poderíamos (deveríamos) alcançar se, em vez de obedecermos a condições pré-estabelecidas, permitíssemos um confronto objectivo com direitos reais*[26]. Resta-nos portanto embarcar nesta aventura que é a construção de uma casa. Sabendo que para tal, há que *manter vivas a paciência, a coragem e o entusiasmo*[27].

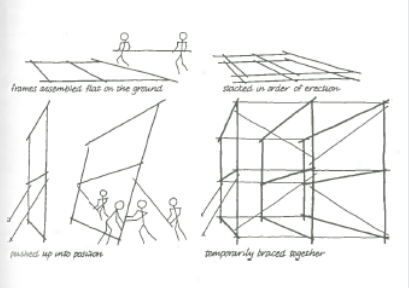
26 Giancarlo de Carlo, "Architecture's public", Architecture & participation (ed. by Peter Blunder Jones, Doina Petrescu, Jeremy Till). London, Spon Press, 2005, p.20.

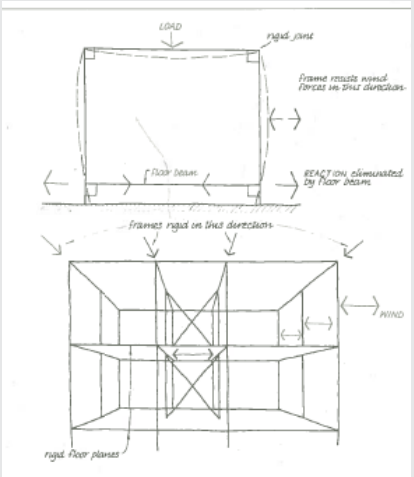
27 Álvaro Siza, "Construir", 01 Textos (ed. Carlos Campos Morais), Porto, Civilização, 2009, p. 25.



Figura 33

Walter Segal, registos fotográficos e desenhos explicativos da montagem das estruturas construídas, 1966/67.





[material 4]
dinâmicas de construção colectivas

Enquanto estudante, Walter Segal é rodeado pelo grande movimento moderno em desenvolvimento, partido em todos os seus submovimentos. De Stijl, Bauhaus, Gropius, Bruno Taut, Breuer, Moholy-Naghy. Uma vontade de pensar a arquitectura como resposta à contemporaneidade utilizando a própria contemporaneidade como ferramenta e linguagem. A força da Revolução Industrial posta à prova, a necessidade de colmatar discrepâncias sociais. E a possibilidade de juntar arte, arquitectura e artesanato numa só Escola. O desenho como ferramenta de pensamento e concretização, a máquina como dispositivo facilitador.

Paralelamente a esta realidade, Segal desenvolve uma outra visão sobre a arquitectura, que parece ainda assim partir de alguns princípios comuns ao movimento modernista e à grande Escola da Bauhaus. A utilização do material como mote para desenvolvimento dos projectos mantém-se, mas de uma forma bastante mais física e terrena.

Segal afirma mais tarde, sobre estes primeiros anos como estudante: *eu queria aprender a construir, primeiro, e depois talvez aprender a fazer arquitectura, se tal se possibilitasse*[28]. Há uma espécie de recusa em discutir com os seus colegas contemporâneos as questões que se colocavam em cima da mesa e uma vontade de perceber a matéria física sobre a qual se trabalha antes de enveredar por qualquer outro tipo de discussão que essa matéria possa gerar.

Os projectos que Walter Segal começa a desenvolver inserem-se no âmbito de uma arquitectura do senso comum, sem intenções intelectuais inatingíveis, sem formulações persuasivas e apoiada na utilização das tecnologias em desenvolvimento. A optimização de

28 Walter Segal citado por John Mckean, *Learning from Segal: Walter Segal's work and influence*, Basel, Birkhäuser Verlag, 1989, p. 44.



Figura 34

The Walter Segal Trust, capa de um anúncio: detalhe de uma das construção do projecto em Lewisham.

recursos é premissa e resultado de um modo rigoroso de projectar. O maior esforço parece residir no momento de desenho e projecção, que já pertence quase ao domínio da construção pela forma como tudo é calculado rigorosa e claramente. O processo projectual de Segal é particularmente condensado e registado de uma forma clara e acessível, em folhas A4 que contêm desenhos à mão livre dimensionados e proporcionados. Deste modo, Segal forma um livro A4, fácil de transportar para o estaleiro e transformado em arquivo depois da conclusão do projecto. Anexo aos desenhos, Segal escreve cerca de nove páginas que serviam de manual a quem fosse construir o trabalho.

Desta forma, Segal forma um dispositivo de registo que permite a quem tenha acesso a ele desenhar e construir o seu próprio edifício. *O arquitecto deixará de ser necessário dessa forma, mas antes apto para participar no desenvolvimento das estruturas*[29].

Nos anos 80, é levada a cabo a construção de 13 casas de dois pisos num mesmo terreno, em Lewisham, depois chamado pelos residentes como "Walter's Way".

Os auto-construtores passam a ser o novo material de Segal e ele trata-os de uma forma bem mais livre e relaxada comparativamente à forma como tratava os carpinteiros anteriormente ou os clientes. A partir desse momento, Segal dá liberdade às pessoas para revelarem o seu *potencial inexplorado*[30]. O conjunto de 13 em Lewisham aproxima-se da ideia desenvolvida por Segal de *espaço equipotencial: equilibrado, sustentado por um equilíbrio dinâmico, dirigindo-se simultaneamente à comunidade e à individualidade*[31].

A obra *La Mémé (maison médicale)* parte de um pedido dos estudantes de medicina, no final dos anos 60, para o projeto de uma arquitetura deles, à imagem deles, numa altura em que se começava a integrar no processo arquitectónico a participação dos seus habitantes, no seguimento de ideias trazidas por Henri Lefebvre, Guy Debord, entre outros.

Para melhor compreender esta nova responsabilidade, podemos apreciar o génio de Le Corbusier, grande arquitecto do século XX. Ele inventava tudo: uma obra abstracta, bela, mecânica. Mas os habitantes estavam sempre ausentes. Por outro lado, André Lurçat inventou em Maubeuge, em 1945, um "urbanismo participativo", no qual equipas de habitantes trabalhavam na reconstrução da sua cidade destruída. Eles chegavam pouco a pouco a uma unanimidade complexa. Esta "forma" era criada a partir da sua arte pessoal e aberta em conjunto com um projecto dos habitantes. Esta "forma" rara resistia à globalização e ao duo infernal "finanças e tecnologia". Ela estava relacionada com a protecção do planeta e dos seus recursos. Não era uma política mas um simples acto de humanização[32].

Também em Louvain, foi levada a cabo esta tentativa de humanizar um espaço construído através de uma teia complexa de seres humanos que iriam depois habitá-lo e que o habitaram ao longo de todo o processo de construção.

29 Idem, p. 124.

30 Idem, p. 174.

31 Ibidem.

32 Simone e Lucien Kroll, *Alma & Mémé à Bruxelles*. Paris, Sens & Tonka, 2015, p. 10., p. 35.

No final dos anos sessenta, a UCL vivia um período de revindicação estudantil. Por um lado, a promessa de financiar uma nova universidade esperava ser cumprida e por outro, era revindicada sobretudo pelos estudantes de medicina a possibilidade de escolherem o arquitecto responsável pelo futuro quarteirão da universidade em Bruxelas.

Assim, em 1970, os estudantes de medicina em protesto escolhem Lucien Kroll, de uma forma algo impositiva, como arquitecto da sua "zona social". *A universidade aceita sem compreender totalmente as implicações desta escolha: uma fantasia. Dois anos maravilhosos seguiram: aqueles que estavam envolvidos no processo alegravam-se e os estrangeiros, ouvindo barulhos curiosos, desfilavam em carros turísticos para visitar o estaleiro vivo*[33].

Este trabalho desenvolve-se, como é natural em qualquer trabalho de arquitectura, paralelamente a uma situação contemporânea da sua época. Kroll parece nutrir uma certa aversão pelos ensinamentos modernos da Bauhaus, (à semelhança do que acontece com Walter Segal), vistos por ele como estímulos para a criação de uma arquitectura fria e industrializada. Por oposição, procura-se em *La Memé* dar azo ao nascimento de *novas formas de arte arquitectónica expressas através desta nova associação: habitantes + artista-arquitecto atento*[34].

Lucien e Simone descrevem a sua prática como *ecológica: bio porque tratamos o movimento das pessoas e não o objeto em si mesmo; psíquico porque as tendências pessoais eram mais importantes do que as técnicas; e social porque era importante mostrar bem as relações que envolviam o meio e não os esquemas analíticos que constrangiam uma forma contrária a eles*[35].

O resultado? *Complexidade de imagens e de espaços, mistura de usos compatíveis, mobilidade de lugares perante a criatividade comunitária dos habitantes, materiais comuns, técnicas abertas, recusa de repetições absurdas de elementos idênticos, separação de suportes, aglomeração de compostos pré-fabricáveis que diversificam a paisagem. Uma outra imagem de arquitetura…*[36]

Neste caso, a generosidade vai um passo mais além. A construção reflete as necessidades do cliente, não há espaço para caprichos ou fantasias do arquiteto. No caso do complexo de Louvain, os edifícios funcionam quase como um testemunho das pessoas que foram por lá passando ao longo dos anos e deixando a sua marca na construção do projeto. Mas na realidade, isto leva-nos a perguntar: qual então o papel do arquitecto, se a obra é construída e simultaneamente projectada (ainda que de modo empírico e instintivo) pelo cliente/habitante?

Como se processa o desenvolvimento de um projecto desta natureza? Os alunos desenham em conjunto com Lucien Kroll? Participam apenas na construção? Quão detalhado é o desenho que possibilita um ponto de partida para a construção? Quão disponíveis estão os arquitectos para deixarem que o projecto se vá inventando à medida que é construído?

33 Idem, p.40.

34 Ibidem.

35 Simone e Lucien Kroll; *Soixante et une architectures, manifestes.* Paris, Sens & Tonka, 2015, p. 21.

36 Ibidem.

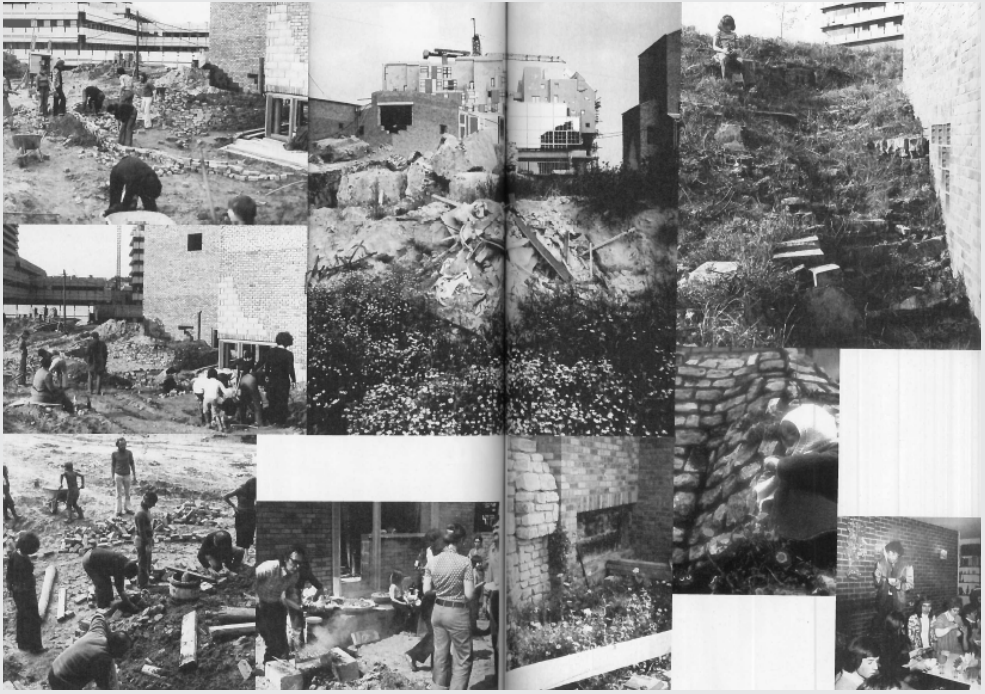
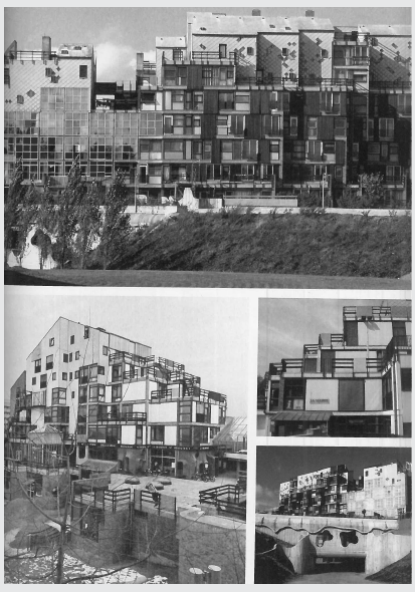


Figura 35

Registos fotográficos do processo de construção de *La Mémé*.





Kroll parece encarar o arquitecto como o dinamizador de um processo criativo e social, sobre o qual disponibiliza o seu conhecimento para a concretização de espaços. O arquitecto deve, assim, ter toda a disponibilidade para ouvir quais as opiniões, vontades ou preocupações do habitante para poder ajudá-lo a dar vida ao seu projeto. Mesmo que esse projeto seja diferente do que o arquitecto faria à partida. Pois, na realidade, o projeto do arquitecto é o projeto do habitante.

O processo projectual vai evoluindo a partir de uma maquete, trabalhada por grupos de trabalho acompanhados pela presença constante do arquitecto. Por sua vez, o arquitecto – Lucien Kroll – propõe *técnicas para que o edifício pudesse evoluir: lajes auto portantes, sem necessidade de vigas, que permitissem facilmente a montagem, desmontagem e deslocamento de compartimentos móveis. As janelas eram moduladas e poderiam ser alteradas sem danos*[37].

Num edifício como este, em que tantos habitantes (obrigatoriamente com formas de encarar a vida completamente diferentes) participam na sua construção, o resultado só poderia ser este: objetos profundamente heterogéneos. Tudo comunica, tudo abre, os elementos parecem existir num diálogo permanente. Criam-se aberturas nas lajes, transparência nas coberturas, varandas comunicantes, múltiplas entradas. A publicação sobre *La Mémé* numa Revista *DOMUS*[38] de 2010, começa da seguinte forma: *A partir do ar, a paisagem belga (ex-) rural assemelha-se a uma carpete composta por um padrão de casas suburbanas. As suas infinitas e idiossincráticas variações sobre o tema da habitação individual refletem uma variedade sem diferença.* A imagem máxima da heterogeneidade.

37 Ibidem.

38 Raffaella Poletti, "Lucien Kroll: utopia uninterrupted", *Domus*, 30 junho de 2010. Disponível em: https://www.domusweb.it/en/architecture/2010/06/30/lucien-kroll-utopia-interrupted.html. Acedido a 9 de março de 2021.

Interessam-nos estes dois projectos que evocamos por se centrarem ambos no futuro habitante como peça central de toda a concepção dos objectos construídos e por nos lançarem algumas pistas sobre como fazer a gestão de um processo projectual que envolve muitas pessoas e, necessariamente, formas de pensar e trabalhar distintas.

Interessa-nos sobretudo esta visão do processo projectual como uma extensão que antecede a experiência de habitar o espaço, pertencendo-lhe de alguma forma. É interessante notar que ambos os projectos dependem substancialmente de quem os desenvolve. No caso de *La Mémé,* tornou-se *um emblema conhecido mundialmente mas, ao longo de gerações,[a universidade] recusa distraidamente reconhecê-la e deixa que continue a degradar-se*[39]. Assumindo um importante papel na construção da obra, os habitantes responsabilizam-se de forma comprometida com a sua preservação. A partir do momento em que os habitantes mudam e deixa de existir esse vínculo, a obra não é habitada com o mesmo grau de compreensão, o que leva a uma desresponsabilização sobre o espaço, que acelera, consecutivamente, a sua degradação. Também as casas acompanhadas por Walter Segal parecem sofrer deste problema.

A construção é visualmente muito dominante, sobretudo no interior. Decoração interna como papel de parede que não venha em rolos de comprimento modular torna-se muito fastidiosa de aplicar. A construção leve move-se e range (…). O isolamento acústico é pobre. (…) Sem duvida que há muitas janelas "Segal" que não abrem passado 4 ou 5 anos – e painéis que não deveriam deslizar mas deslizam[40].

Esta problemática por si só constitui uma questão que implica uma relação sensível de cuidado, manutenção e habitação. Os auto-construtores, conduzidos por Segal, conhecem as suas casas e ganham confiança para improvisar e adaptar. Mas quando, por exemplo, alguns anos mais tarde um novo proprietário chega à casa, cria-se uma relação totalmente diferente com o edifício, e bastante menos comprometida com a sua preservação.

39 Simone e Lucien Kroll, *Alma & Mémé à Bruxelles*. Paris, Sens & Tonka, 2015, p. 43.

40 Walter Segal citado por John Mckean, *Learning from Segal: Walter Segal's work and influence*, Basel, Birkhäuser Verlag, 1989, p. 130.





Figura 36

La Mémé, registo fotográfico do processo construtivo.

Figura 37

Conjunto habitacional em Lewisham, registo fotográfico do processo construtivo.

Compreendendo que a circunstância que nos move é bastante distinta e não parte de um desenvolvimento processual construtivo, mas antes desenhado, reflectimos acerca de algumas lições que podemos resgatar a partir do estudo destes dois projectos. Interessa-nos registar a importância que a dimensão humana adquire nestes contextos e a proximidade entre agentes com papéis diferentes que trabalham em conjunto e no mesmo sentido, de alguma forma, ligada à ideia de *afecto como acto político*, que abordamos ao falar da prática de *Recetas Urbanas*. Por outro lado, interessa-nos, como a Segal e a Kroll, desmontar a ideia pré-concebida do que representa o papel do arquitecto, visto como um *dinamizador de um processo criativo* que não depende unicamente dele.

quotidiano

02.1 a partir de leituras

partimos do quotidiano, de movimentos que, apesar de invisíveis, desenham casa(s). estudamos esses desenhos, que ora se repetem, ora procuram transformações, na esperança de encontrar um fundamento para a estrutura que os alberga.

decompomos a casa em acções, procuramos entrever os seus universos interiores, na esperança de que esses cosmos subterrâneos e de difícil acesso nos auxiliem a materializar uma estrutura física que sirva de fundo à sua realização.

02

66 suporte de afectos
78 materializações (in)visíveis
84 *material 5: mecanismos para gerar forma*
86 preconceitos à partida
90 *material 6: para além da encomenda*

suporte de afectos

A forma como olhamos a realidade à nossa volta e nos posicionamos sobre ela implica a construção de um mundo particular que parte do conhecimento de *mundos já disponíveis*[1]. A casa pode considerar-se como uma extensão desse mundo próprio, um lugar no qual *as muitas substâncias – matéria, energia, ondas, fenómenos – de que os mundos são feitos são feitas ao mesmo tempo que os mundos*[2]. O processo de construção da casa acontece, portanto, em simultâneo com a nossa construção própria e é resultado de cruzamentos múltiplos de universos materiais e imateriais. Uma casa é um projecto sempre em construção, tal como nós. Isto significa que a observação de uma casa no seu estado puramente material, considerando os vários níveis de detalhe que essa dimensão engloba, nunca fornecerá uma síntese justa à real complexidade que essa casa representa.

Existe espaço sempre que se tomam em conta vectores de direcção, quantidades de velocidade e a variável tempo. O espaço é um cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram. Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, (…) é um lugar praticado. Assim, a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres.[3]

É bastante claro que uma casa não se desenha apenas a partir das suas paredes. Um levantamento exaustivo de revestimentos, mobiliário e objectos poderá fornecer mais algumas pistas para a compreensão desse ser-casa. Contudo, permanecerá sempre insuficiente porque existe uma dimensão invisível que está na origem da razão pela qual esses elementos materiais ocupam um determinado espaço e não outro. Representar, questionar, pensar ou projectar uma casa rapidamente se transformam em exercícios labirínticos, que implicam a consciência da complexidade que lhes está inerente.

1 Nelson Goodman, Modos de fazer mundos, Porto, ASA, 1995, p. 43

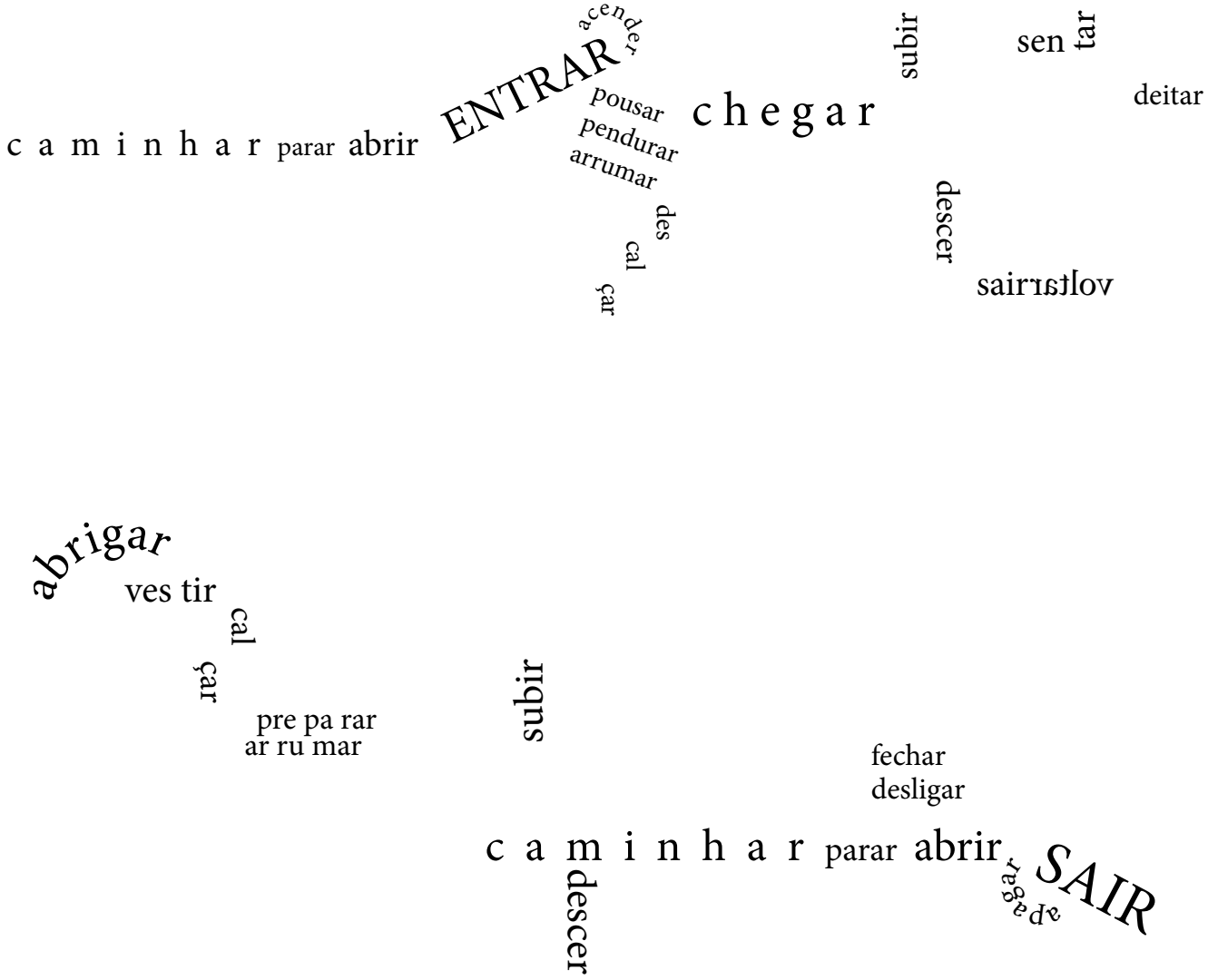
2 Ibidem.

3 Michel de Certeau, A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer (trad. Ephraim Ferreira Alves), Petrópolis, Vozes, 1994, p. 202

Os elementos que compõem uma casa são da mais diversa ordem. Parece-nos essencial ter presente que o arquitecto, no decorrer do seu ofício, não deve ser alheio a tal heterogeneidade compositiva. Nesse sentido, avançamos para uma tarefa com outro grau de complexidade. Valorizando a importância que a estrutura física da casa implica para a sua ocupação, ingressamos agora nesse mundo mais difícil de entrever, porque invisível. Procuramos indagar as abstracções que caracterizam o nosso quotidiano e que vão desenhando ao longo do espaço padrões que, ainda que imateriais, são simultaneamente origem e consequência de todo o mundo material que se relaciona com eles.

Uma boa parte desse universo imaterial associado à casa vincula-se com as acções que tomam lugar no seu interior. Por acreditarmos que para compreender uma casa devemos ir para além dos problemas da descrição, tentamos decompor o significado dessa rede invisível que se estende ao longo do espaço. Vamos registando gestos e acontecimentos que decorrem ao longo do dia, em vez das molduras que os enquadram, por acreditarmos que, apesar de existir uma infinidade de possibilidades de materialização do objecto-casa, há determinados acontecimentos que ocorrem de forma constante. São esses padrões de comportamento que caracterizam o nosso habitar quotidiano que procuramos aqui evocar, numa tentativa de clarificar o objecto, independentemente do modo como ele toma corpo.

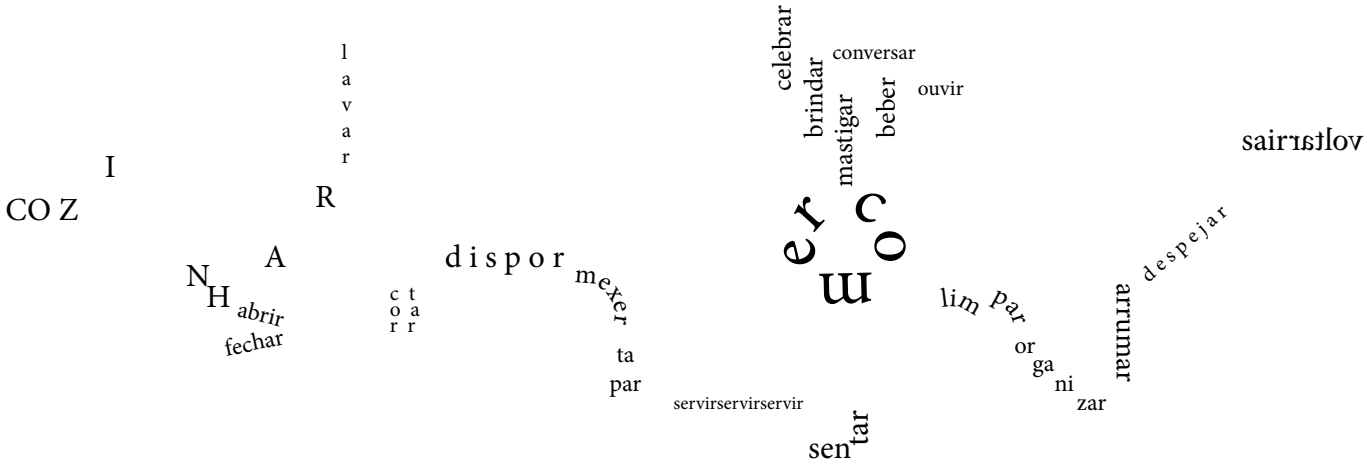
Estando a casa em permanente construção, disponível para as alterações necessárias que vão sucedendo, também as acções que lá tomam lugar poderão ser permanentemente alargadas e modificadas. Tomando essa observação como facto, elegemos como acções-chave aquelas que dão nome a cada divisão da casa. Desmultiplicamos o espaço da casa a partir das suas acções elementares – entrar-cozinhar-comer-estar-descansar-sair – e decompomos cada uma dessas acções numa sequência de actividades que gravitam em torno da primeira.



A forma fala-nos apenas de fronteiras. Todo o ser, ao adquirir uma invividualidade, estabelece uma separação com o exterior através de um limite que se percebe como forma[4]. Entrar e sair da casa são acções com um desenho semelhante, ainda que inverso. Entrar na casa significa ingressar num universo íntimo: cruzar essa fronteira que separa a vida pública da privada. O desenho da entrada na casa faz-se em linha recta – ora mais lento, ora mais rápido – até ao alcançar da porta que dá acesso ao seu interior. Aí, desmultiplicam-se os gestos, entre acender a luz, pousar as chaves, pendurar o casaco... todas essas acções que giram em torno da chegada à casa e que inauguram um ritual quotidiano diário. A saída da casa é mais caótica, apressada. Caminha-se até à mesma porta que nos permitiu entrar e pelo caminho vamos preparando a saída, desdobramo-nos em acções simultâneas.

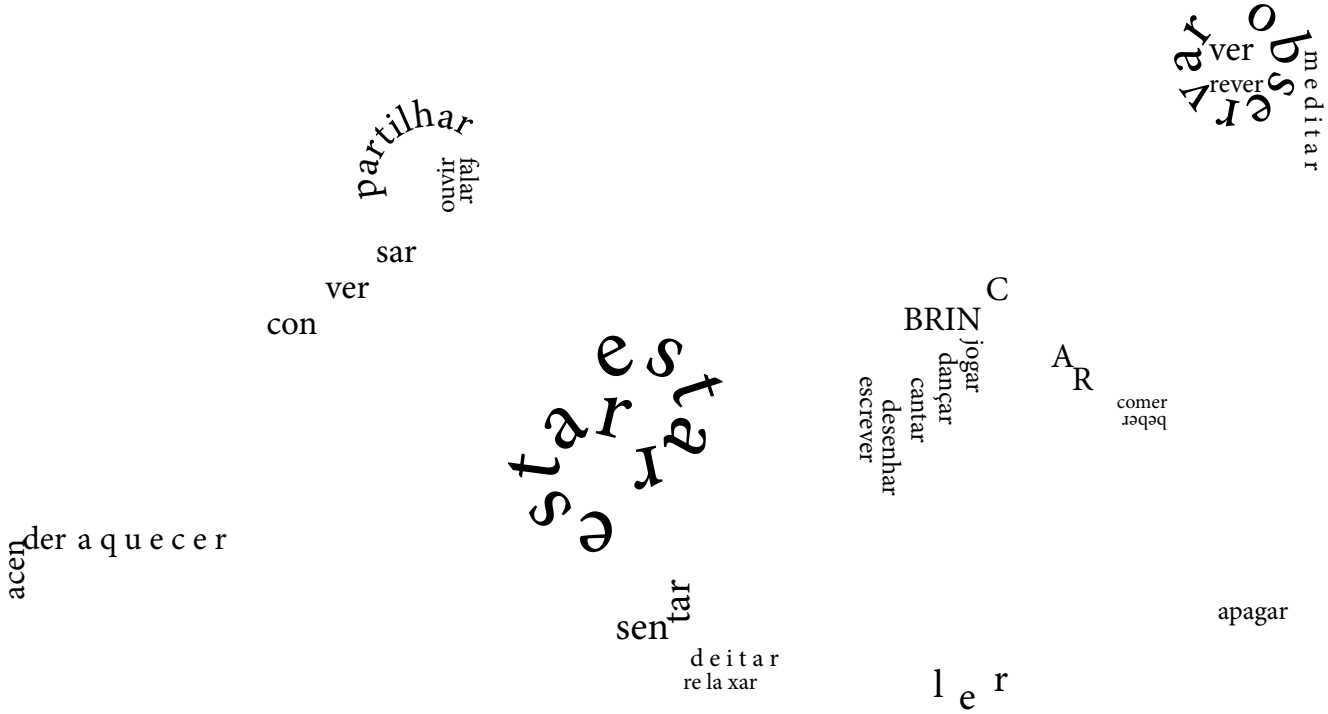
4 Fernando Espuelas, op. cit., p. 74.

Representamos o acto de comer em conjunto com o acto de cozinhar, ambos desdobrados nas múltiplas acções que lhes estão associadas. Nada na casa é fixo. Existem espaços com funções pré-determinadas, mas tal não impede que essas pré-concepções sejam constantemente desfeitas, para dar lugar a outras, inesperadas. Os pratos, os copos, os talheres são utensílios portáteis que podem ser deslocados para qualquer parte da casa e contrariar a função do espaço que habitam à partida. Tendo consciência desta condição, desenhamos as acções que envolvem uma refeição, independentemente de onde ela aconteça.



O acto de cozinhar inicia-se de forma pacata e ordenada, mas a sua natureza dinâmica rapidamente transforma essa calma inicial numa grande agitação, à medida que abrimos e fechamos armários, lavamos e cortamos ingredientes, sujamos louça e nos movemos entre várias tarefas cuja execução necessita grande concentração e agilidade.

A refeição é mais lenta, move-se em círculos, à volta da mesa, à volta do prato, à velocidade de conversas e satisfação.



Parece-nos curioso que exista um espaço de estar na casa. Habitamos cada um dos espaços que a compõem e existimos dentro deles – estamos. Contudo, este espaço de estar por excelência serve apenas para estar, no pleno sentido da palavra. Estar com o corpo todo e desfrutar dessa estadia. No espaço da cozinha estamos a cozinhar, no hall de entrada estamos a entrar, no quarto estamos a dormir ou a ler ou a estudar. No espaço de estar, estamos simplesmente. Diagramamos essa acção em círculos que se intersectam, porque muitas vezes não estamos sozinhos. O espaço de estar é palco de múltiplos acontecimentos difíceis de prever porque dependentes da forma como cada habitante gosta de *estar*. As acções que envolvem este espaço desenham-se de forma orgânica, vão acontecendo no tempo sem grande ordem, dependendo de cada circunstância. Vão acontecendo em torno desta figura circular, que ora implica alguma estabilidade associada ao conceito de permanência, ora permite alguma flexibilidade no decorrer da sua ocupação.

meditar

reflectir observar reviver

fechar desligar apagar

PARAR

descansar

sentar

deitar

relaxar

dormitar

fruir

O acto de descansar flutua sobre o espaço, na horizontal. Vai encontrando pequenos momentos que surgem a partir dele e que dizem respeito a uma dimensão interna e introspectiva.

Muitas vezes a casa é lugar de trabalho. Manter uma casa e cumprir todas as tarefas domésticas que garantem a ordem dos espaços implica trabalho. Mas falamos neste caso do trabalho mais frequentemente feito em casa – o *teletrabalho* – a partir das tecnologias que habitam o nosso quotidiano intensamente e sem as quais parecemos já não saber (sobre)viver. Trabalhar repousa portanto sobre linhas ondulantes, que ora se agitam perante tarefas imensas por concluir, ora encontram descanso na repetição rotineira dos trabalhos levados a cabo.

pensar

focar

concentrar

ler

desenhar

escrever

ver

rever

TRABALHAR

sentar

concretizar

permanecer

parar

continuar

descansar

Numa comunicação apresentada em Paris por Gilles Deleuze, com o título *O que é o acto da criação?*[5], o filósofo começa por questionar o que significa ter uma ideia, descrevendo este acontecimento como algo de raro, uma espécie de celebração. Deleuze desenvolve esta afirmação acrescentando que não é possível ter ideias no geral, isto é, que uma ideia depende sempre de um modo de expressão ao qual está associada à partida. Estabelecendo um paralelo com a filosofia, exposta como uma disciplina que inventa conceitos, Deleuze explica que na base da criação desses conceitos tem de existir sempre uma necessidade.

Nesse sentido, e partilhando da opinião de Deleuze, também nós temos consciência da importância de nos centrarmos na necessidade que está na base do projecto que temos em mãos. Parece-nos importante mantermos presentes estas concepções que vimos formulando acerca do peso que têm as acções sobre determinado espaço habitado, mas importa também lembrar que as ideias não ocorrem no geral, mas precisam antes de um contexto real ao qual responder.

Compreender melhor esta necessidade, que surge como premissa dessas ideias a desenvolver – dessa *casa em construção* – significa continuar a auscultar as várias partes do problema, na tentativa de obter uma imagem mais clara dessa instância. Nesse sentido, visitamos a casa actual dos futuros habitantes da casa que projectamos, na esperança de compreender melhor as qualidades e as fragilidades que apontam relativamente aos espaços que habitam no quotidiano.

É questionável se poderemos prever a forma como as acções que compõem a forma de habitar uma casa futura tomarão lugar. Ou talvez seja mesmo à partida uma realidade inalcançável. Contudo, queremos acreditar que o projecto gozará sempre de uma qualidade acrescida ao fabricar-se a partir de um desenho informado, conhecedor das pessoas que o habitarão e das vidas dessas pessoas.

5 Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que l'acte de création?,* Comunicação apresentada em Paris, 1987.

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2OyuMJMrCRw&t=603s. Acedido a 15 de janeiro de 2021.

Não é nossa intenção tomar em consideração esta casa como modelo de base para a construção do projecto que temos em mãos, mas antes averiguar que aspectos dessa casa – esse lugar que realmente habitam estes agentes e que nos parece por isso mais pertinente que as imagens abstractas partilhadas no início de todo este processo – são considerados úteis ou prazerosos. Que espaços influenciam positivamente a vida destas pessoas e que qualidades poderão ter continuidade numa edificação possível.

Ao longo da visita que fizemos em conjunto, alguns temas foram recorrentemente levantados por parte dos habitantes desta casa. Elencamos dois como principais problemas apontados: o problema do armazenamento e o problema da compartimentação. E um outro problema que une estes dois e que tem a ver com a gestão do espaço, que é, na realidade – parece-nos –, a questão que está na base destas duas condições.

Parece-nos importante compreender as qualidades apontadas por estes habitantes relativamente à casa que habitam, antes de nos debruçarmos sobre aspectos menos positivos. Contudo, à medida que vamos percorrendo estes espaços habitados, vão-nos sendo apontados sucessivos problemas, mais que virtudes.

Talvez possamos registar como apontamento mais positivo desta casa a existência de varandas em dois dos quartos utilizados, que se estendem até ao exterior e que permitem observar paisagens mais longínquas. Paralelamente a essa observação, é-nos feito chegar o descontentamento pela pouca luz que entra na casa e pelo que resulta dessa instância – espaços descritos como escuros e pequenos, sem a luminosidade abundante desejada.



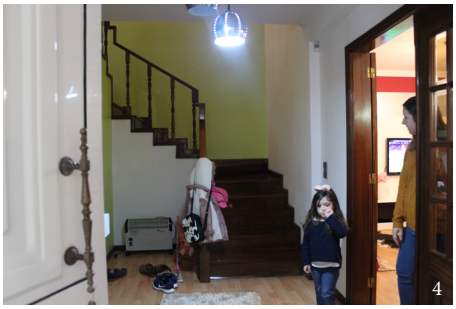
Figura 38
Levantamentos planimétricos e fotográficos da actual casa dos agentes participantes do projecto.


1


2



3


4


5


6


7


8


9


10


11


12


13


14


15



Figura 39

Desenhos sobre o levantamento da casa habitada pelos agentes participantes do projecto: movimentos quotidianos, registo de rotinas individuais e intersecção entre elas.

Estes desenhos (figura 39) dão notícia de vários aspectos que condicionam as rotinas diárias dos três habitantes da casa, representados com cores diferentes sobre a planta (um deles a azul e o outro a amarelo; a vermelho assinalamos os movimentos da filha dos dois).

Antes de mais, damos conta da quantidade de espaços da casa que permanecem desocupados ou que são muito pouco utilizados. Sobretudo a divisão ao lado da cozinha, no rés-do-chão, que serve apenas como espaço para armazenar objectos pouco utilizados, e os dois quartos virados para a traseira da casa, no piso superior, que teriam as funções de quarto de hóspedes e de quarto de brincar.

Para além disso, parece haver uma falta de espaços que permitam a intersecção das diferentes rotinas dos três habitantes. O espaço de estar, com uma dimensão considerável, é muito pouco utilizado no quotidiano destes habitantes. Para além disso, o facto de este espaço se separar do espaço de cozinha implica a construção de duas acções que, podendo ser feitas em simultâneo ou podendo partilhar do mesmo espaço, não se cruzam nunca.

Outras queixas anotadas, que se reflectem também neste desenho, dizem respeito a uma certa desproporção ou falta de equilíbrio entre os espaços. A dimensão generosa do pátio, por exemplo, faz com que o percurso até à lavandaria se alongue bastante mais do que o que seria desejável (sobretudo no inverno). A quantidade de casas de banho (uma em cada piso) parece estar também um pouco desajustada à quantidade de quartos existentes na casa.

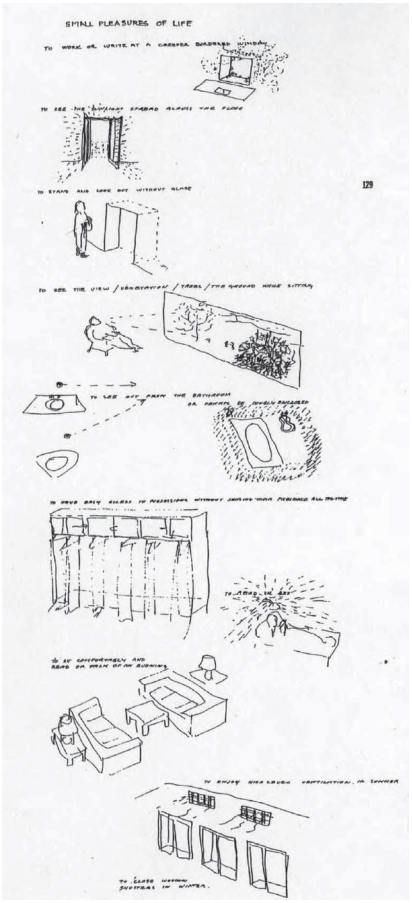


Figura 40

Alison and Peter Smithson, "Small pleasures of life", *Changing the Art of Inhabitation*, London, 1993.

É ainda bastante clara a forma como a excessiva compartimentação e a rigidez que lhe está inerente fragmenta as rotinas em causa, impossibilitadas de coexistirem. A sala, por exemplo, vira-se para um pequeno jardim que antecede a fachada principal da casa, sem ter qualquer abertura para o exterior; o quarto de brincar é completamente isolado das restantes áreas comuns; o pátio das traseiras é enorme e possui apenas uma pequena porta que lhe dá acesso a partir da cozinha.

Interessante será também repensar de onde vem todo este descontentamento sentido face ao lugar que habitamos e que vamos construindo. Para além dos problemas apontados, parece haver um desânimo que os ultrapassa e que poderá estar relacionado com o habitual cansaço gerado por repetições contínuas e rotinas ininterruptas e por falta de mudanças que tragam alguma surpresa ao quotidiano. Que tornem a experiência de habitar em algo por vezes inesperado.

Como alguns economistas explicam, o nosso quotidiano é governado por um equilíbrio muito instável entre necessidades ligadas ao conforto e estímulos que provocam prazer. O nosso desapontamento face às coisas nasce do facto de os bens materiais que habitam os nossos espaços influenciarem esse equilíbrio entre conforto e prazer – um equilíbrio que privilegia o conforto, em detrimento do prazer[6].

Importa manter esta condição presente ao longo do exercício de projecção da casa e procurar criar espaços que potenciem esses momentos de prazer e deleite, sem negligenciar o conforto inerente a qualquer ideia de casa.

6 Georges Teyssot, *A topology of everyday constellations*, MIT Press, 2013, P. 24.

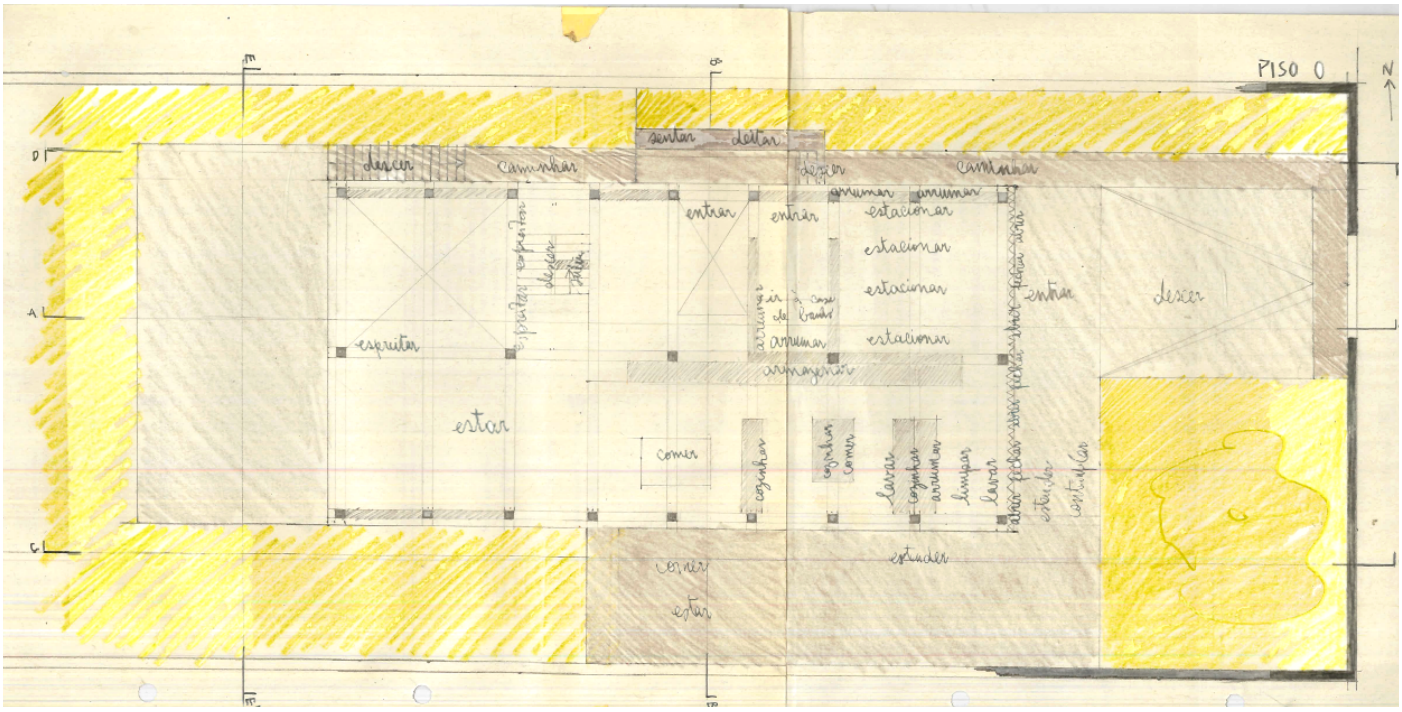


Figura 41

Numa primeira abordagem ao desenho desta casa, empreendemos uma procura por guias que nos ajudem a estruturar uma lógica espacial. Usamos palavras como guias, sendo cada palavra uma espécie de código que nos leva a determinados gestos. Os primeiros desenhos da casa não são mais que tentativas de articulação entre as várias acções que poderão tomar lugar no seu interior.

materializações (in)visíveis

Diz-nos Teyssot que *os interiores são receptáculos de coisas, mas também o suporte de afectos*[7].

Vamos ganhando consciência da dificuldade de transportar estas observações – relativas a formas de apropriação espacial e vivência quotidiana –, para o projecto, por se inscreverem num universo imaterial, diferente da objectividade que o caracteriza. Apoiamo-nos no desenho como um meio que estabelece uma ponte entre o real e o imaginado, entre estruturas físicas e movimentos efémeros. Levamos a cabo sucessivas tentativas de desenhar o indesenhável, e procuramos a partir dessas tentativas tirar conclusões que, sem o recurso a esta ferramenta, permaneceriam inalcançáveis. Por outro lado, estes exercícios funcionam também como primeiros momentos de reflexão, que nos ajudarão a projectar a partir deles – a descortinar outra forma de desenvolver este projecto. *O desenho não é realizado como algo que prepara (...), mas como meio que favorece os seus desenvolvimentos, como um levantamento projectivo do interior para o exterior, de maneira que a projecção das figuras, das imagens na mente, possibilite articular os dados daquilo que vou criando como obra*[8].

7 Georges Teyssot, op. cit., p. 117.

8 Alberto Carneiro, "O desenho, projecto da pessoa", *Das notas para um diário e outros textos: antologia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007, p. 161.

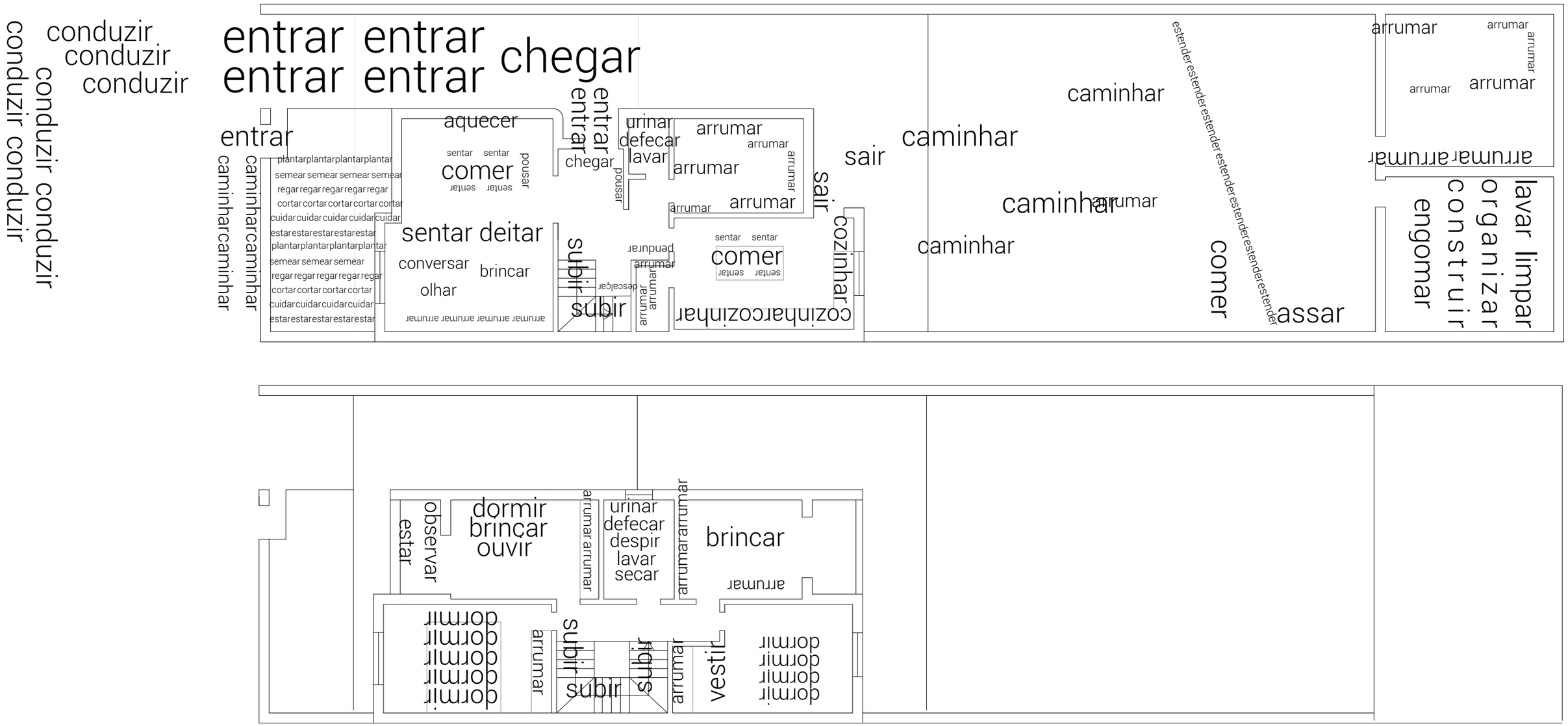


Figura 42

Desenhos sobre o levantamento da casa habitada pelos agentes participantes do projecto: movimentos quotidianos, registo dos gestos que ocorrem em cada espaço da casa.

Transpomos levantamentos e conversas para um desenho digital, mais exacto, dentro de toda a ambiguidade que caracteriza este exercício. Também para nós, *desenhar é estruturar analogias, seja qual for o meio utilizado. O computador é um instrumento, uma extensão do corpo humano, como o lápis, para expressar, criar e comunicar.*[9] Parece-nos, contudo, que esta forma de representar acções pouco diz acerca da forma como essas acções são desenvolvidas. O texto lança sugestões acerca do que sucede em cada um destes espaços mas não esclarece a forma como essas acções são realmente desenvolvidas ou de que forma o espaço influi no seu desenvolvimento.

9 Idem, p. 162.

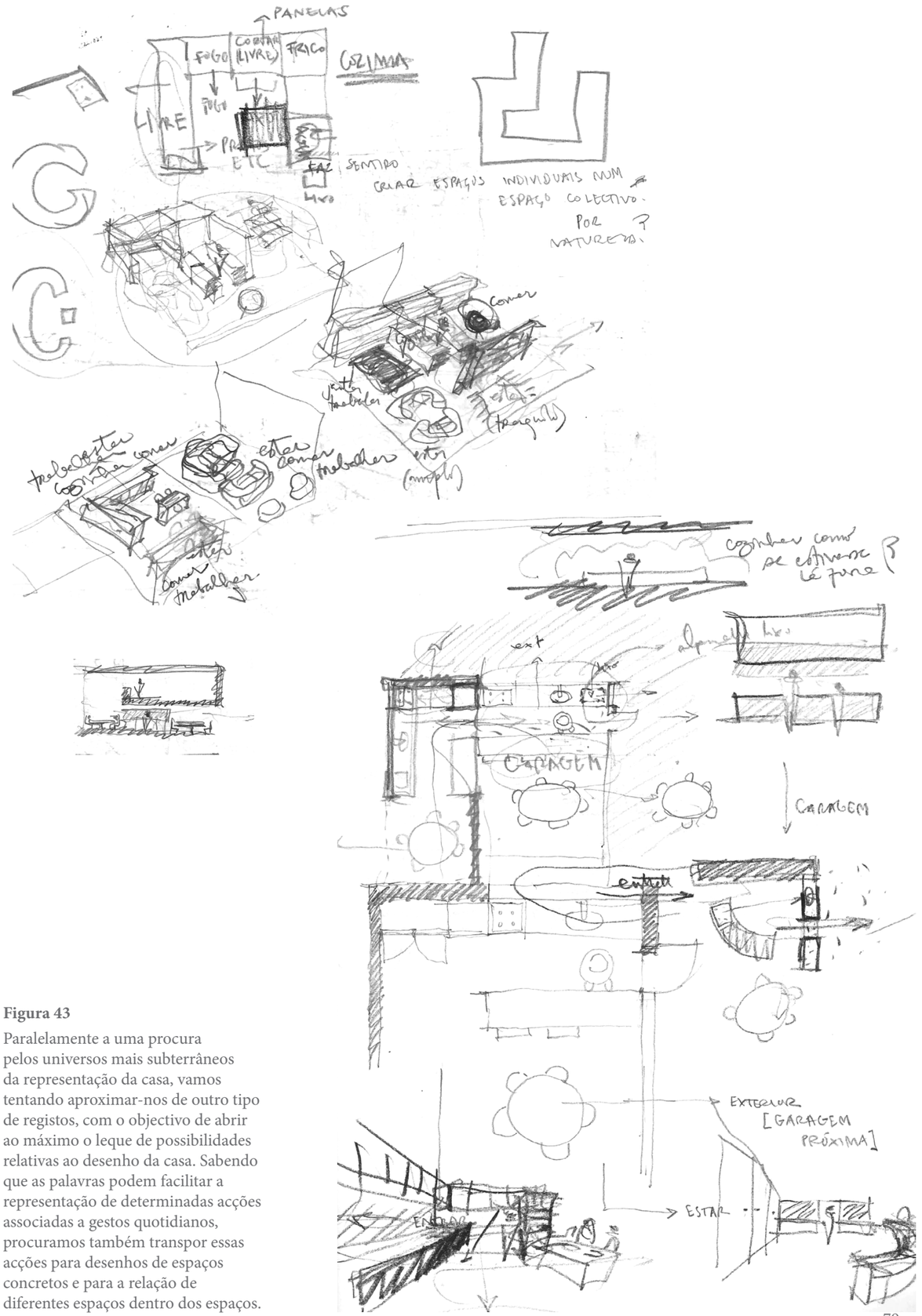
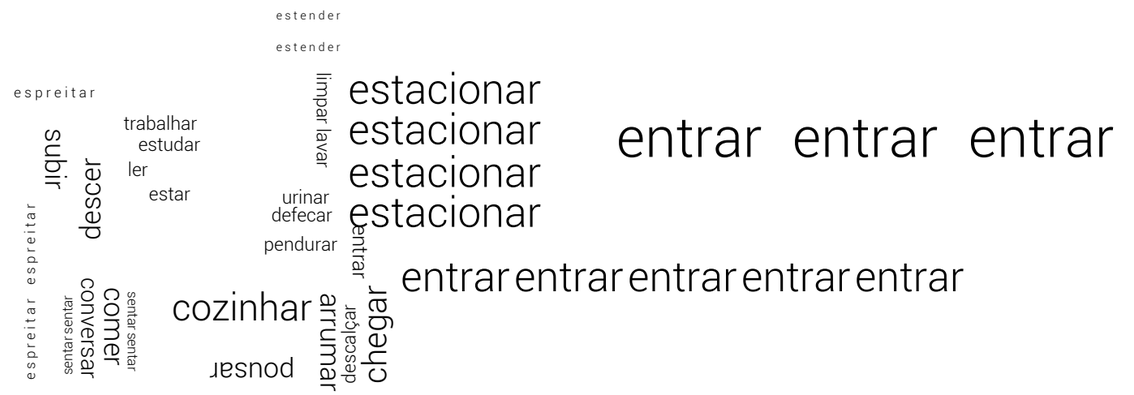


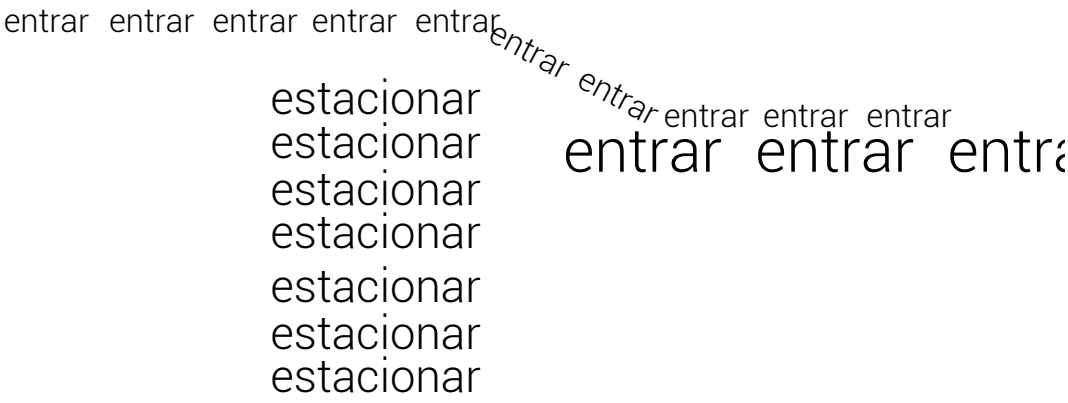
Figura 43

Paralelamente a uma procura pelos universos mais subterrâneos da representação da casa, vamos tentando aproximar-nos de outro tipo de registos, com o objectivo de abrir ao máximo o leque de possibilidades relativas ao desenho da casa. Sabendo que as palavras podem facilitar a representação de determinadas acções associadas a gestos quotidianos, procuramos também transpor essas acções para desenhos de espaços concretos e para a relação de diferentes espaços dentro dos espaços.

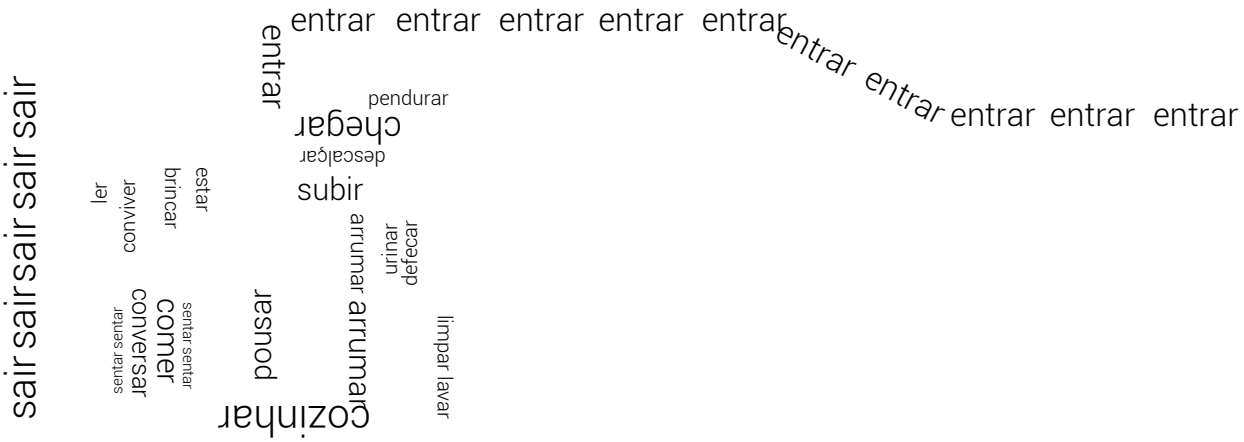


Vamos alternando entre o desenho à mão livre e o desenho digital, por nos possibilitarem explorações diferentes, com distintos níveis de rigor e liberdade. Continuamos essa busca persistente pelo desenho de gestos e percursos que nos auxiliem a desenhar uma estrutura que os albergue. Vamos imprimindo estes percursos desenhados em folhas de papel vegetal e sobrepondo aos desenhos que fazemos de paredes e chão e tecto.





Neste momento introdutório, questionamos os limites da materialidade de uma casa e desenhamos paredes a partir de palavras em vez de matérias físicas concretizáveis. Questionamos também qual o nível de informação real consequente que surge a partir destes desenhos. Eles dão-nos possíveis indicações de gestos associados ao seu movimento e ajudam-nos a substituir a ideia de arquitectura ligada a objectos imóveis por uma ideia de movimento na base de qualquer projecto arquitectónico. Contudo, estes desenhos não concretizam realmente espaço. Eles sugerem ocupações.

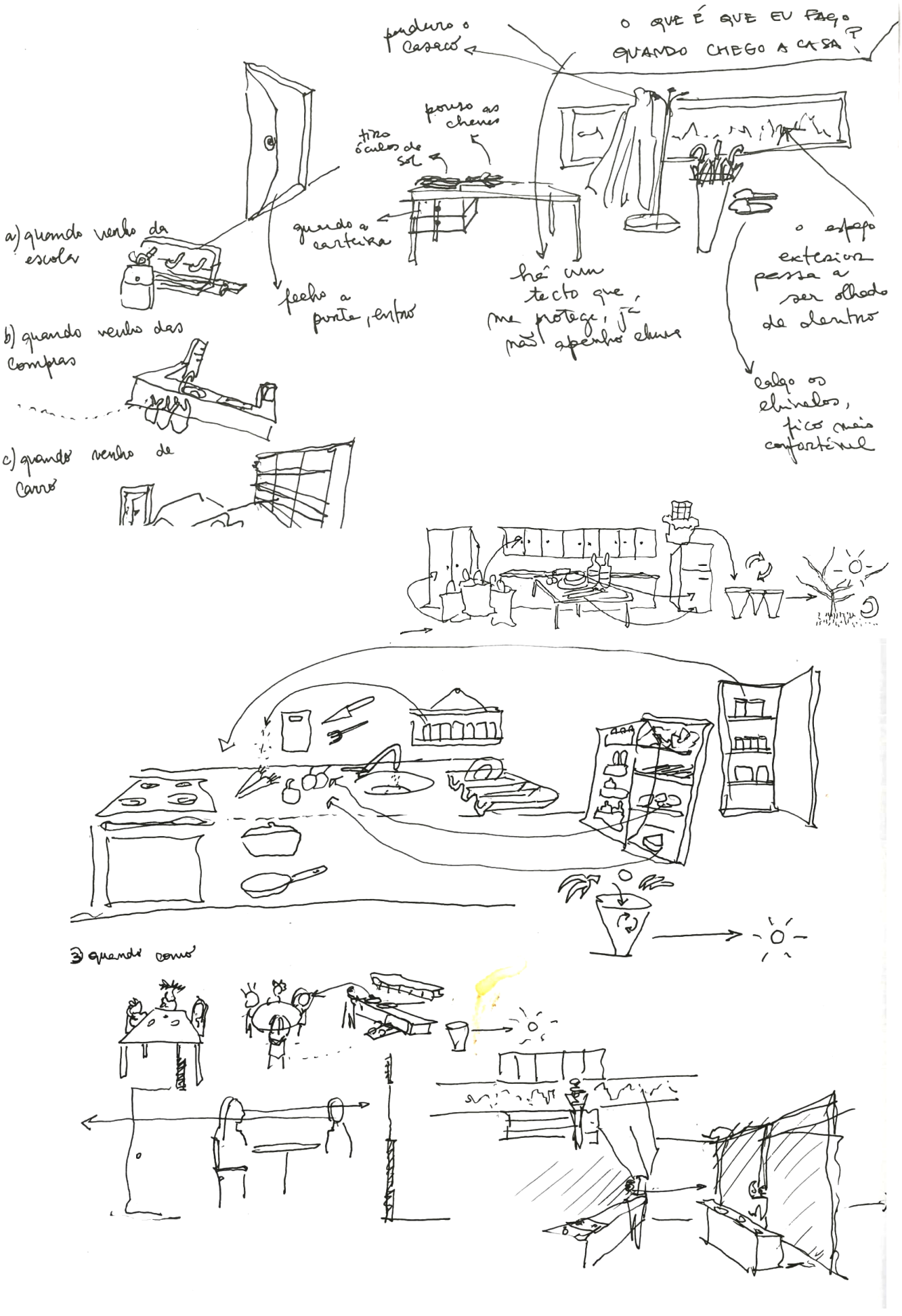


Questionamos também até que ponto é legítimo tentar prever movimentos quotidianos a existir.

O costume e a regularidade são concretizados em hábitos, que combinados com as "necessidades", produzem a forma da casa. Isto inclui a pausa contemplativa entre necessidades, a inscrição das necessidades como também a ausência das necessidades, sobre os nossos pisos, e pendurados nas nossas paredes. Uma das questões que permanece por investigar é se o hábito, costume e regularidade são suficientes para definir as regras da repetição na arquitectura do habitar[10].

Serão estas sugestões – estes apontamentos – válidos para criar uma base que sirva de estrutura para o desenho desta casa?

10 Georges Teyssot, *Da teoria de arquitectura: doze ensaios*, Lisboa, Edições 70, 2010, p. 24-25.


O QUE É QUE EU FAÇO QUANDO CHEGO A CASA?
pendura o casaco
ponho as chaves
tiro óculos de sol
ponho a carteira
a) quando venho da escola
fecho a porta, entro
há um tecto que me protege, já não apanho chuva
o espelho extensível passa a ser olhado de dentro
estico os cabelos, fico mais confortável
b) quando venho das compras
c) quando venho de carro
3 quando como

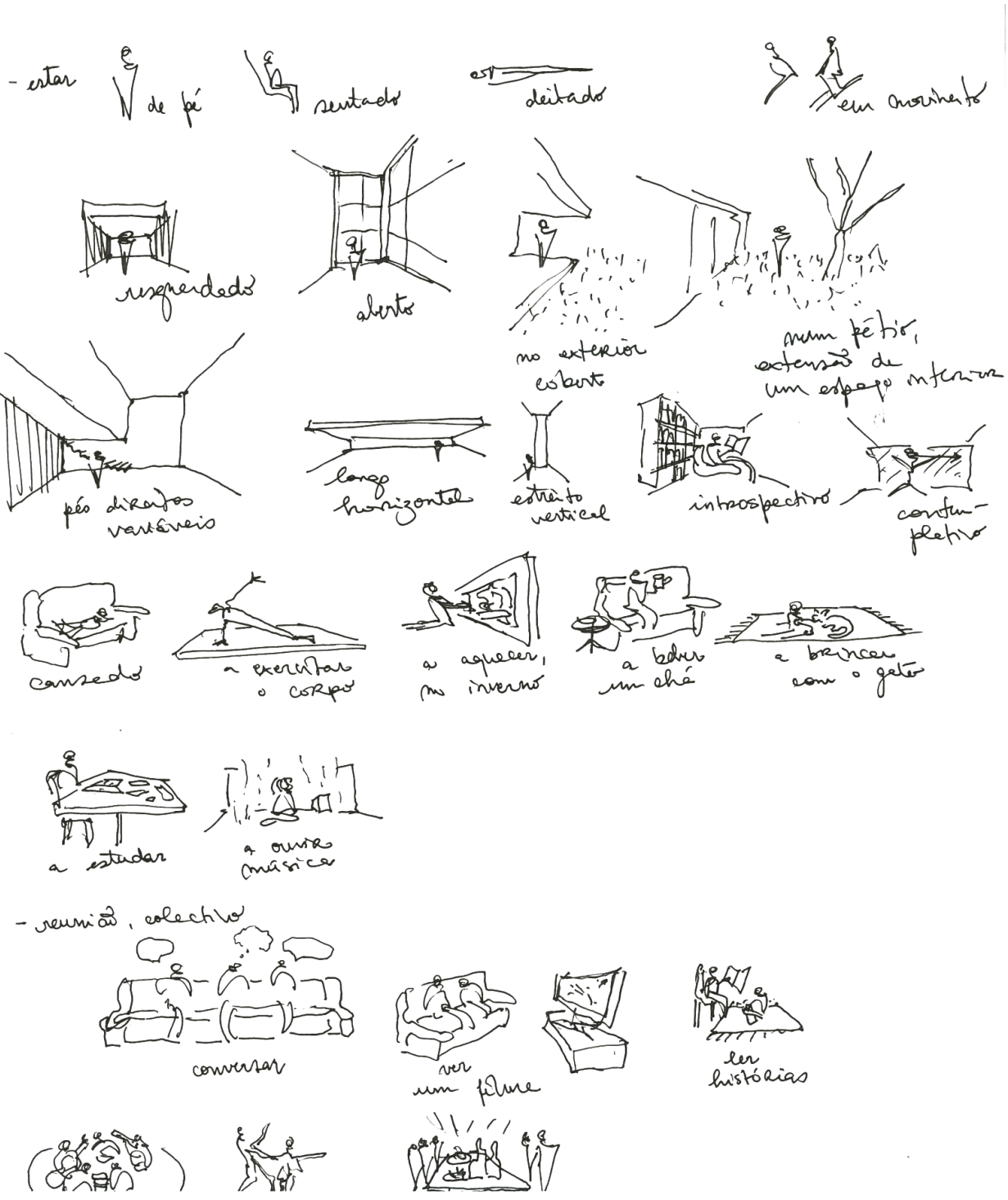


Figura 44

Paralelamente ao desenho das primeiras hipóteses de organização da casa, vamos observando gestos e pensando de outra forma nas acções que ocorrem nos seus vários espaços. Questionamos em que acções se desdobram as acções já enunciadas. Tentamos compreender que pode suceder numa cozinha, numa sala de estar, num quarto. Desenhamos estas acções e os objectos associados a elas e mantemos estes desenhos por perto, como uma espécie de auxiliares de memória que vão orientando um desenho maior que começa a construir-se.

[material 5]
mecanismos para gerar forma

Alertados por Michel de Certeau, não queremos cair na ilusão de achar que temos a capacidade de prever realmente o que irá acontecer dentro das paredes projectadas, independentemente da forma como se materializem. *Inventores de trilhas nas selvas da racionalidade funcionalista, os consumidores (…) traçam trajectórias indeterminadas, aparentemente desprovidas de sentido porque não são coerentes com o espaço construído, escrito e pré-fabricado onde se movimentam. São frases imprevisíveis num lugar ordenado pelas técnicas organizadoras de sistemas. Embora tenham como material os vocabulários das línguas recebidas (o vocabulário da TV, do jornal, do supermercado ou das disposições urbanísticas), embora fiquem enquadradas por sintaxes prescritas (modos temporais dos horários, organizações paradigmáticas dos lugares etc.) essas trilhas continuam heterogéneas aos sistemas onde se infiltram e onde esboçam as astúcias de interesses e de desejos diferentes. Elas circulam, vão e vêm, saem da linha e derivam num relvo imposto, ondulações espumantes de um mar que se insinua entre os rochedos e os dédalos de uma ordem estabelecida*[11].

Tendo consciência que essas ondulações existirão sempre, pretendemos providenciar um mar que ajude a embalá-las, e encontrar algum fundamento nos desenhos desenvolvidos, que partem dessa consciência da imprevisibilidade que caracteriza a ocupação de qualquer casa. Os apontamentos que vamos coleccionando ajudam-nos a dar energia a um modo de operar e de pensar o espaço. No fundo, encontramo-nos perante um problema estruturante relativo à forma que esta casa tomará e à procura de razões que sustentem essa forma. *Desde um ponto de vista funcional, o projecto entende-se como a cadeia de respostas a uma série de solicitudes e de necessidades a satisfazer. A dificuldade começa com a administração de mecanismos para gerar forma*[12].

Partindo desses exercícios que tentam materializar uma abstracção quotidiana, poderia ser tentador conduzir o desenho da casa a partir dessa organicidade com que escrevemos gestos e movimentos.

Numa aula aberta proferida pelos FALA Atelier[13], a arquitecta apresenta-nos alguns dos seus projectos, com um programa comum ao nosso, sob a premissa de encarar a casa como uma obra de arte, ideia desenvolvida a partir do manifesto defendido por Kazuo Shinohara *A house is a work of art*. Encontramos algumas semelhanças entre os nossos desenhos, que partem de palavras que partem de acções invisíveis, e os projectos apresentados pela arquitecta Lera Samovich. E sentimo-nos imediatamente incomodados com essa semelhança. Na realidade, estas paredes curvas e o desenho compositivo em que se inserem assemelha-se de alguma forma aos exercícios compositivos que levamos a cabo ao longo dos primeiros anos na disciplina de Projecto, e que não nos interessa agora retomar. Quando questionada acerca daquilo que sustenta o desenho das casas apresentadas, a arquitecta afirma que se trata de um processo intuitivo, na maioria dos casos, e que essa intuição se cruza com uma camada lógica. O projecto nasce portanto assente num *gesto artístico inexplicável e ilógico* e é complementado por pensamentos paralelos que lhe dão alguma racionalidade. Quando

11 Michel de Certeau, *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer* (trad. Ephraim Ferreira Alves), Petrópolis, Vozes, 1994, p. 97.

12 Fernando Espuelas, op. cit., p. 79.

13 Lera Samovich, *[W]INTERieur: FALA ATELIER*. Conferência proferida a 25 de fevereiro de 2021.

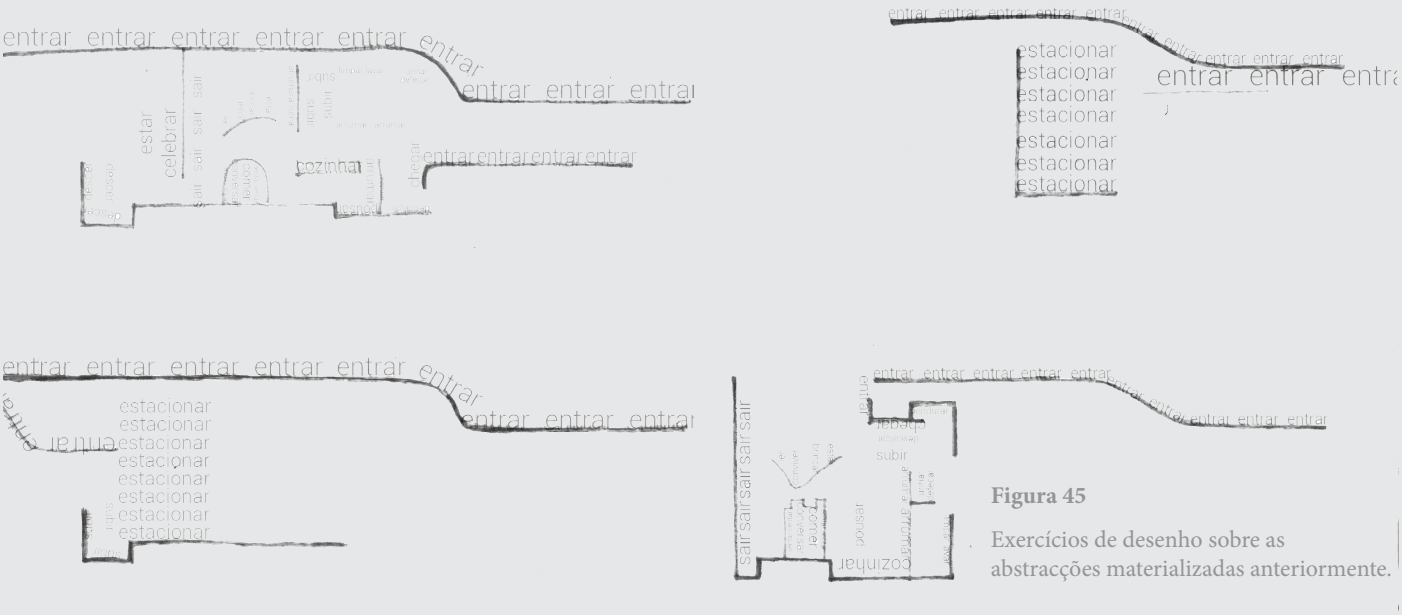
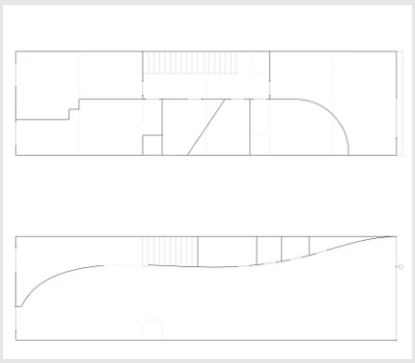
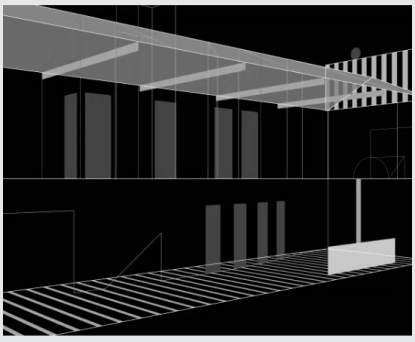
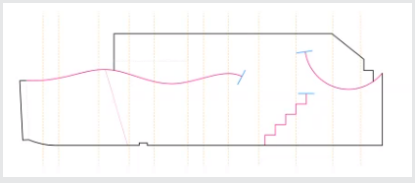


Figura 45

Exercícios de desenho sobre as abstracções materializadas anteriormente.







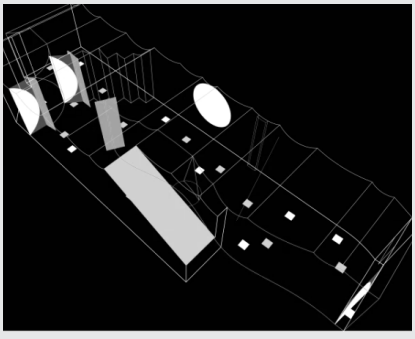


Figura 46

Dois dos projectos apresentados por Lera Samovich: *naive houses*.

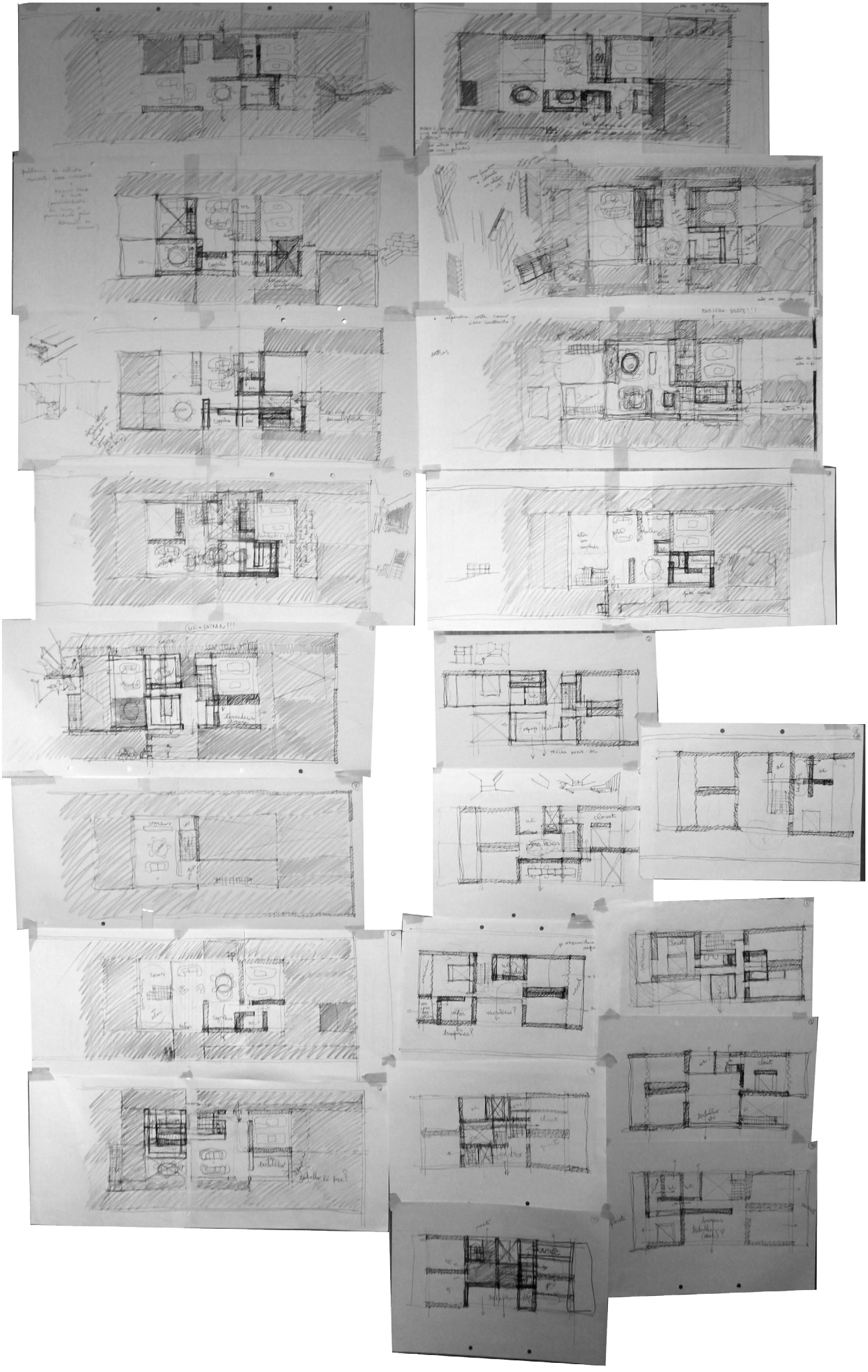
confrontada com uma pergunta acerca da possível arbitrariedade das formas evocadas, a arquitecta não nega essa arbitrariedade, afirmando-se como *orgulhosamente formalista* e justificando a sua arquitectura no próprio *prazer formal* que lhe está inerente.

Parece-nos estranha esta concepção da forma pela forma, e algo desadequada até, visto ter como premissa fundamental algo extremamente subjectivo e caprichoso: a vontade dos arquitectos em causa. Cremos, tal como Luis Santa-Maria, que *os prismas, os quadrados, os círculos contidos dentro dos quadrados e as figuras simples são abismos de sabedoria. São as linhas rectas e os ângulos ortogonais que tornam possível a actividade do mundo oblíquo. É a recta que enuncia – sem enumerá-la nem descrevê-la – a vida do curvo*[14]. Poderá contra-argumentar-se que a linha recta e o paralelepípedo correspondem também a formas. Contudo, o que nos interessa aqui não será a forma, mas antes o que está na sua raiz. Não temos nenhum problema com a inserção de formas curvas e plantas oblíquas, desde que cumpram um propósito e não se transformem em mero exercício formal ou compositivo, contudo, parece-nos que a vida humana, desdobrada em múltiplas vivências quotidianas, se caracteriza exactamente por uma organicidade que necessita de uma estrutura ordenada para lhe dar sentido ou para poder contê-la de alguma forma.

Resgatando de novo as palavras de Santiago Cirugeda, apoiamo-nos numa outra perspectiva daquilo que poderá ser a arte. O arquitecto afirma que *a arte não tem disciplina. Não pode esgotar-se e surge nos sítios mais inesperados. Ela inclui um conteúdo estético que é muito importante mas nem sempre o mais importante*[15]. É precisamente esse outro conteúdo, que ultrapassa a estética e a forma como fim em si mesmo, que nos interessa recuperar.

14 Luis Martinez Santa-María, *Intersecciones*, Madrid, Rueda, 2004, p. 35.

15 "A arte da política em arquitectura: entrevista a Santiago Cirugeda por José Capela", *Revista Punkto*. Disponível em: https://www.revistapunkto.com/2016/05/a-arte-da-politica-em-arquitectura_25.html. Acedido a 27 de fevereiro de 2021.



preconceitos à partida

Tendo consciência da dificuldade sentida perante *a administração de mecanismos para gerar forma* e a importância de colocar as *boas questões arquitecturais*, continuamos a desenhar, na expectativa de entrever respostas para as questões colocadas a partir desses *mecanismos* por descobrir. Vamos dando espessura às palavras e densidade às acções, na procura de uma materialização que as sustente.

Os primeiros desenhos que levamos a cabo, na tentativa de concretizar este projecto que temos em mãos, despoletam uma reflexão que não podemos deixar de registar. Damos por nós a experimentar hipóteses que reflectem um preconceito, que estará relacionado com a força da nossa memória sobre os nossos actos. Neste caso, parece-nos que a experiência de habitar uma casa particular, com determinadas características semelhantes a muitas outras moradias unifamiliares pelas quais passamos, na sua maioria caixas paralelepipédicas, inclusive a casa dos personagens com os quais contactamos, constitui um peso que condiciona o desenrolar destes primeiros desenhos, sem dúvida de carácter mais intuitivo e ligado a essas tais memórias que vamos evocando consciente ou inconscientemente. *Longe de ser o relicário ou a lata de lixo do passado, a memória vive de crer nos possíveis, e de esperá-los, vigilante, à espreita*[16].

Nas primeiras abordagens ao projecto (sempre tão secretas) o arquitecto habitualmente utiliza esboços e esquemas. Os primeiros desenhos são rápidos e gestuais e procuram aproximações primárias (mas muito intencionadas) à forma. Os esquemas abordam a grafia de conceitos e de relações entre eles[17]. As primeiras tentativas de concretização de um desenho possível para a casa que temos em mãos partem dos diagramas anteriores e tentam materializar sequências a partir do desenho de paredes que indiciem divisões dos espaços da casa.

As primeiras plantas que desenhamos, entre o esboço e o esquema, espelham uma estratégia de partição próxima à da nossa casa e à casa destes personagens. Observando estas situações particulares, podemos dar-nos conta da correspondência destas casas com um modelo quase universal de construção de habitação no meio imobiliário. Trata-se de um tipo de desenho anónimo e pouco flexível, que não permite grande margem de adaptação para quem habita estas casas, nem potencia a sua criatividade. A compartimentação marcada da casa diminui substancialmente a hipótese de relação entre espaços que poderiam de outra forma conviver. Para além disso, este tipo de desenho limita a utilização de cada espaço, já por si limitada pelo isolamento que lhes é imposto. A dimensão da cozinha da casa dos pais, por exemplo,

Figura 47

Primeiros desenhos para o projecto da casa.

16 Michel de Certeau, op. cit., p. 162-163.

17 Fernando Espuelas, op. cit., p. 84.

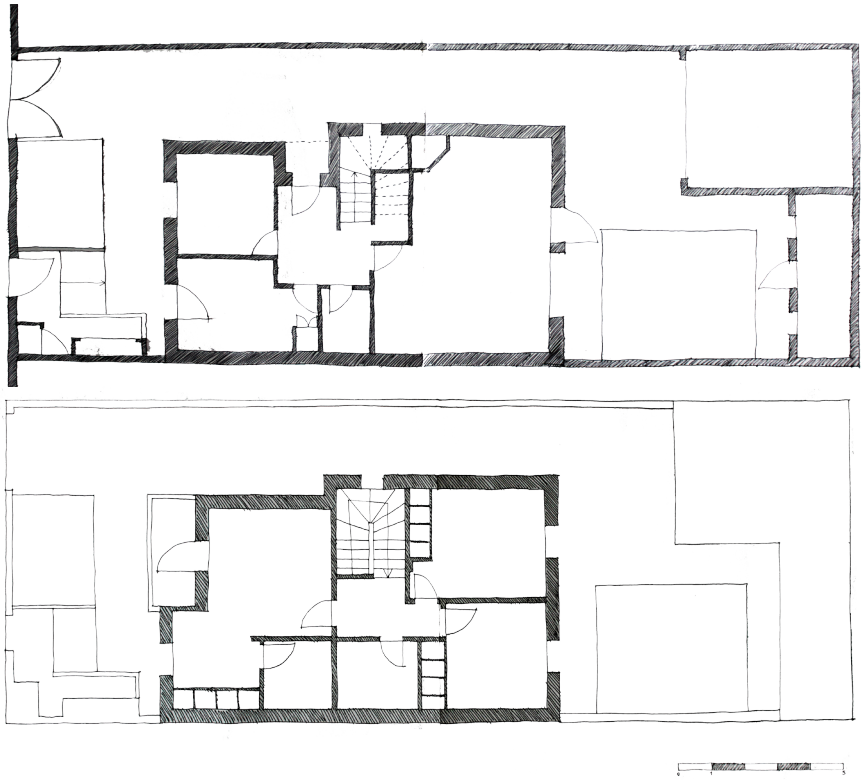


Figura 48

Casa dos pais - plantas.

com cerca de 10,5 metros quadrados, é apenas suficiente para uma pessoa cozinhar e para a colocação de uma pequena mesa, que acaba por condicionar toda a ocupação do espaço, reduzindo ainda mais a sua área disponível. A forma como os espaços se dispõem todos em redor de um único átrio de entrada, sem qualquer tipo de hierarquia que distinga a casa de banho da sala de estar, denota igualmente alguma falta de cuidado ou sensibilidade no desenho desta casa.

Conscientes das fragilidades que caracterizam o desenho destas casas, damos por nós a repeti-los, a levar a cabo desenhos também eles muito compartimentados e estruturados a partir de uma lógica de organização semelhante a esta que expomos. Atento a este acontecimento, Georges Teyssot dá-nos algumas pistas para a compreensão do que poderá ser o hábito e quais as suas repercussões:

Bourdieu (…) reintroduz a noção filosófica latina e medieval de Habitus (…) como um conjunto de padrões inconscientes, capazes de gerar práticas e representações. Habitus é a palavra latina que refere o estatuto social, estilo, e usos ou práticas, e forma-se por habi, que vem de habere, ter ou possuir, e tus, sufixo da acção verbal. O significado arcaico de habitus referia-se à acção de habitar, e isto explica porque é que o latino habitare, o frequentativo de habere, se refere a habitar (como posse da casa). (…) O costume e a regularidade são concretizados em hábitos, que combinados com as "necessidades", produzem a forma da casa[18].

A situação que assinalamos acima justifica-se então pela dificuldade de ultrapassarmos essas marcas que moldam constantemente o entendimento que temos da realidade e que partem do que observamos e vivemos no quotidiano. Tendo consciência das

18 Georges Teyssot, *Da teoria de arquitectura: doze ensaios*, Lisboa, Edições 70, 2010, p. 19-20.

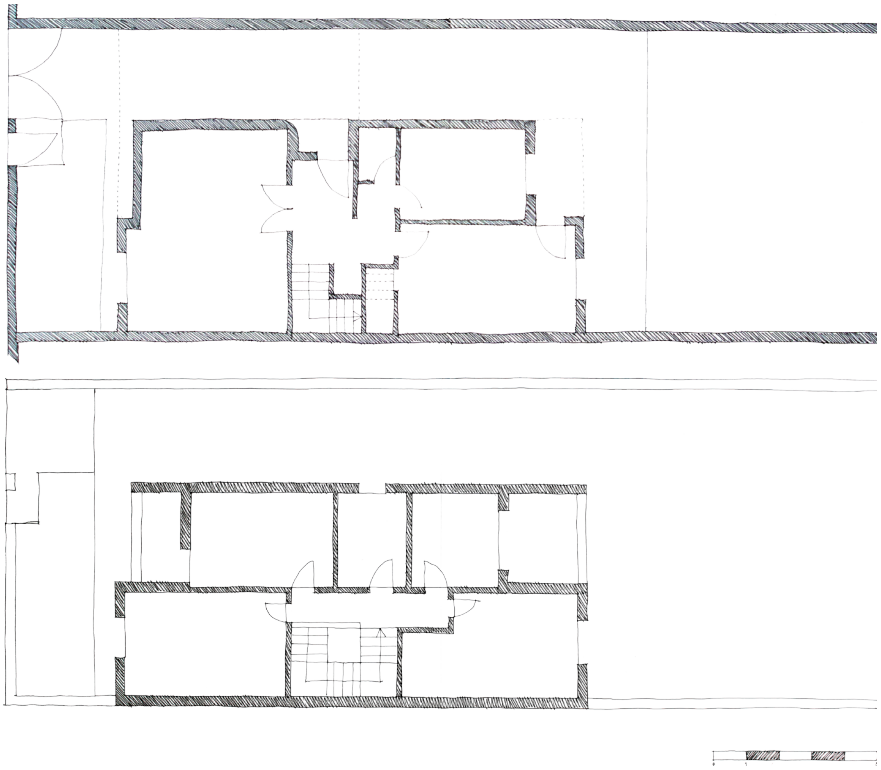


Figura 49

Casa actual dos agentes participantes do projecto - plantas.

nefastas consequências deste fenómeno e não querendo expor-nos ao risco do *entorpecimento pela rotina*, de que nos fala também Teyssot, questionamos de que forma poderemos operacionalizar estes preconceitos e romper com a comum casa do loteamento.

Resta-nos manter presente que t*odos os gestos – também o gesto de desenhar – estão carregados de história, de inconsciente memória, de incalculável, anónima sabedoria. É preciso não descurar o exercício, para que os gestos não se crispem, e com eles o resto*[19].

Sem querer de todo negar a influência que estas casas têm sobre a nossa construção individual do conceito de casa, empreendemos um esforço complementar de atenção que nos ajude a *descobrir* sem repetir os espaços que fomos habitando, mas antes partindo desse reencontro como auxiliar de descoberta.

Vemos estas construções – a casa dos pais e a casa habitada pelos agentes com quem contactamos – como *modelos convencionais que adquiriram importância não tanto através da "verdade" como da verisimilitude que lhe confere a dignidade de reprodução, repetição e imitação (porque o que é um modelo, senão algo para imitar?). O papel convencional do modelo é o de levar a cabo a função definida pelo sociólogo Talcott Parson como "sustento de padrões" – isto é, a conservação de modelos culturais e institucionais que constituem o coração de um sistema social, assegurando desse modo, a continuidade cultural necessária para o funcionamento da sociedade*[20].

Nesse sentido, ganhamos uma distância e olhamos os desenhos produzidos até aqui para poder trabalhar sobre eles de forma mais consciente, reorganizá-los e requalificá-los.

19 Álvaro Siza, "A importância de desenhar", *01 Textos* (ed. Carlos Campos Morais), Porto, Civilização, 2009, p. 38.

20 Georges Teyssot, *A topology of everyday constellations*, MIT Press, 2013, p. 13.



Figura 50

Casa de Vidro, Lina Bo Bardi, 1951, São Paulo, Brasil.



Figura 51

Casa em Lège-Cap Ferret, Lacaton et Vassal, 1996-98, Gironde, França.

[material 6]
para além da encomenda

A forma é uma construção gnoseológica e activa-se a partir da experiência, fixa-se a partir da memória (…), e quando resulta decisivo para a vida, imprime-se no genético. O homem recebe estímulos sensoriais e percebe formas, reconhece a imagem externa das coisas. (…) As sensações que elas desencadeiam, protecção, satisfação, inveja, ameaça, associam-se permanentemente a essas unidades causais que a experiência ratifica e às quais identificamos como formas. (…) Este processo constitui o salto decisivo que permite ao conhecimento humano conceptualizar a realidade[21].

Aceitando a inevitabilidade da nossa construção da realidade a partir dos modelos que habitamos e das realidades que vivemos, confrontamos o risco de seguir estes padrões convencionais e socorremo-nos do estudo de *outras casas.*

A forma pré-definida na qual a casa deve inserir-se, estipulada pelos limites definidos pela regulamentação que acompanha o projecto, condiciona também todo o desenvolvimento destes mecanismos que vão surgindo na procura da sua materialização. Nesse sentido, recorremos ao estudo de projectos que, partindo desta mesma configuração paralelepipédica, procuram romper com o desenho convencional que lhe está associado. Partimos portanto numa busca por espaços onde possamos encontrar lugar para o deleite, a aventura e o romance – espaços que se relacionem e se deixem contaminar, por contraste com outros que possam fechar-se totalmente sobre si mesmos – e, sobretudo, continuamos o nosso caminho na procura de espaços que permitam também aos seus habitantes intervir sobre eles e existir na condição permanente de agentes transformadores.

Os dois projectos evocados devem ser lidos a partir da circunstância que os envolve. A Casa de Vidro, projectada por Lina Bo Bardi em 1951, é uma materialização de princípios modernos defendidos de forma determinada pela arquitecta. São deixadas de lado *aparências exteriores, de folclores regionais,* para considerar antes *valores que, fruto da séria pesquisa promovida pela arquitectura moderna contra o "falso", o "estilístico", o "cristalizado", reconduziram a casa ao valor de construção pura, não estilizada, funcional; evolução profunda a partir do conceito primordial das arquitecturas primitivas e rurais*[22].

O que está em jogo nesta casa é, sobretudo, a criação de uma relação interdependente entre a casa e o meio onde ela é construída e habitada, quase como se as árvores que envolvem a casa quisessem invadir o seu interior e pudessem, por vezes, obter permissão para tal. *O objectivo*

21 Fernando Espuelas, op. cit., p. 73.

22 Idem, p. 48.

[da casa] é a sua extrema aproximação com a natureza por todos os meios (…). O problema era criar um ambiente "fisicamente" abrigado, isto é, onde viver defendido da chuva e do vento, participando, ao mesmo tempo, daquilo que há de poético e ético, mesmo numa tempestade[23].

A casa divide-se em duas grandes zonas de naturezas distintas: uma zona mais pública – um grande espaço de estar aberto e em contacto quase directo com o exterior e uma zona mais privada, destinada a quartos e casas de banho, desenhada em torno de um pátio com uma grande árvore no seu centro.

A parte mais pública, à qual se acede a partir da entrada principal na casa, cujo programa poderá desmultiplicar-se em várias funções ou numa única, dependendo de vontades e circunstâncias, quase se desmaterializa. Envolvido por grandes superfícies envidraçadas, este espaço de estar funde-se com a paisagem e permite usufruir de uma vista privilegiada em condições de conforto e abrigo. Sabendo que a casa também é lugar de intimidade e recato, as três paredes de vidro – se é que podem chegar a chamar-se paredes – possuem cortinas que fecham completamente a casa sobre si mesma, sem nunca se perder, ainda assim, a possibilidade de banhar o espaço com a luz do sol e de observar a passagem do dia, a partir de um outro pátio, mais resguardado. *A construção de estrutura independente, com a abolição das paredes portantes, tornou possível uma grande flexibilidade na actividade da decoração, e a lógica construtiva passa a ser aquela da maior liberdade na disposição dos ambientes; abertos, separados por divisórias de material isolante, facilmente adaptáveis. O mobiliário é flexível, enquanto um aspecto de maior solidez caracteriza as instalações permanentes: banheiros, toaletes, cozinhas, lavanderias e serviços em geral. (...) A abolição das divisórias não estritamente necessárias é útil para o máximo rendimento do espaço em relação ao alto custo da construção*[24].

23 Lina Bo Bardi, "Residência no Morumbi", *Lina por escrito*, São Paulo, Cosac Naify, 2009, p. 80-81.

24 Lina Bo Bardi, "Disposição dos ambientes internos",

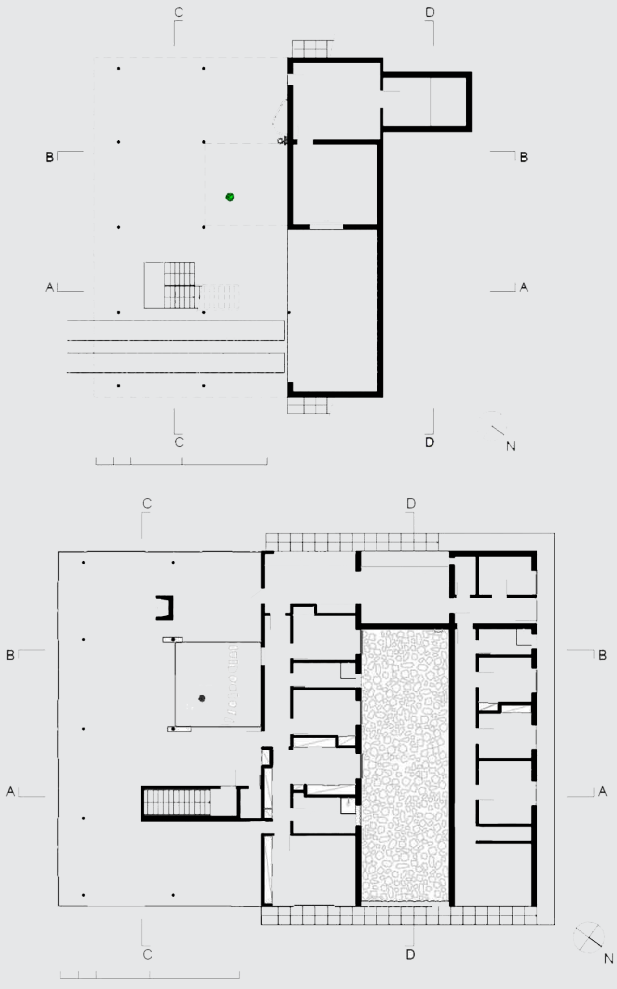


Figura 52

Casa de Vidro, Lina Bo Bardi, plantas.

A parte posterior da casa, apoiada sobre o terreno, materializa-se de forma mais fechada, assinalando a diferença da natureza do programa que alberga relativamente ao restante espaço. *Um jardim comprido e fechado de um lado separa a parte de serviço da parte da frente; as duas comunicam-se através da cozinha. Sobre a cozinha, impermeabilizada por chapas de alumínio, há um jardim com plantas tropicais, que crescem espontaneamente não precisando de excessivos cuidados. A exposição a sul-sudeste permitiu a eliminação de venezianas e quebra-sol: estes últimos não são aconselháveis no período de chuvas, pois somente o sol evita o mofo. A defesa dos raios solares, de manhã, é feita por meio de cortinas de vinilite branca, plavinil*[25].

Interessa-nos esta ideia de potenciar ao máximo o meio em que se insere a casa, como forma de respeitá-lo e de qualificar a vivência no interior (e no exterior) do espaço construído. A casa procura respeitar *essa ordem natural, com clareza, e nunca como a casa fechada que foge da tempestade e da chuva, amedrontada dos demais homens, e que, quando se aproxima da natureza, o faz, na maioria dos casos, dentro de um sentido decorativo ou de composição e, portanto, um sentido "externo"*[26].

A casa cumpre portanto aquela que deveria ser a condição na base da sua existência: *a de proporcionar uma vida conveniente e confortável, e de evitar a valorização de um resultado exclusivamente decorativo*[27].

O outro objecto que convocamos parte de uma vontade de encontrar *uma arquitectura ligeira, contrária à ideia de monumento, de edifício duradouro*[28]. À semelhança de Buckminster Fuller[29], Lacaton e Vassal estabelecem um paralelo entre dois produtos cujo desenvolvimento é fruto do momento que vivem. *Um carro está fabricado para que dure dez anos, e a relação entre o custo e o uso está totalmente optimizada. Este princípio poderia aplicar-se aos edifícios, e assim seriam mais ligeiros e versáteis, inclusive desmontáveis e recicláveis*[30].

Depois da Casa Latapie, evocamos uma casa construída em Lège-Cap Ferret, *situada num local de incrível beleza, na costa norte da baía de Arcachon, perto do oceano Atlântico e a oeste da cidade de Bordéus*[31]. Também esta casa partilha da intenção de respeitar o meio envolvente em que se insere, utilizando esse respeito para qualificar o espaço construído. Interessa-nos compreender a forma como a circunstância condicionou todo o desenvolvimento do projecto.



Figura 53

Casa de Vidro, Lina Bo Bardi, registos fotográficos.

Lina por escrito, São Paulo, Cosac Naify, 2009, p. 57.

25 Lina Bo Bardi, "Residência no Morumbi", *Lina por escrito*, São Paulo, Cosac Naify, 2009, p. 80-81.

26 Ibidem.

27 Lina Bo Bardi, "Disposição dos ambientes internos", *Lina por escrito*, São Paulo, Cosac Naify, 2009, p. 57.

28 Anne Lacaton, "Dos conversaciones con Patrice Goulet: Conversación 1", em Anne Lacaton, Jean-Philippe Vassal, *Actitud*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2017, p. 18.

29 *O automóvel moderno muda de ano para ano, à medida que descobrimos e desenvolvemos novas formas de o fazer evoluir; o mesmo sucede com a casa.* R. Buckminster Fuller, "The Dymaxion house", Architecture (Chicago), junho 1929, S.335ff, citado em *Your private sky: R. Buckminster Fuller: the art of design science* (ed. por Joachim Krausse, Claude Lichtenstein), Baden, Lars Müller, cop. 1999, p. 63.

30 Anne Lacaton, "Dos conversaciones con Patrice Goulet: Conversación 1", em Anne Lacaton, Jean-Philippe Vassal, *Actitud*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2017, p. 18.

31 Anne Lacaton, Jean-Philippe Vassal, *El Croquis* nº177/178, 2015, p. 66.

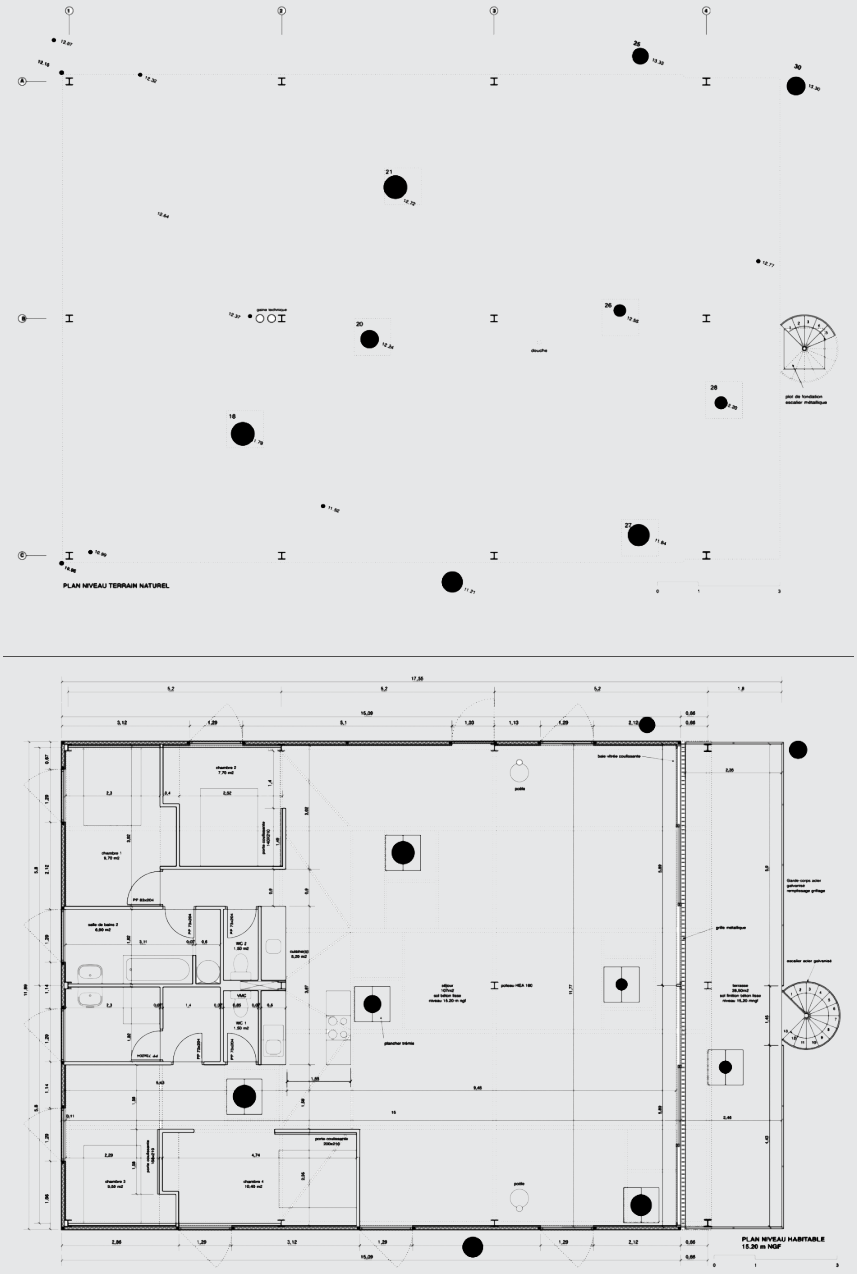


Figura 54

Casa em Lège-Cap Ferret, Lacaton et Vassal, plantas.

Como explica Jean-Philippe Vassal, *os clientes tinham um terreno fantástico frente ao mar que, ao contrário das parcelas vizinhas, estava por edificar devido a uns problemas de herança. Os clientes iam de vez em quando ao solar a descansar e perguntavam-se como poderiam preservar o encanto daquele lugar. Era necessário separar-se 4m das fronteiras com os vizinhos à esquerda e à direita e 15m da linha da costa, o que obrigava a localizar a casa atrás da cresta da duna. Para além disso, a casa não podia elevar-se mais de 6m sobre o terreno. Normalmente parece-nos mais agradável viver em contacto com o terreno, mas nesse solar havia uns arbustos de 2,5-3m de altura que ocultavam a vista à baía. No final de contas, a única incógnita modificável era o limite posterior que dava acesso a partir da rua, resultado da ocupação do solo e da superfície e do orçamento. Tínhamos a sensação que estas limitações ditavam todo o projecto*[32].

Valorizamos esta visão do fazer-arquitectura a partir das premissas que estão na base do projecto e esta atitude, simultaneamente pragmática e sensível, que vai orientando as decisões a serem tomadas ao longo do tempo em que o projecto se desenrola. No fundo, trata-se de potenciar ao máximo as limitações presentes, encarando-as como

32 Jean-Philippe Vassal, "Dos conversaciones con Patrice Goulet: Conversación 1", em Anne Lacaton, Jean-Philippe Vassal, *Actitud*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2017, p. 24.

estímulos em vez de constrangimentos. Admiramos também, em especial, a forma leve e simples como tudo isto é relatado, colocando a acção que envolve o projecto num domínio acessível e alcançável por qualquer pessoa atenta e observadora da realidade à sua volta.

Quando tens uma casa na costa, tens vontade de ver o mar, por isso tentas colocar-te na melhor posição possível para alcançá-lo. (…) Quando te encontras com um terreno coberto de árvores e sabes que atrás há uma paisagem magnífica, portanto, ou cortas as árvores (algo que não serve de nada, pois estão por todo o lado e não podes cortá-las todas) ou constróis uma cabana numa árvore para poder olhar por cima. Não há nada de excepcional em tudo isto[33].

A planta da casa resulta extremamente simples. À semelhança do que acontece na Casa de Vidro, ainda que com dimensões bastante distintas, são desenhados e divididos, a partir da construção de paredes, espaços mais privados e ligados a estruturas fixas (os quartos e a casa de banho). É também desenhado um enorme espaço em branco, que permanece livre para a apropriação mais adequada, consoante necessidades e circunstâncias. Um espaço interrompido apenas pela estrutura que o suporta e pelas árvores, elementos que condicionam todo o desenho da casa.

Na casa de Cap Ferret (1998) o luxo consistia em dispor de vistas[34]. O projecto vive, portanto, desse espaço aberto, disponível para ser habitado da forma mais conveniente, a cada momento, mas sempre com a possibilidade de se estender sobre a paisagem.

Interessa-nos ainda abordar um aspecto que diz respeito à relação com os clientes que encomendam o desenho da casa. O processo de comunicação foi-se transformando, tendo por base *um determinado número de temas sobre os quais arquitectos e clientes estão de acordo*[35]. O desenho menos convencional da casa, que permite a preservação da vegetação pré-existente no terreno, é objecto de dúvidas que vão surgindo por parte dos clientes que a encomendam. *Os clientes de Cap Ferret mostravam-se tão empenhados em manter as árvores como reticentes perante a ideia de que a casa ficasse suspensa a partir delas. Preferiam que fosse uma casa térrea*[36]. Os arquitectos Anne Lacaton e Jean-Philippe Vassal admitem ter também questionado esta opção ao longo do desenvolvimento do projecto, contudo era a solução mais viável, dentro da sua condição intrínseca.

A determinado momento foi posta a possibilidade de deixar o terreno por construir – *explicamos-lhes que a nossa análise do solar nos tinha conduzido a essa solução e que, se achavam que não satisfazia os seus desejos, mais valia deixá-lo por construir –,* contudo os clientes decidem avançar para a construção, após reflexões conjuntas constantes e uma comunicação próxima e regular. *Essa é a razão pela qual os clientes confiam em nós. Dão-se conta de que sabemos ouvi-los e respeitamos o que se decidiu entre todos, inclusive se o resultado não é exactamente o que esperavam*[37].



Figura 55

Casa em Lège-Cap Ferret, Lacaton et Vassal, registos fotográficos.

33 Anne Lacaton, "Dos conversaciones con Patrice Goulet: Conversación 1", em Anne Lacaton, Jean-Philippe Vassal, *Actitud*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2017, p. 25.

34 Idem, p. 16.

35 Idem, p. 25.

36 Idem, p. 26.

37 Ibidem.

O resultado está à vista: uma casa que ultrapassa as suas condições – inclusive a forma paralelepipédica em que se insere –, aproveitando-se delas ao máximo. *Nenhum dos vizinhos teve uma vista comparável à excepção dos que cortaram as árvores*[38].

Interessam-nos estes dois projectos pelo pragmatismo com que resolvem as necessidades sentidas em cada circunstância e como aproveitam condições que seriam à partida restritivas para qualificar o espaço construído. Interessa-nos também enfatizar uma questão que está na base do desenho das duas casas e que se prende com este desejo de *construir grande como uma forma de resistência à norma, (…) com o objectivo de oferecer situações para desfrutar, para criar estados não programados. Construir grande para criar as condições do imaginário, para fomentar a liberdade*[39]. Interessa-nos perseguir esta ideia de criação de espaços apropriáveis, cujo uso não está definido à partida. Apesar de parecer contrária aos exercícios levados a cabo anteriormente, também nós procuramos desenhar uma estrutura habitável que, sugerindo usos e ocupações, se preste à reinvenção permanente, tendo por base um conhecimento das intenções pretendidas sobre essa experiência imprevisível.

Resta-nos ainda frisar um aspecto que nos parece fundamental de ambas as práticas e que tem a ver com um olhar poético sobre estes espaços criados e sobre a vida, sem cair em formalismos e caprichos exagerados. Trata-se de ultrapassar um mero funcionalismo e *acrescentar algo mais, (…) algo que pode ser extremamente simples e poético e, para além disso, ter um impacto considerável*[40]. Trata-se igualmente de pacificar partes do projecto que não precisam necessariamente de ser explicadas, mas que encontram sentido na sua materialização. *Nem sempre há uma explicação racional. (…) algo que ultrapasse o eficaz mas que, precisamente por isso, resulte num prazer, algo mais delicado, mais frágil*[41].

38 Ibidem.

39 Anne Lacaton, Jean-Philippe Vassal, "Libertad estructural, condición del milagro", *Actitud*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2017, p. 24.

40 Jean-Philippe Vassal, "Dos conversaciones con Patrice Goulet: Conversación 2", em Anne Lacaton, Jean-Philippe Vassal, *Actitud*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2017, p. 71.

41 Idem, p. 72.

arquitectura

03.1 a partir de materializações

retomando esta ideia, defendida por Georges Teyssot, de que *a casa deveria ser construída desde o interior para o exterior*[1], transformamos abstracções em matéria e partimos para os primeiros desenhos da casa. as primeiras plantas experimentam diferentes hipóteses de organização espacial e vão levantando questões a partir da própria elaboração dessas possibilidades.

desbravamos alguns temas fundamentais que ganham neste momento do trabalho algum protagonismo. importa enfatizar que o resultado destas explorações parte sempre da intersecção entre as instruções deixadas pelos futuros habitantes da casa; um pensamento próprio acerca do que é ou poderá ser uma casa, associado ao desenrolar de uma forma própria de projectar e às condicionantes estabelecidas pela regulamentação e pelas características do terreno.

1 Georges Teyssot, op. cit., p. 114.

03

98 fronteiras territoriais

102 o problema da superabundância

106 realidade e representação

110 *material 7: pé-direito-duplo*

114 percursos e configurações

118 *material 8: caminho e estadia*

fronteiras territoriais

As fronteiras que separam espaço público e espaço privado são múltiplas e podem materializar-se através de dispositivos mais permeáveis ou mais encerrados e maciços. Por vezes, essa fronteira não é sequer física, mas assinala-se a partir de outras indicações. Habraken faz-nos ver que a compreensão do desenho da entrada em determinada casa é reveladora da atitude de quem a controla. Partindo de um questionamento acerca do que significa controlar espaço, o arquitecto desenvolve a ideia de que *o controlo do espaço denota a habilidade de defender o espaço contra intrusões indesejadas. O espaço sob determinado controlo é territorial, e distinguir territórios é fundamental para habitar a terra. O controlo territorial significa a capacidade de fechar um espaço, restringir a entrada. É talvez a forma mais instintiva pela qual os seres humanos aprenderam a compreender o ambiente construído*[1].

Esta função, intrínseca à casa, de providenciar um espaço de separação face ao mundo exterior não se esgota em si mesma. Ela é reveladora de uma série de símbolos, que denotam determinadas atitudes ou formas de pensar por parte de quem a habita. *O portão de entrada simultaneamente compreende forma e território. Ele fecha e conecta fisicamente espaços definidos. A forma através da qual o assentamento desenha limites determinará se tem um significado espacial ou não. Mesmo quando o portão não constitui uma entrada real no território, a sua forma sugere separação, protecção ou o começo de outro espaço*[2].

Observando a circunstância particular que nos envolve, resulta interessante relembrar por momentos a encomenda que nos é feita acerca deste objecto particular. Os agentes que nos convocam possuem uma vontade firme de desenhar um grande espaço de entrada – se possível com um pé-direito duplo – que assinale

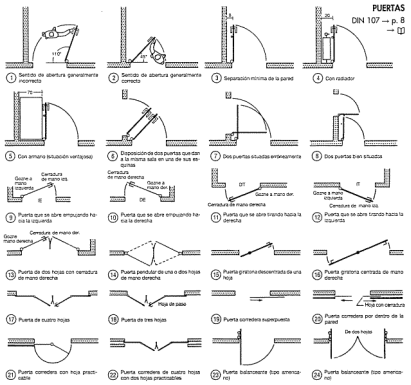
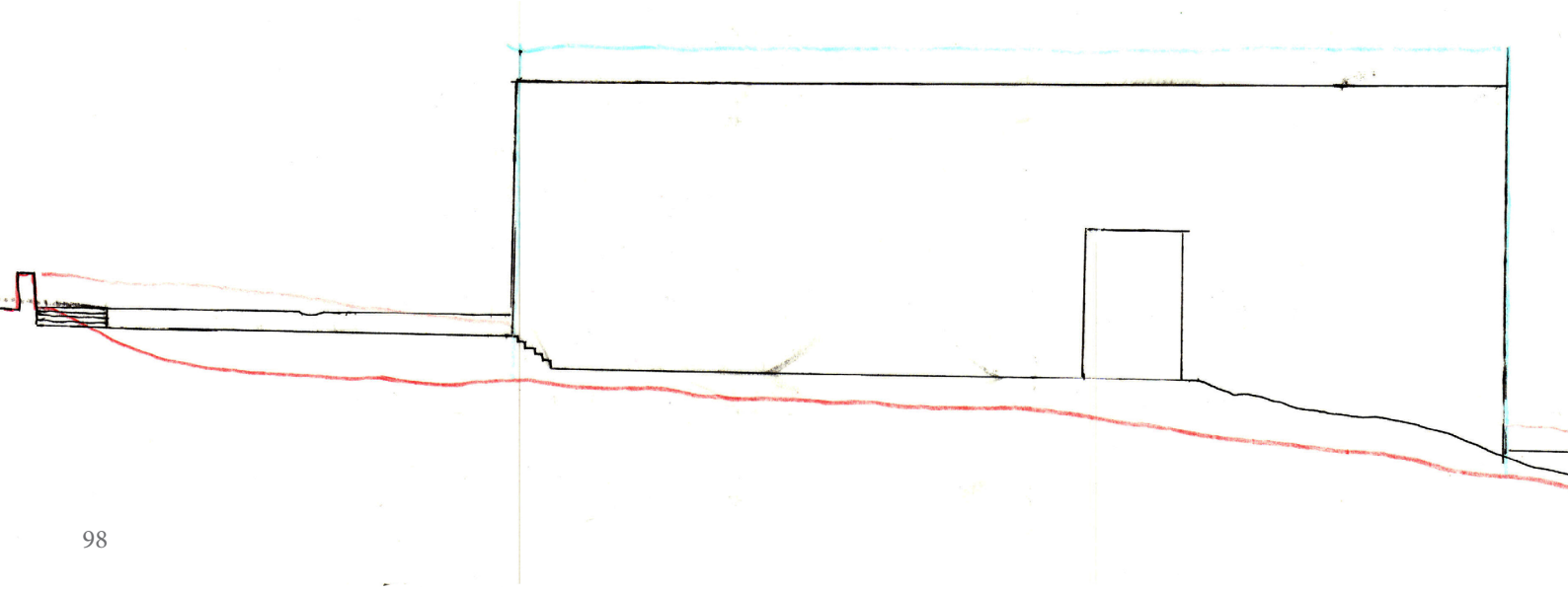


Figura 56
Ilustração do manual *Arte de projectar em Arquitectura* de Ernst Neufert.

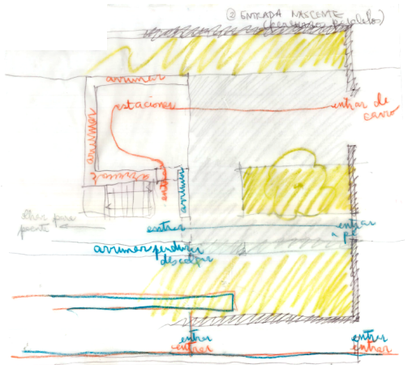
Figura 57
Desenho da entrada na casa: levantamento de hipóteses.

1 N. J. Habraken, *The structure of the ordinary: form and control in the built environment*. Cambridge, Mass., The MIT Press, 1998., p. 126-127.

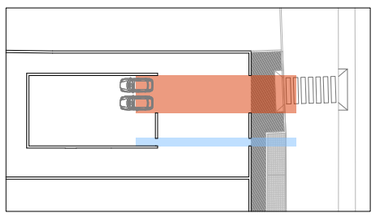
2 Idem, p. 182.

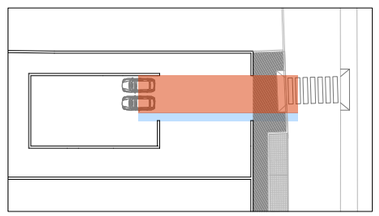


nascente

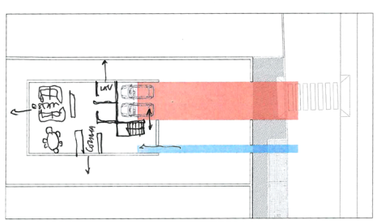


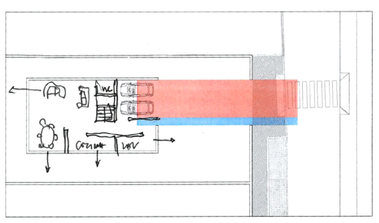
Pomos a hipótese de desenhar a entrada orientada a nascente, numa tentativa de aproximá-la da rua. Esta aproximação à rua aproxima também a entrada a pé da entrada de automóvel.





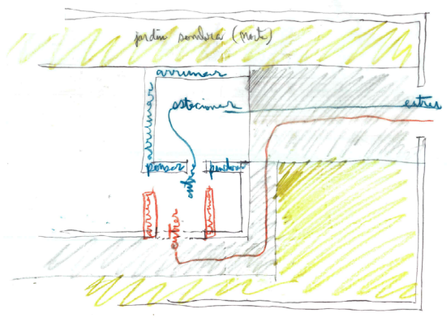
Debatemo-nos entre o desenho de percursos paralelos e o desenho de um grande portão único. O desenho de um único percurso parece-nos mais real, ancorado em rotinas e necessidades quotidianas. A partir da descrição dos movimentos diários dos futuros habitantes da casa, parece-nos pouco provável que a entrada no território doméstico se faça de outra forma que não a automóvel. Por outro lado, existe uma necessidade quase simbólica e representativa no pedido do desenho de uma grande entrada, que nos é constantemente relembrado por estes clientes. Compreendendo que este facto talvez possa encontrar justificação em momentos excepcionais – de partilha com outros convidados na casa, por exemplo – parece-nos de alguma forma estranho basear o desenho da casa numa espécie de representação – numa imagem daquilo que parece ser a entrada, que contrastará com aquilo que efectivamente se traduzirá como entrada, na maioria das vezes em que a casa é utilizada, isto é, no quotidiano. Preocupa-nos também que um espaço que ocupe tal importância no desenho acabe por se transformar, ao longo da sua utilização, num espaço morto, pouco utilizado, e que se veja assim ridicularizada, de alguma forma, esta vontade que serve de base para a sua materialização.



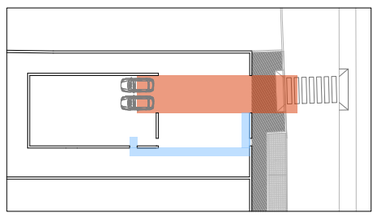


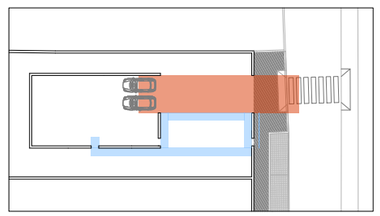
O desenho da entrada na casa afecta substancialmente a forma como se desenha o seu interior. A entrada da casa a nascente vem acentuar um alongamento do espaço que já é enfatizado pela própria configuração do terreno. Encontramos alguma dificuldade na organização de espaços que ultrapassem o corredor gerado pela entrada disposta desta forma.

sul

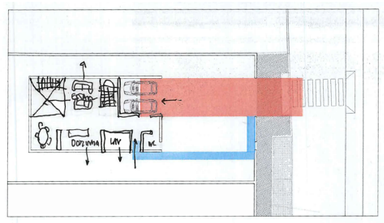


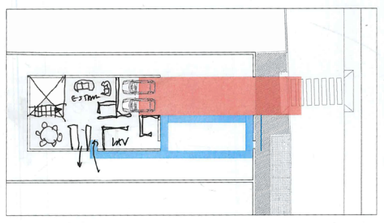
Pomos a hipótese de desenhar a entrada orientada a sul, desviada dos olhares de quem passa na rua, incorporando aquilo que antecede: um lugar de privacidade por excelência.





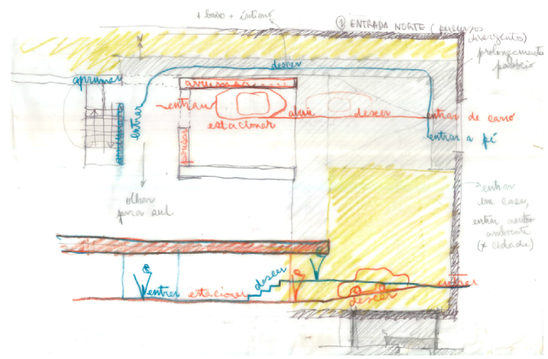
Assumimos ao longo do desenvolvimento desta hipótese um distanciamento entre a entrada de automóvel e a entrada a pé e desenhamos percursos que se desenvolvem em paralelo, sem se cruzarem. Pensamos na entrada desta forma como uma transição real que cruza o espaço *in between*, do qual falamos anteriormente, mergulhando devagar na calma que caracteriza a casa, contornando as árvores que se desenham a seu lado, e respirando fundo antes de usufruir do seu interior. Os problemas desta hipótese prendem-se com um certo distanciamento da realidade e, mais uma vez, com ideias que se vão desenvolvendo na cabeça de quem projecta, e que são completamente alienadas da circunstância que compreenderá a concretização desse desenho idealizado.



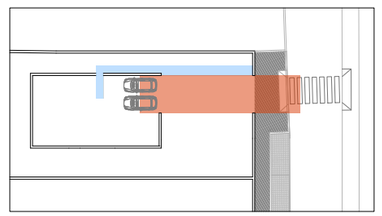


Intensifica-se um pedido para o desenho conjunto dos espaços de estacionar, armazenar e cozinhar, bem como do espaço de lavandaria. Para além de esta solução não respeitar esse pedido, a entrada a sul implica que a fachada norte ganhe um protagonismo evidente, por permanecer desocupada, o que significa que espaços que beneficiariam de luz constante ao longo do dia se vêem a partir desta hipótese mergulhados numa penumbra quase ininterrupta.

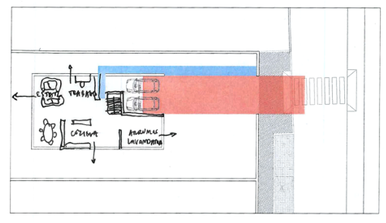
norte



A entrada orientada a norte constitui uma tentativa de voltarmos a concentrar-nos no pedido concreto que está na base deste(s) desenho(s). Esta proposta está assente no objectivo de permitir o desenvolvimento de relações entre a garagem, o espaço de entrada e os espaços de cozinhar, despensa e lavandaria, que antes pareciam impossibilitadas.



A entrada passa a fazer-se por um portão único e desdobra-se depois numa rampa que conduz o automóvel à garagem e num percurso que conduz à entrada principal da casa. As dúvidas relativas à denominação desta entrada como "principal" permanecem, por nos parecer que ela será usada excepcionalmente, ao contrário da garagem. Contudo, os futuros habitantes da casa parecem visivelmente mais satisfeitos com esta solução, ainda que continuemos a associá-la a um universo representativo. De qualquer forma, a sua ligação próxima com a garagem faz com que este espaço seja sempre utilizado, quer a partir do acesso exterior, quer a partir da entrada de automóvel. Deste modo, parece-nos mais provável que não se transforme em espaço morto, mas seja antes utilizado diariamente, quer como entrada principal, quer como espaço de transição entre a garagem e as restantes divisões da casa.



O desenho da entrada lateral permite uma arrumação mais eficaz das restantes divisões da casa. Ao estabelecer-se como núcleo central, a entrada funciona como espaço de distribuição a partir do qual é possível aceder a qualquer outro espaço da casa ou subir para o piso superior.

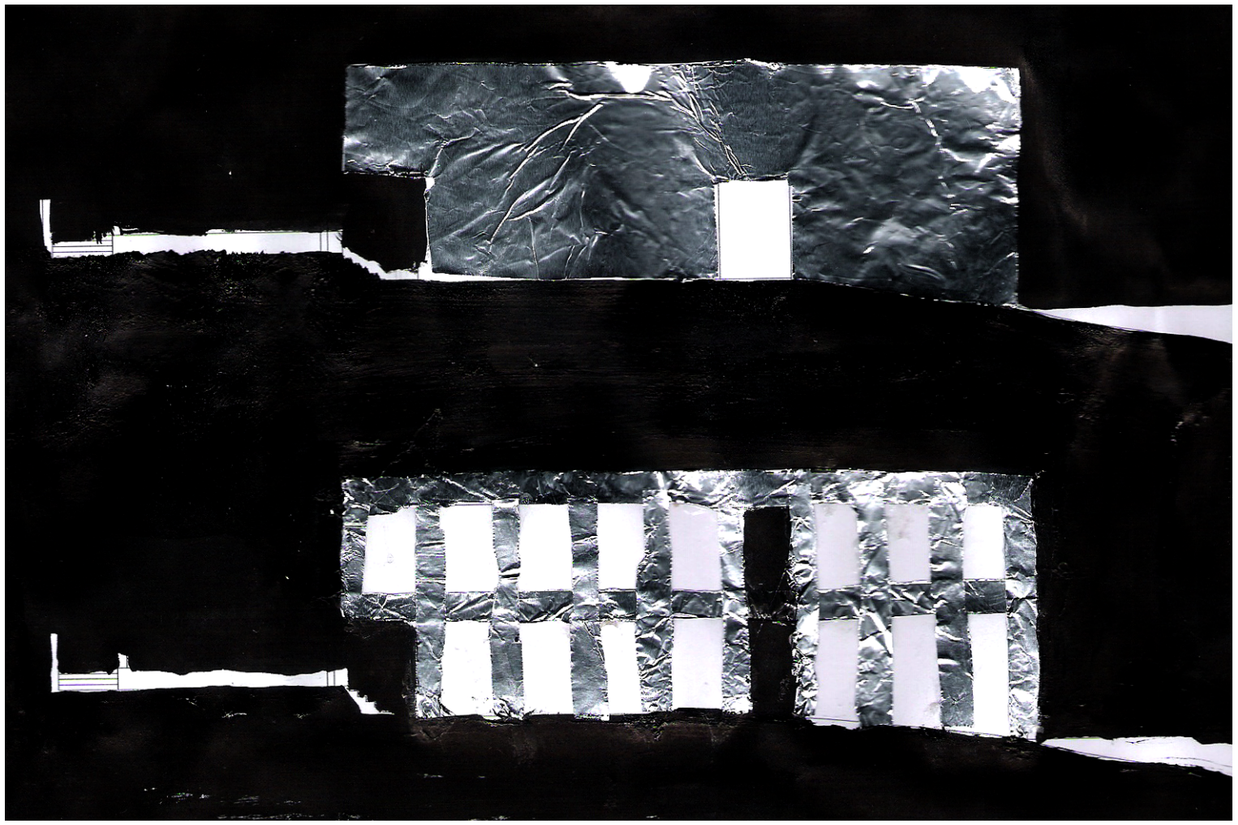
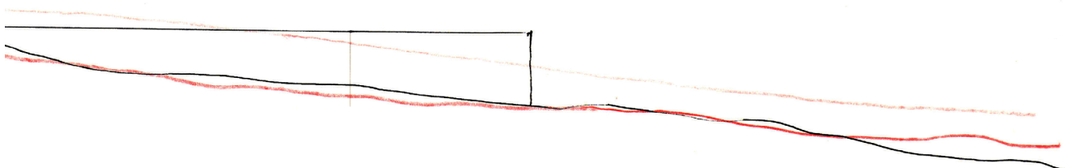


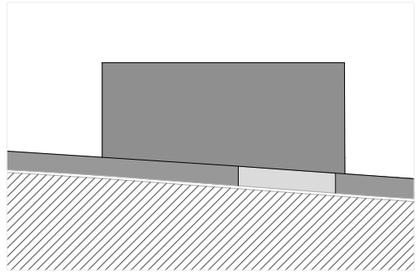
Figura 58
Secções longitudinais do projecto - hipóteses para o alçado norte.

devidamente a diferença entre o mundo exterior deixado para trás dessa porta e o novo cosmos interior habitado. É interessante observar que, muitas vezes, *na casa suburbana (…) a porta de entrada não constitui a fronteira territorial. Contudo, como entrada no interior da casa, a porta é mais sólida que as outras. Mesmo quando as outras portas perimetrais são envidraçadas ou abrem para terraços, jardins ou pátios, a porta de entrada é tratada como um símbolo de força e segurança, ultrapassando a ausência de uma função territorial*[3].

Dentro da circunstância que nos move – bem como em muitas outras casas suburbanas – existe um espaço *in between* entre aquilo que denominamos anteriormente como fronteira territorial e a entrada no edifício da casa. Simultaneamente, o desenho fornecido pela regulamentação indica uma entrada, pré-definida, do automóvel dentro do terreno. Este facto leva-nos a questionar se fará sentido na contemporaneidade – e tendo em conta a observação da rotina diária destes personagens – o desenho de entradas diferenciadas para pessoas e automóveis ou para situações quotidianas e excepcionais.

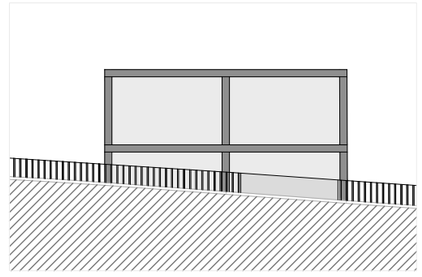
3 Ibidem.





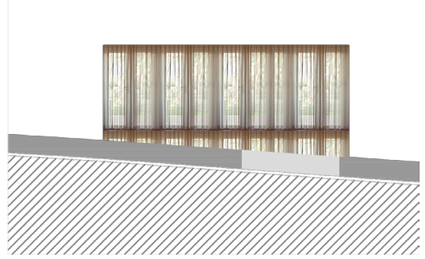
casa-fronteira

uma casa que nega assertivamente qualquer possibilidade de diálogo com o espaço público.



casa-convite

uma casa que convida a entrar, a espreitar para dentro, que não materializa uma barreira territorial opaca, procurando, pelo contrário, abrir possibilidades e dialogar permanentemente com quem passa na rua.



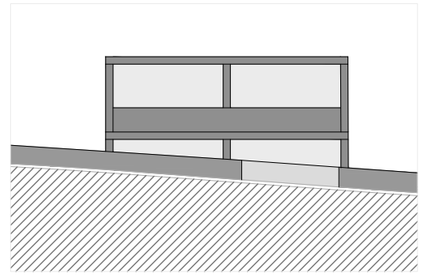
casa-cortina

uma casa que se quer ora opaca, ora transparente, que pode abrir ou fechar-se rapidamente.



casa-planta

uma casa que é vida, que respira, que cresce, que se metamorfoseia diariamente.



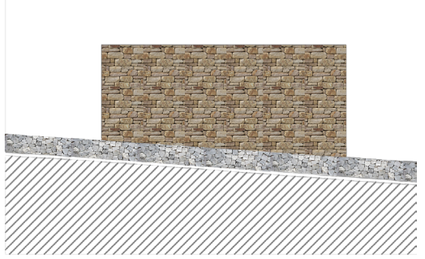
casa-eventual

uma casa que permite alguma abertura relativamente ao exterior, possível de ajustar conforme vontades e necessidades.



casa-mistério

uma casa que, apesar de assertivamente fechada relativamente à rua, vai dando alguns sinais da vida no seu interior.



casa-pedra

uma casa que é pedra opaca, que não põe a hipótese de abrir vãos, que quer encerrar-se face ao mundo exterior.

Figura 59
Mantendo presente a importância da fachada do edifício para a compreensão da acção exercida sobre ele, testamos materializações e formas de comunicar ideias acerca de um diálogo possível entre a casa e o espaço público que lhe está adjacente.

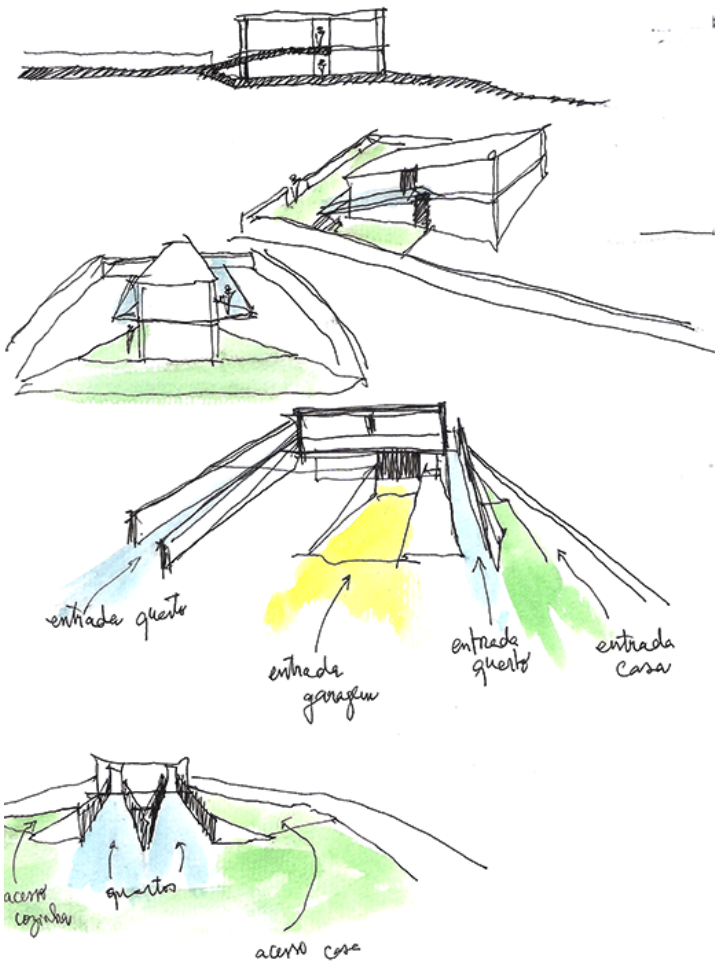
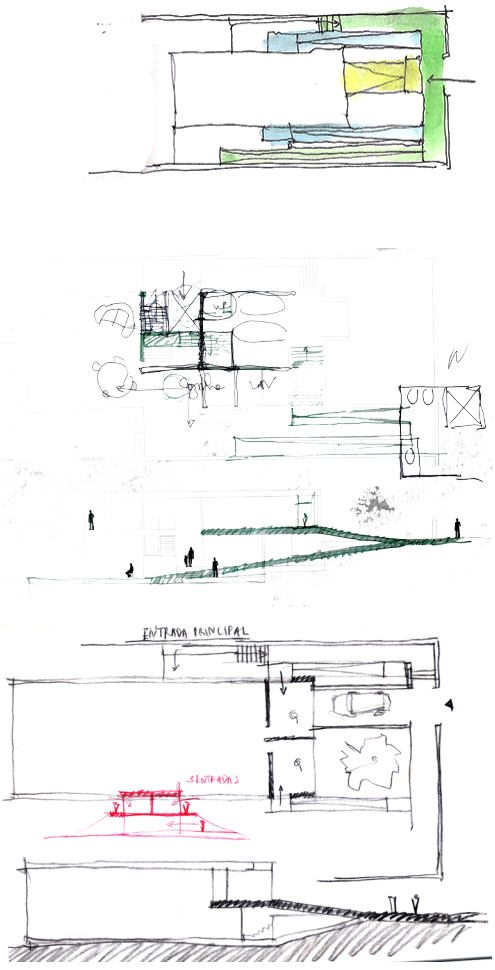


Figura 60

Desenhos de estudo para uma hipótese alternativa de múltiplas entradas independentes na casa.



Resgatando esta ideia de que as convenções constroem boa parte do mundo tal como o vemos e habitamos, tentamos incorporar o papel desse *alguém exterior*[4] que enquadre as questões que definem as convenções na base de muitas das formulações espaciais levadas a cabo.

Reflectimos acerca desta questão, levantada por Xavier Monteys, de que *uma das invariantes menos questionadas ainda hoje na casa é, sem dúvida, a existência de uma única porta de entrada*[5]. Temos vindo a formular hipóteses de desenho da casa baseadas nesta premissa ou, quando muito, que aceitam a existência de duas entradas. Contudo, ponderamos se não será possível levar este exercício mais além. *Se, cada vez com maior frequência, a família converte-se num conjunto de gente adulta que convive debaixo de um tecto, parecem razoáveis aquelas soluções, como o uso de duas portas, que há apenas dez anos não teriam sentido*[6]. Pensando no programa em causa, e no terreno sobre o qual ele se constrói, equacionamos uma hipótese de desenho que possibilite entradas múltiplas e independentes em vários espaços da casa. Aproveitando a topografia acentuada do terreno, projectamos rampas que conduzam ora ao piso de cima ora ao piso de baixo e que dêem acesso, respectivamente, aos quartos, ou às zonas comuns da casa.

Esta solução é rapidamente rejeitada em conversa com os futuros habitantes da casa, que revelam alguma dificuldade em ultrapassar estas convenções com as quais convivem diariamente, apesar de afirmarem assertivamente a sua vontade de rompê-las.

4 *As convenções são tão evidentes para quem lida com elas que geralmente é necessário alguém exterior enquadrar as questões que as definem.*

N. J. Habraken, op. cit., p. 228.

5 Xavier Monteys, *Casa collage: un ensayo sobre la arquitectura de la casa.* Barcelona, GG, 2001, p. 72.

6 Idem, p. 74.

o problema da superabundância

Dois dos maiores problemas apontados pelos residentes da casa que visitamos anteriormente dizem respeito à compartimentação espacial e à simultânea falta de lugares para arrumação disponíveis. Relativamente ao segundo, parece haver uma clara discrepância entre o problema apontado e a realidade vivida. Por outro lado, este problema diz respeito a algo que ultrapassa o espaço e que tem a ver com a forma como estes personagens – sendo esta realidade extensível a uma boa parte da população mundial – têm como hábito uma acumulação de bens materiais quase infinita.

Este facto é consequência da forma desenfreada e descontrolada como esses bens têm vindo a ser produzidos: sem importar o que é produzido, em que quantidade ou com que qualidade, mas tendo apenas em vista a continuação desse mecanismo violento e vertiginoso. *A produção capitalista unificou o espaço, que não é mais limitado pelas sociedades exteriores. Esta unificação é ao mesmo tempo um processo extensivo e intensivo de banalização. A acumulação das mercadorias produzidas em série para o espaço abstracto do mercado, do mesmo modo que devia quebrar todas as barreiras regionais e legais, e todas as restrições corporativas da Idade Média que mantinham a qualidade da produção artesanal, devia também dissolver a autonomia e a qualidade dos lugares. Este poder de homogeneização é a artilharia pesada que fez cair todas as muralhas da China.*[7] Nesse contexto, gera-se a situação actual que vivemos: um mundo de objectos continuamente produzidos em série, mecanismos que tornam esses objectos desejáveis, e consumidores que queiram adquiri-los.

7 Guy Debord, *A sociedade do espectáculo* (trad. Francisco Alves, Afonso Monteiro), Lisboa, Afrodite, 1972, p. 161.

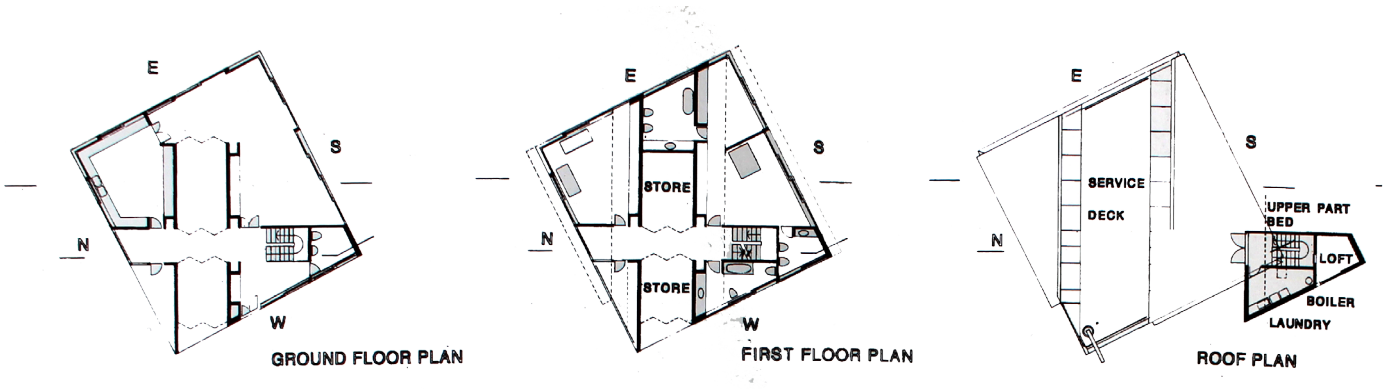
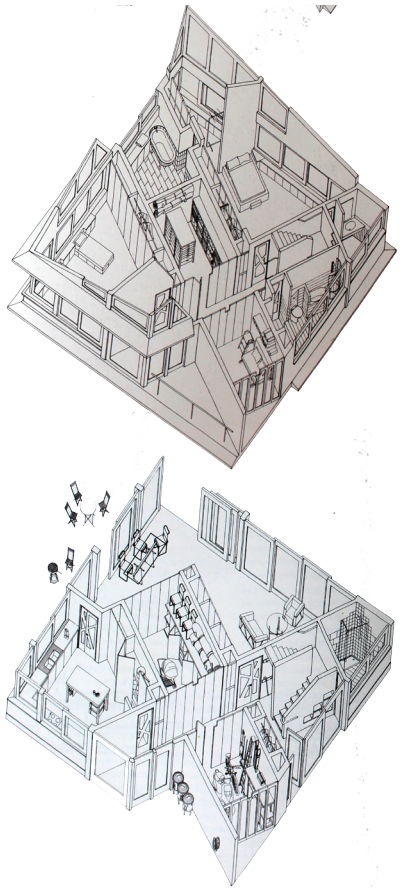


Figura 61

Alison e Peter Smithson, *The Put-Away Villa.*

Peter Smithson trabalhou sobre o problema do "excesso", isto é, como gerir a quantidade massiva de pertences que temos nas nossas casa hoje em dia. (…) O projecto baseia-se nos pertences que que necessitam de ser armazenados, meticulosamente enumerados e desenhados e nas instalações para armazenamento e a sua posição prática dentro dos espaços habitáveis da casa. Escreve Peter Smithson: "O núcleo da planta é o armazém para os maiores objectos, com acesso directo ao exterior, acessível a partir de qualquer espaço da casa sem ser necessário passar por nenhum dos outros.

Alison y Peter Smithson: de la casa del futuro a la casa de hoy (ed. Dirk Van Den Heuvel, Max Risselada), Barcelona, Polígrafa, 2007, p. 246.



Os habitantes desta casa fazem parte desse universo de consumidores e descrevem os espaços da sua casa como insuficientes para garantir a correcta arrumação de uma panóplia de coisas que parece verdadeiramente interminável, para além de inútil. *O espaço habitável da casa vê-se inundado por objectos que não-se-usam-agora-e-que-talvez-nunca-voltem-a-ser-usados: berços, cadeirinhas de bebé, cadeirinhas de bebé para carros, carrinhos, (…)*[8]. Conscientes da inutilidade presente destes objectos de volume considerável, os habitantes tendem a pensar que em algum momento eles poderão ser úteis, sem se dar conta de que o problema não reside na falta de dispositivos de armazenamento, mas antes na excessiva quantidade de objectos para armazenar.

Estes objectos que não-se-usam-agora-e-que-talvez-nunca-voltem-a-ser-usados são, mais ou menos, armazenamento morto, mas existe também o armazenamento vivo, composto pelas roupas e os acessórios que utilizamos diariamente. E existe ainda uma terceira categoria, correspondente ao armazenamento de ferramentas e utensílios para a manutenção da casa e dos seus equipamentos[9].

Esta situação constitui um problema a considerar no projecto da casa-em-construção. É-nos pedido o desenho de espaços que garantam uma total arrumação destes bens materiais, sem que a casa fique excessivamente compartimentada. Peter Smithson adianta que é necessária uma percentagem de *30% do volume da casa para o armazenamento destes bens de naturezas diversas. Deste modo, a necessidade generalizada para o armazenamento da casa conforma a própria ideia que está na base da casa, da mesma forma que o uso generalizado do automóvel para transportar os objectos armazenados está vinculado à casa e aos seus anexos. O mesmo impulso da industrialização trouxe o automóvel para qualquer vida ou paisagem, do mesmo modo que este trouxe todos aqueles objectos para a casa*[10].

8 Peter Smithson, "La respuesta a la Superabundancia", *Peter Smithson, conversaciones con estudiantes: un espacio para nuestra generacion*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, p.54.

9 Ibidem.

10 Ibidem.

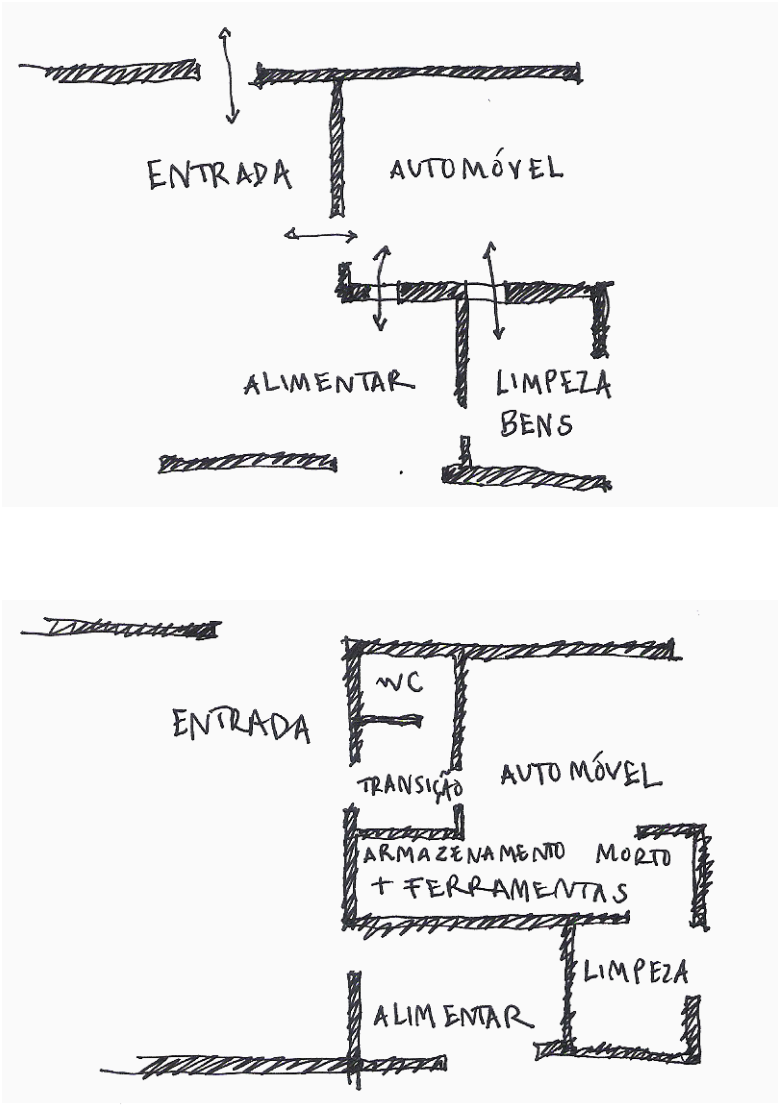


Figura 62

Esquemas de organização dos diferentes espaços de armazenamento da casa e possíveis relações de proximidade entre eles.

Torna-se evidente a necessidade de pensar o espaço de entrada associado ao(s) espaço(s) de armazenamento da casa, que deve(m) ser de fácil acesso, tal como acontece na *Put-Away Villa*. Isto leva-nos a reflectir de novo acerca da importância de priorizar o desenho de espaços que assente numa realidade quotidiana e não numa constante necessidade de representação.

Nesse sentido, à medida que a formulação de hipóteses de organização espacial da casa vai evoluindo, vamos reafirmando com assertividade progressiva a interdependência entre a garagem – pensando o espaço de garagem como verdadeiro espaço de entrada na casa – e este(s) espaço(s) de armazenamento, que devem estar associados ao veículo que transporta os objectos a serem armazenados.



Figura 63

Desenho sobre os três tipos de armazenamento numa casa, segundo Peter Smithson

Figura 64

Os armários da casa actual dos clientes e o conteúdo armazenado.









Os armários surgem como uma espécie de dispositivo de salvação, no contexto do problema anteriormente exposto. Objectos que são como casas para estes bens materiais e que nos ajudam a manter uma ideia de limpeza e organização, ligada à visão que temos do espaço.

As portas dos armários são necessárias para levar estes conteúdos heterogéneos ao nível necessário de atenção entre a imensidão de coisas que nos rodeiam dentro e fora de casa: ainda que deitássemos fora a maioria das nossas posses, a vista pode atravessar a porta ou a janela abertas; e o cérebro – e às vezes também o coração – segue-a[11].

Esta capacidade de se estabelecerem como camada opaca sobre conteúdos caóticos é sem dúvida a grande virtude dos armários, absolutamente imprescindíveis para o bem estar físico e mental de qualquer habitante de uma casa.

Os armários são necessários porque simplificam a recuperação e facilitam a gestão de conteúdos heterogéneos. (…) Atrás das portas dos armários pode haver segredos… futuros prazeres escondidos. E os prazeres da antecipação são os mais intensos: caramelos para as crianças, presentes de aniversário, coisas de natal. Atrás das portas de armário podem esconder-se coisas perigosas. Atrás das portas dos armários as coisas podem armazenar-se em grande quantidade, deste modo a prudência não parece gulodice.

O que o armário é à casa, a casa é à cidade[12].

11 Peter Smithson, "En alabanza de las puertas de los armarios", *Alison y Peter Smithson: de la casa del futuro a la casa de hoy* (ed. Dirk Van Den Heuvel, Max Risselada), Barcelona, Polígrafa, 2007, p. 291/92.

12 Ibidem.

realidade e representação

À semelhança do que sucede com o espaço de entrada na casa que, pelo seu carácter de transição entre interior e exterior, poderia ver justificada a materialização de uma configuração excepcional, também o desenho da sala de estar parte de um pedido de materialização de um grande espaço que potencie ao máximo uma ideia de grande amplitude e iluminação e, talvez possamos acrescentar, de alguma necessidade de ostentação. Tecemos esta observação a partir da forma como o próprio pedido é formulado, constantemente apoiado em imagens alheias e sedutoras e não propriamente como necessidade concreta para satisfazer uma circunstância real.





Figura 65

Espaços de estar: imagem partilhada pelos clientes e fotografia da actual sala de estar onde habitam.

Esta ideia de criação de espaços com pé-direito duplo começa a ganhar alguma força à medida que o trabalho se vai desenvolvendo. Independentemente das repercussões que essa dupla altura possa implicar no desenho do piso superior ou na forma como o próprio espaço usufrui dessa amplitude, é vincada e reforçada a inevitabilidade da sua existência.

Mais uma vez, encontramo-nos perante duas esferas que se cruzam e que parecem difíceis de hierarquizar: a da realidade e a da representação. Mais que ambicionar uma relação tridimensional entre espaços que se deixam contaminar ou que marcar em altura um espaço de reunião e partilha, a vontade de desenhar este(s) enorme(s) pé(s)-direito(s) parece ter como objectivo o de mostrar uma determinada forma de habitar que talvez não corresponda a uma verdade quotidiana. A explicação para esta questão reside no facto de *a história da casa, oscilando entre um ideal de transparência e a necessidade de estabelecer certas formas de opacidade, manifestar uma ambição dupla e por vezes contraditória*[13]. Sendo a nossa casa o centro do nosso universo interior e pessoal, ela é simultaneamente

Figura 66

Secção longitudinal da integração da casa no terreno.

13 Georges Teyssot, *A topology of everyday constellations*, MIT Press, 2013, p. 24.



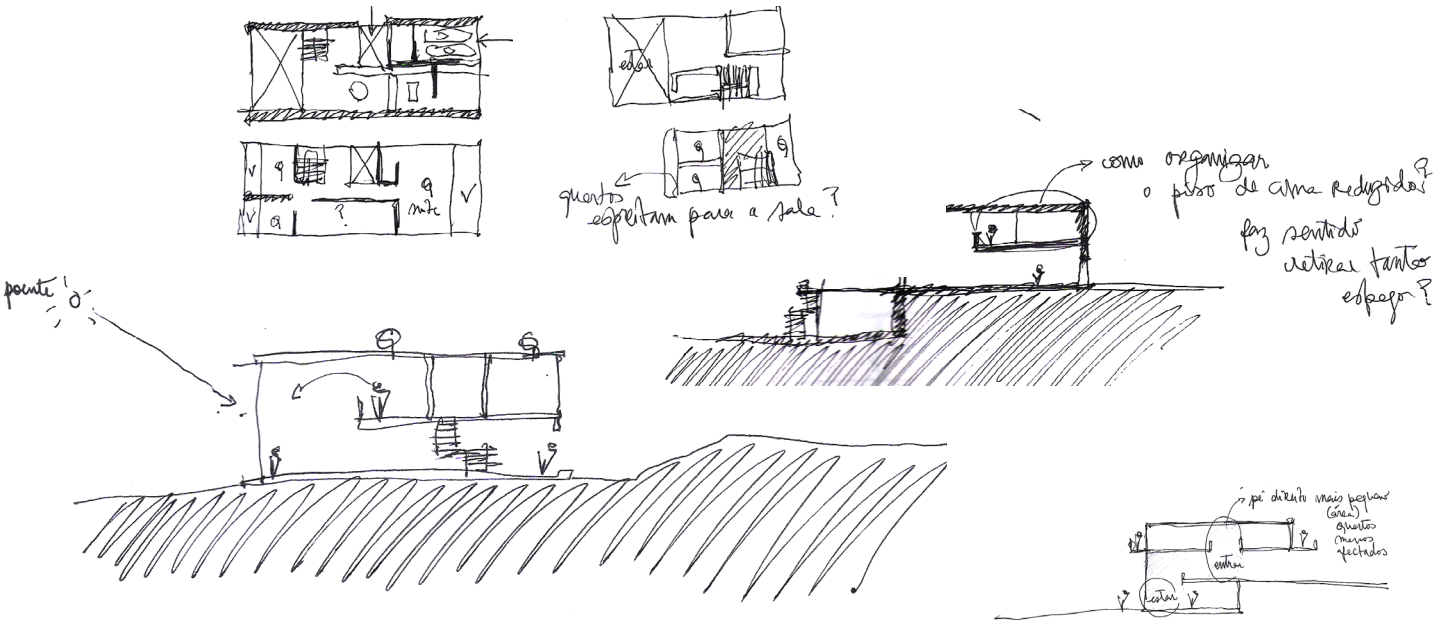
o lugar onde recebemos o outro e lhe damos a conhecer parte desse universo privado e íntimo. Nesses momentos em que partilhamos o nosso espaço pessoal com o outro cruzam-se necessariamente as duas esferas referidas: por um lado *a imagem real do nosso quotidiano* e por outro a imagem que queremos projectar sobre o outro, *a imagem que queremos que o visitante veja*.

Aceitando esta condição como facto, não negamos a importância desta segunda imagem a desenhar. Podemos, sim, duvidar da sua legitimidade como base para a construção de um espaço doméstico. De qualquer forma, esta circunstância leva-nos a reflectir acerca da complexidade que caracteriza o espaço de uma casa, entre quotidiano e representação. Consideramos importante, por isso, que os espaços que compõem a casa não sejam pensados em termos tão estritos como os da sua utilização, isto é, que não se esgotem na função que lhes dá nome, mas que possam antes expandir-se e permitirem a quem os usa uma (re)invenção e (re) apropriação constantes.

Numa primeira tentativa de incorporar este pedido no desenho da casa, entrelaçamos o desenho deste espaço de estar de dupla altura com a topografia do terreno e aproveitamos o desnível do terreno para criar um terceiro piso (possibilitado pela regulamentação vigente), que permite dar resposta a esse desnível, adequando a casa ao terreno e, simultaneamente, criando esse espaço altíssimo sem que o piso dos quartos seja prejudicado por essa vontade.

Apesar de parecer eficaz enquanto resposta a estes dois problemas, a formulação do projecto dessa forma leva-nos a pensar que, na realidade, o espaço de estar desenhado num piso inferior acentuaria ainda mais a sua utilização como espaço de representação e não como espaço quotidiano. Não será propriamente cómodo ou natural, numa circunstância quotidiana, ter de descer um piso inteiro de escadas para usufruir do espaço de estar depois do jantar. Simultaneamente, o facto de se desenhar a uma cota tão abaixo do nível da entrada confere a este espaço um carácter sombrio e enterrado, para além de pouco acessível.

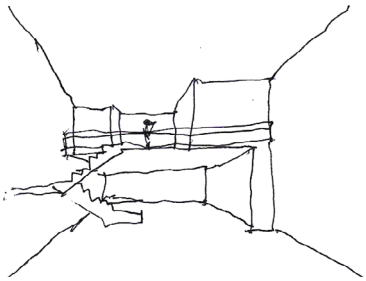


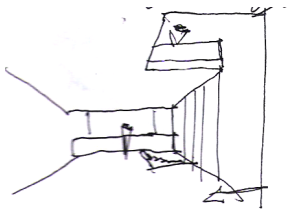


Os desenhos seguintes tentam solucionar esta articulação de um espaço de estar com um grande pé direito que não prejudique substancialmente o piso superior. As dificuldades passam sobretudo por organizar os dois pisos como um só, materializando uma comunicação vertical com sentido.

Ao tentar incorporar o pedido específico dos clientes, vamo-nos apercebendo do pouco sentido que esse pedido tem no contexto particular do desenho sobre o qual trabalhamos. Tendo em conta os limites precisos estabelecidos pela regulamentação, que não permitem uma configuração diferente da paralelepipédica e a relutância por parte dos futuros habitantes em pensar uma casa que ultrapasse os dois pisos, parece-nos que o desenho de um grande pé direito duplo no espaço de estar traz demasiados problemas e não se justifica, tendo em conta o propósito da sua existência – no fundo, o de satisfazer um capricho. Para além da perda substancial de espaço que poderia ser aproveitado no piso superior, o desenho de uma fachada traseira toda envidraçada de cima abaixo – desejo dos futuros habitantes – significaria uma entrada quase violenta do sol durante a tarde, sobretudo nos meses de maior calor. Conhecendo uma série de mecanismos que poderiam ajudar a controlar esta entrada excessiva de luz e de calor, parece-nos algo contraditório estabelecer um investimento financeiro tão grande para depois tapá-lo e não usufruir realmente dele.

Consciencializando-nos desta situação e observando uma vontade continuada de querer efectivamente assinalar espacialmente o espaço de estar como excepcional, pomos outras hipóteses em cima da mesa. Desenhamos alterações de pé-direito mais subtis, pensamos no desenho de um sistema de meios-pisos, e equacionamos manter o pé-direito duplo de forma mais reduzida, num determinado momento do espaço de estar em vez de o desenharmos em toda a sua extensão.





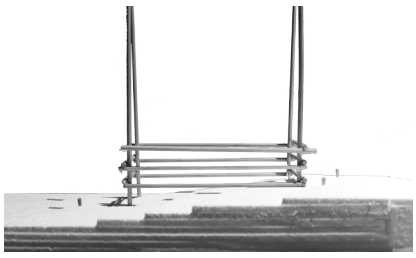


Figura 67
Pensamentos desenhados acerca do espaço de estar excepcional da casa.

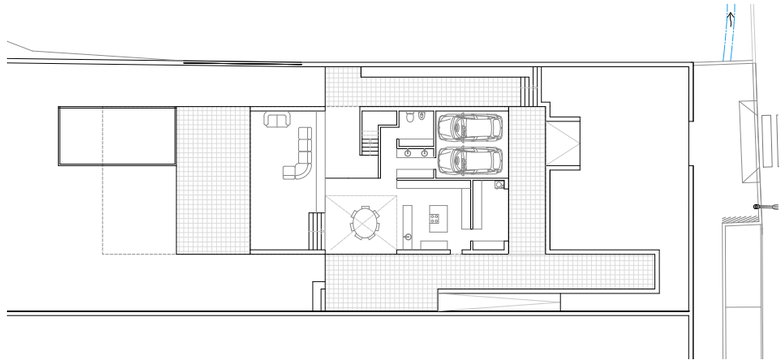
Figura 68
Maqueta simplificada do terreno e dos limites máximos da estrutura da casa.

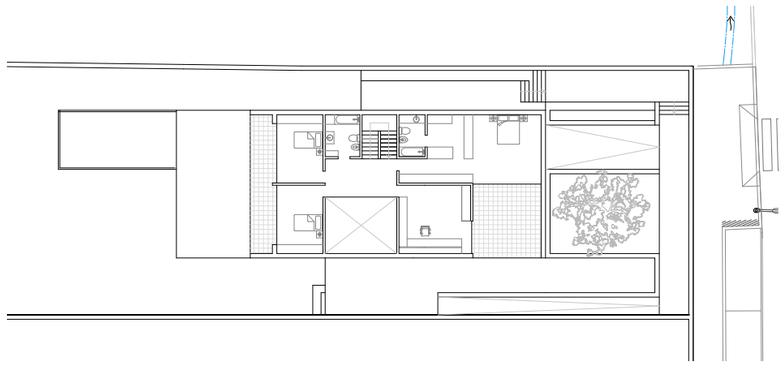
Figura 69
Desenhos do piso térreo da casa, desdobrado em espaços materializados a diferentes alturas: lançamento de hipóteses.

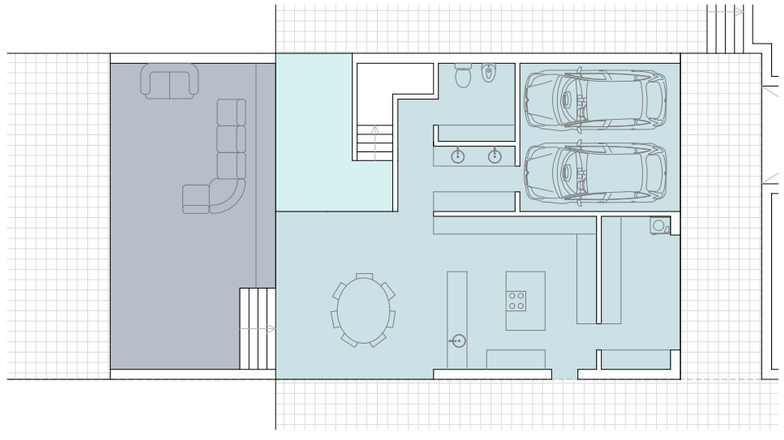
COMER - estar

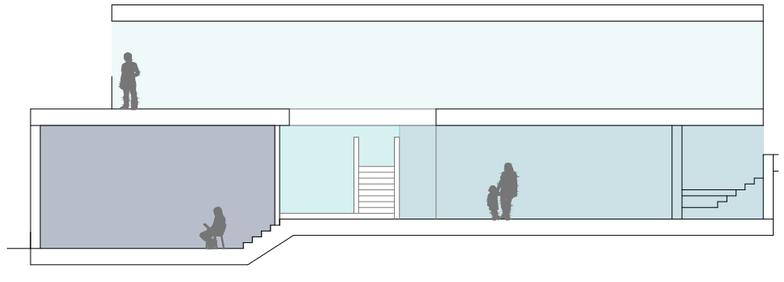
Depois de uma primeira procura embrionária daquilo que poderiam ser as relações entre os espaços organizados do piso mais público da casa, passamos a encarar o projecto como um todo e vamos (re)desenhando os dois pisos em paralelo, sempre partindo das instruções deixadas pelos futuros habitantes da casa.

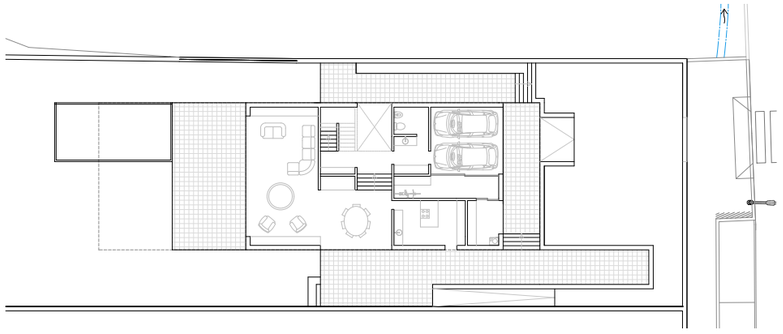
Nesta proposta, priveligiamos o espaço de comer como uma grande sala de reunião e partilha, com um pé direito duplo. O espaço de estar diferencia-se do resto da casa, descendo um metro em altura. Isto permite criar um pé direito mais amplo, em relação aos restantes espaços da casa e, simultaneamente, desenhar uma aproximação ao exterior a poente, que acompanha a descida do terreno.

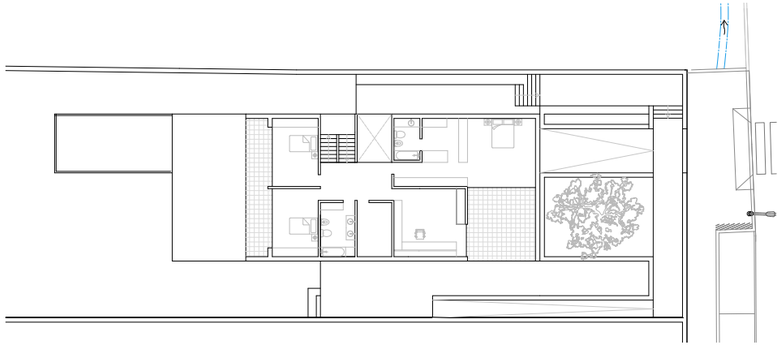


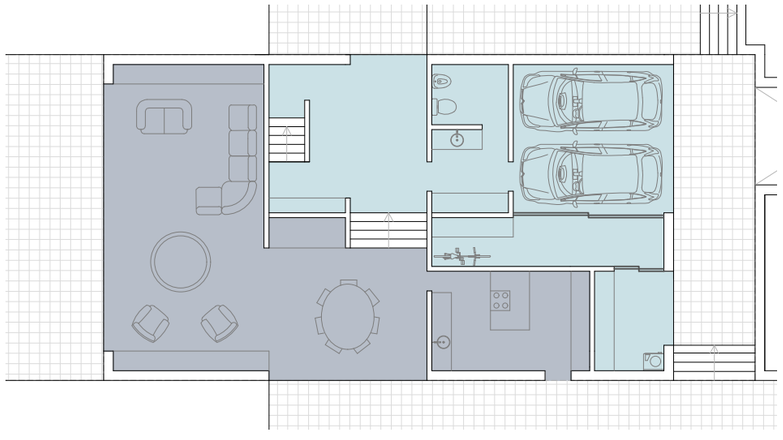


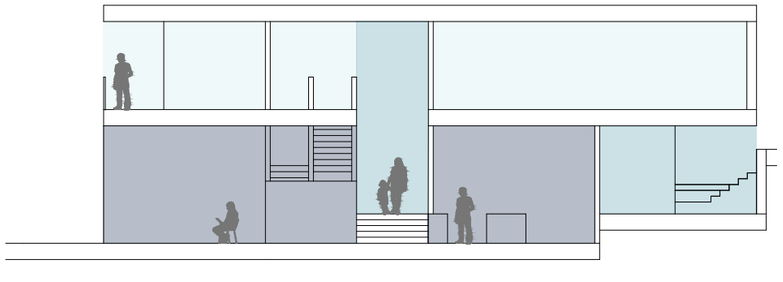












ENTRAR - comer e estar

Nesta outra proposta priveligiamos o espaço de entrada na casa, assinalando-o com uma altura dupla. Equacionamos neste momento a separação da casa em dois ambientes: serviços e quotidiano. Os espaços de serviços – garagem, casa de banho de serviço, despensa, lavandaria – estão associados ao piso de entrada e virados para um alpendre a nascente. Os espaços de quotidiano – cozinhar, comer, estar – organizam-se meio piso abaixo, virados para dois pátios, a sul e a poente, que vão acompanhando a descida do terreno.

Isto permite, simultaneamente, reduzir a subida para o piso superior, cujas escadas se encontram ao nível da entrada.

Estas duas soluções não encontram validação por parte dos futuros habitantes, que ambicionam o desenho de uma casa sem diferenças de altura entre as divisões que a compõem.

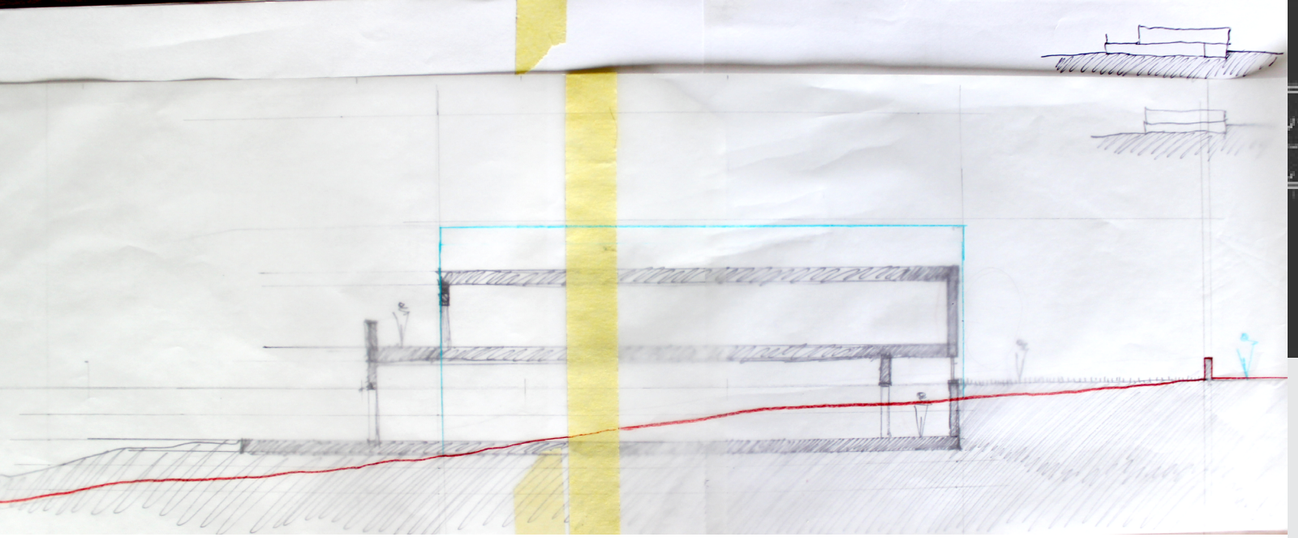


Figura 70
Secção longitudinal - estudo.

A partir destas hipóteses desenhadas, depois da reflexão inicial exposta anteriormente, são levantados novos problemas. É questionado o desenho desses desníveis que procuram separar os espaços de estar e de comer ou de entrada e de estar e, simultaneamente, diferenciar pés-direitos. É-nos feita chegar uma reacção de desagrado por parte dos futuros habitantes, que privilegiam o desenho de uma casa o mais plana possível, sem degraus intermédios.

Vamos trabalhando a partir desta premissa que envolve o espaço de estar da casa, estabelecida de forma tão assertiva que marca todo o desenvolvimento do projecto. Sentimos uma dificuldade crescente em articular as vontades dos clientes com uma materialização possível que contemple as características condicionadoras do terreno. De alguma forma, estas ambições que nos fazem chegar mostram-se bastante contraditórias e, em certo sentido, incompatíveis com a topografia do terreno que implica necessariamente uma adaptação altimétrica ao seu declive acentuado.

Este problema parece surgir como consequência lógica da forma como o processo se foi montando: partindo de imagens alheias à circunstância que anima esta casa, com todas as particularidades que a caracterizam. Parece haver um desejo de copiar as imagens que invadem os motores de busca utilizados, independentemente da desadequação face ao terreno que as acolhe.

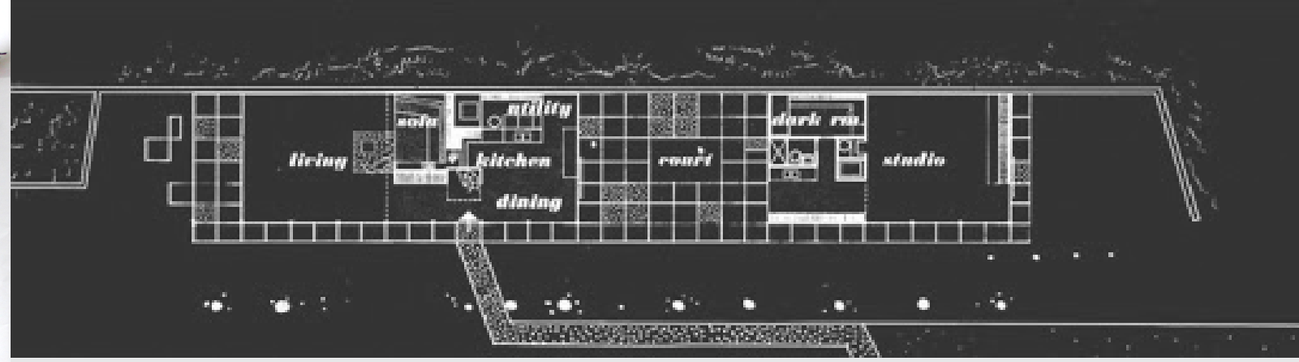


Figura 71
Eames House - planta de rés-do-chão.

[material 7]
pé-direito-duplo

O pé-direito duplo da sala de estar parece ser para os futuros habitantes da casa um dos agitadores principais do projecto. Desde o início e, de forma involuntária, vamos associando mentalmente a ideia desse espaço a uma imagem que nos é mostrada no início do percurso na Faculdade de Arquitectura, na disciplina de Projecto 1 e que foi acompanhando o nosso crescimento: a sala de estar da Eames House. Numa fase inicial do projecto, começamos a questionar o que distingue de facto a sala dos Eames das salas que aparecem nas fotografias que estes clientes insistem em enviar-nos. Rapidamente nos apercebemos de estar a levar a cabo o mesmo exercício que os agentes com quem contactamos: tentativas de criação, pensamento ou avaliação de arquitectura(s) através de imagens. Conceber a ideia de comparação entre a sala de estar dos Eames e as salas de estar do Google fez-nos ter consciência da facilidade que é cair nessa ilusão gráfico-visual, que não se aproxima sequer daquilo que significa montar um projecto de arquitectura. Levar a cabo essa atitude é levar a cabo uma tentativa de simplificar um processo de uma complexidade imensa.

Aproveitamos este momento para realizar uma breve incursão a este lugar, que vai permanecendo no nosso imaginário de forma tão constante. A Eames House é construída em 1949, integrada no programa norte-americano das Case Study Houses[14]. A casa consiste num conjunto de dois pavilhões de dois pisos, construídos lado a lado e separados por um pequeno pátio. O programa divide-se também nessa materialização dupla: o pavilhão maior alberga o programa doméstico e o pavilhão mais pequeno acolhe o local de trabalho do casal, bem como um quarto de hóspedes.

As plantas são extremamente simples. Tanto o pavilhão doméstico como o pavilhão de trabalho apresentam espaços pouco compartimentados no piso inferior, cuja divisão é feita quase exclusivamente pela mobília que os habita. O piso superior alberga a suite do casal e um outo quarto mais pequeno, no caso do pavilhão doméstico e o quarto de hóspedes, no caso do pavilhão de trabalho. Interessa-nos canalizar

14 *O programa The Case Study House, iniciado pela revista Arts & Architecture em 1945 em Los Angeles, permanece como uma das contribuições americanas mais significativas para a arquitectura de meados do século passado. Concebidas como prótotipos modernos, económicos e experimentais, os trinta e seis desenhos participantes concretizaram as aspirações de uma geração de arquitectos modernos activa durante os anos instáveis que a América atravessou após a Segunda Guerra Mundial.*

Elizabeth A. T. Smith, *Case study houses: the complet csh program, 1945-1966*, Köln, Taschen, 2002.



Figura 72

Sala de estar da Eames House.

a nossa atenção, neste momento, para o pavilhão doméstico, por se aproximar do programa que desenvolvemos. Indagamos qual a natureza do espaço de estar da sala dos Eames e qual a natureza da sua relação com o quarto do piso superior, que se abre para o piso de baixo.

É interessante debruçarmo-nos sobre o desenho dos planos e das secções que instruem acerca desta casa porque eles evocam muitos dos temas que questionávamos anteriormente, ao desenhar este projecto que temos em mãos. No fundo, trata-se de uma materialização muito próxima daquilo que foi o pedido dos nossos clientes: uma casa de dois pisos, na qual se entra exactamente a meio, o que permite aceder rapidamente a qualquer espaço da casa, com um grande pé-direito duplo que marca a sala de estar, pouco compartimentada e sem nenhum desnível que divida os espaços no plano inferior do chão. Há uma parte do programa pedido que não está incorporado nestes desenhos, mas de alguma forma, eles respondem ao princípio chave na base da sua formulação.

Este tipo de pensamento – que é o mesmo que leva os clientes a apresentar-nos sucessivas imagens da casa desejada – parece-nos falacioso. Parece-nos errada esta ideia de abrir a possibilidade de copiar determinado desenho, porque isso significa negar a importância de cada circunstância. Neste caso, significaria negar toda uma topografia de um terreno e os seus limites físicos.

Por outro lado, tentar compreender a Eames House através das suas plantas revela-se também um exercício bastante ineficaz. Para verdadeiramente entender aquilo que os Eames põem em cima da mesa quando projectam a sua casa própria, necessitamos de aprofundar um pouco este estudo e compreender que *a casa não foi concebida como um objecto arquitectónico estático mas como uma estrutura que poderia ser facilmente adaptável às formas particulares de habitação e trabalho dos Eames*[15].

15 *The world of Charles and Ray Eames* (ed. Catherine Ince), London, Thames & Hudson, 2015, p. 62.

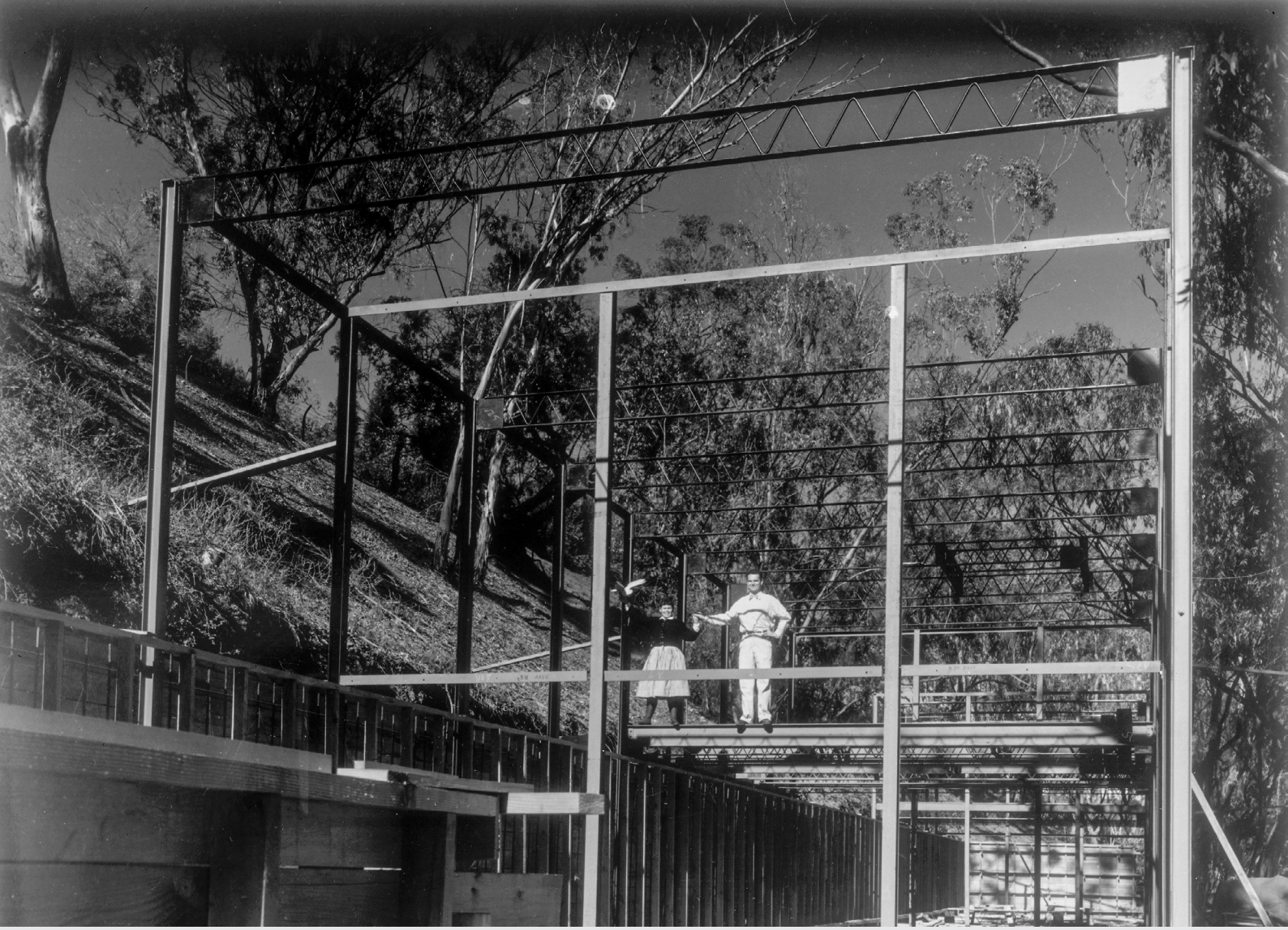


Figura 73

Processo construtivo da Eames House.

Tal como acontece com a projecção desta casa que trazemos em curso, também na Eames house existe *uma realidade dupla*. Contudo, essa duplicidade tem a ver com *desenho e quotidiano*, em vez de *realidade e representação*. Poderão parecer dualidades paralelas, contudo, este paradigma, que caracteriza a casa dos Eames, tem a ver com o diálogo entre *uma rede contínua cinzenta, interior e exterior, da estrutura de aço, os seus painéis e o seu telhado (…) – a forma primária – e o sentido da forma secundária, aceitando actividade para fins práticos – sistemas de armazenamento, ou a experiência de um espectáculo visual. À forma primária é acrescentado um pátio, uma plataforma pavimentada ou um plano horizontal decorado – concebido espacialmente mas dependente de uma forma primária mais poderosa. A eliminação de rituais não é necessária; a actividade não entra em conflito com a forma*[16]. Este tipo de hierarquização entre uma grande estrutura da qual dependem todas as outras subestruturas que fazem parte da casa lembra-nos o paradigma defendido por Habraken[17] que desenvolve exactamente a concepção de um mundo construído desdobrado em configurações de controlo e poder que estabelecem uma hierarquia espacial e influem intensamente na forma como habitamos.

Nas palavras de Van den Heuvel, *a casa é uma constelação dinâmica fabricada a partir de uma constelação de coisas dentro e ao redor da própria casa. Como tal, ela providencia uma moldura que enquadra rotinas e eventos da vida quotidiana*[18].

16 Idem, p. 122.

17 N. J. Habraken, op. cit.

18 Van den Heuvel, "Alison and Peter Smithson: a brutalista story", citado por *The world of Charles and Ray Eames* (ed. Catherine Ince), London, Thames & Hudson, 2015, p. 62.

Figura 74

John Entenza na Case Study House nº 9.







Figura 75

Eames House - vivências quotidianas.

Interessa-nos ainda referir que *a predilecção dos Eames por estruturas de aço à vista não era dogmática*[19]. Isto significa que os arquitectos tinham disponibilidade para acolher outros pedidos e que, no centro da sua prática, estava fixado o objectivo de *satisfazer as necessidades – espirituais ou físicas – do usuário*[20]. A *Case Study House 9*, também projectada pelo casal de arquitectos, revela uma enorme disponibilidade de adaptação para um cliente – John Entenza, neste caso – que pretendia uma interioridade mais reservada, *sem a transparência radical e a abertura do Case Study House 8*[21]. Isto não significa abdicar de uma forma de fazer arquitectura. A estrutura mantém-se, mas é revestida com painéis de madeira e gesso que compartimentam a casa.

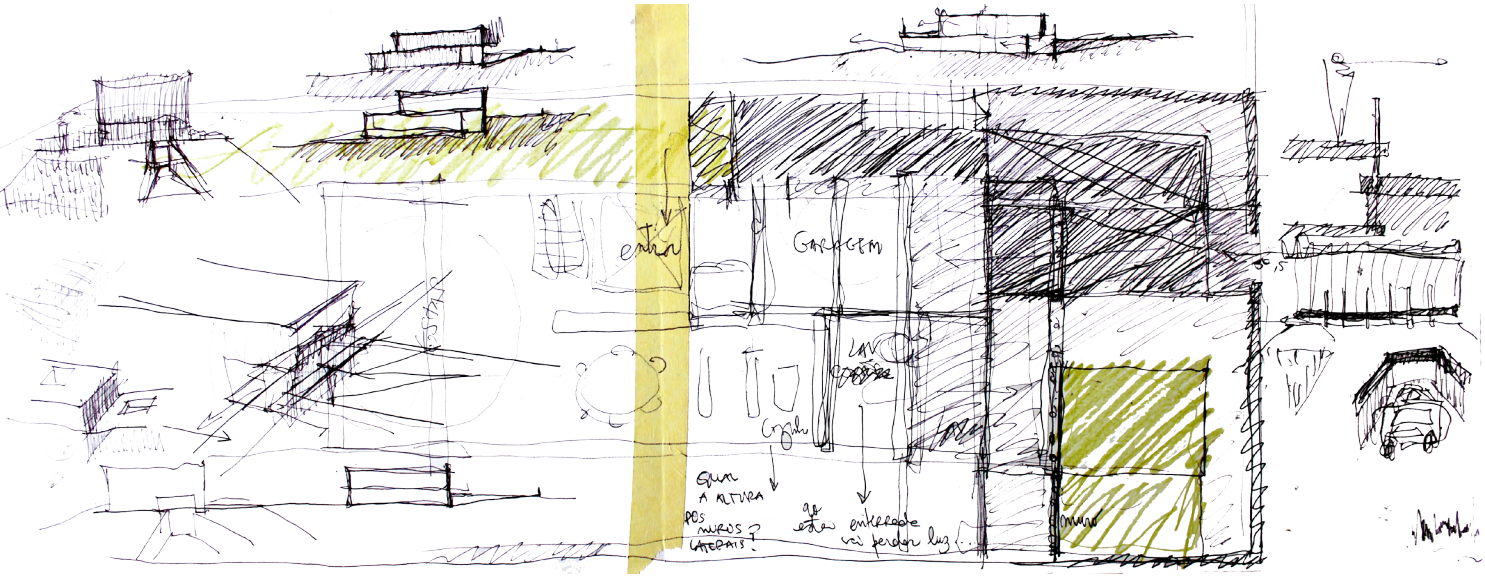
Interessa-nos resgatar esta ideia de que os Eames acreditavam que, *dentro da casa, afirmações e crenças pessoais deviam ser proclamados pelo ocupante, mais do que por um projectista profissional, usando os acessórios do seu ou da sua vida como adereços*[22], contudo importa também reforçar dois aspectos. O primeiro é o facto de os clientes dos Eames terem bastante disponibilidade para estabelecer um diálogo conjunto que partia muitas vezes de uma procura comum e de uma confiança no seu trabalho. O segundo aspecto a realçar é o facto de esta atitude tolerante não significar um despedimento do seu papel como arquitectos. Pelo contrário, a prática dos Eames é assertiva, o que não significa que não se adapte a cada circunstância.

19 *The world of Charles and Ray Eames* (ed. Catherine Ince), London, Thames & Hudson, 2015, p. 68.

20 Idem, p. 14.

21 Idem, p. 68.

22 Idem, p. 114.



percursos e configurações

Figura 76
Levantamento de questões desenhadas acerca do espaço exterior: abertura de possibilidades.

Figura 77
Desenho da integração da casa no terreno e dos seus limites. Cortes e planta.

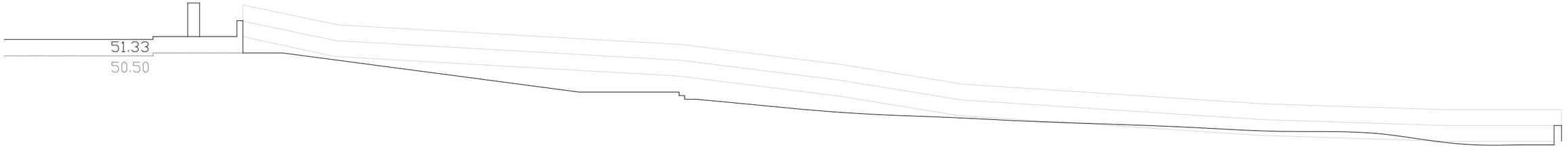
Temos vindo a falar constantemente acerca da importância de concentrar a nossa atenção no desenho do interior da casa, lugar que será vivido com maior intensidade e frequência pelos seus habitantes. Contudo, é importante relembrar que a casa se constrói num terreno e que a forma como esse terreno se relaciona com a casa – seja com este universo interior explorado, seja com o seu invólucro externo – é igualmente importante para a forma como ela é depois vivida.

Partilhamos com Luis Santa-Maria esta visão da casa como *um feixe de linhas ilimitadas em modo análogo à rede de vínculos, dependências e transformações sem fim que esses entes possuem como elementos na natureza, radicados no contínuo orgânico do solo, o subsolo, a atmosfera, a paisagem ou o olhar do caminhante. A casa agiganta-se noutra casa maior e esta, por sua vez, parece, num movimento contrário, comprimir-se para caber dentro da menor*[23]. Neste sentido, casa e terreno devem ser pensados como um todo, de forma a que um caiba dentro do outro e vice-versa.

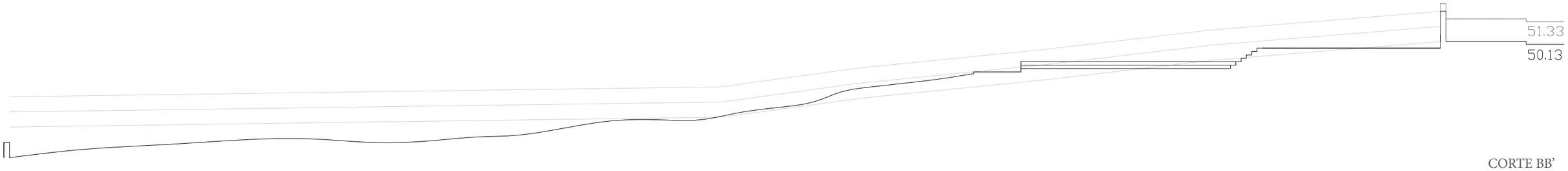
No caso concreto desta casa e do terreno a ela associado, importa compreender bem os seus limites, as distâncias regulamentares a serem cumpridas e a topografia que o caracteriza. Este último aspecto tem vindo a levantar algumas questões e transforma-se neste momento num factor sobre o qual urge actuar e pensar uma estratégia apropriada, até porque a topografia tem influência nos próprios limites que separam o terreno dos outros lotes.

O desenho do espaço exterior da casa divide-se em três momentos (figura 90): **a distância de 10 metros**, imposta pelo desenho regulamentar, entre o começo da casa edificada e a rua; **o percurso orientado a norte**, que conduz à entrada principal da casa **e o percurso orientado a sul**, que conduz ao espaço exterior da cozinha. Estando estas premissas claramente definidas à partida, o caminho até à casa parece quase desenhar-se por si só, entre os muros já propostos e as fachadas da casa. Contudo, importa perceber que momentos pontuam esse desenho, qual o ambiente que se pretende e qual a relação da casa com a rua.

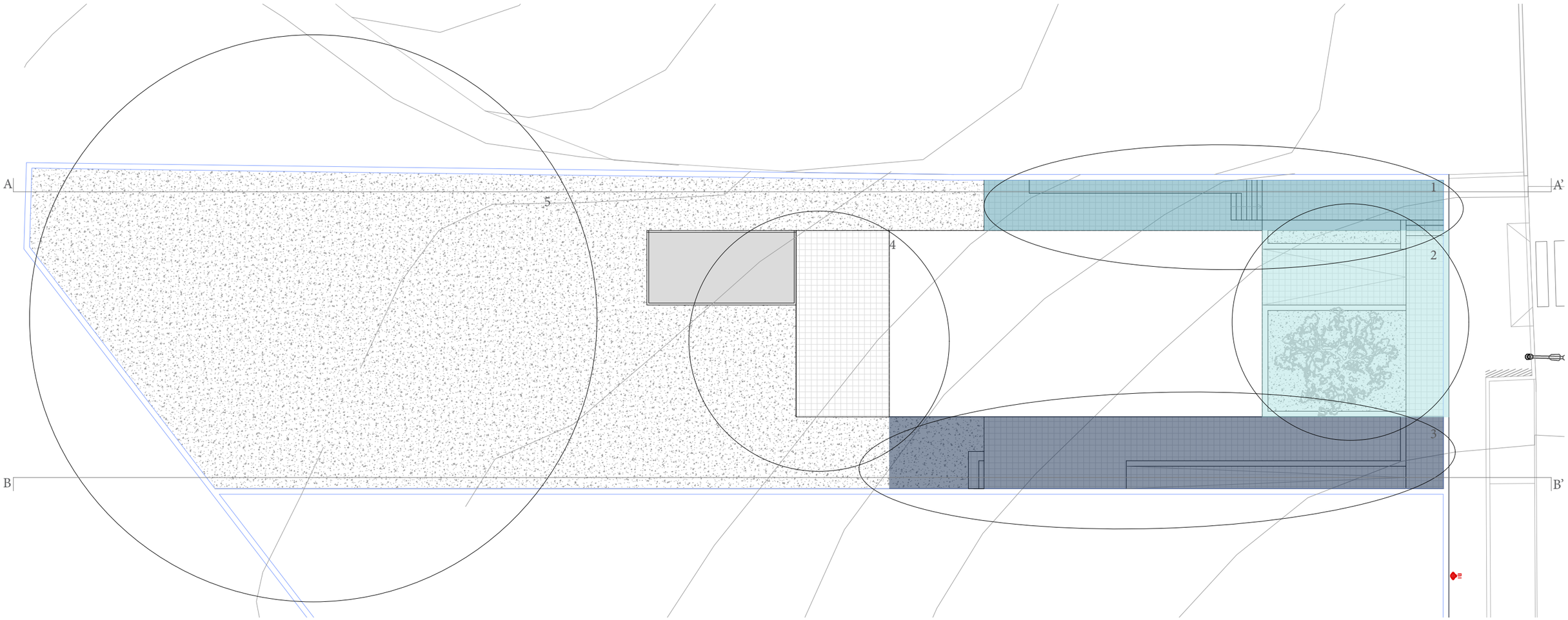
23 Luis Santa-Maria, *El árbol, el camino, el estanque, ante la casa*, Barcelona, Caja de Arquitectos, 2004, p. 7.

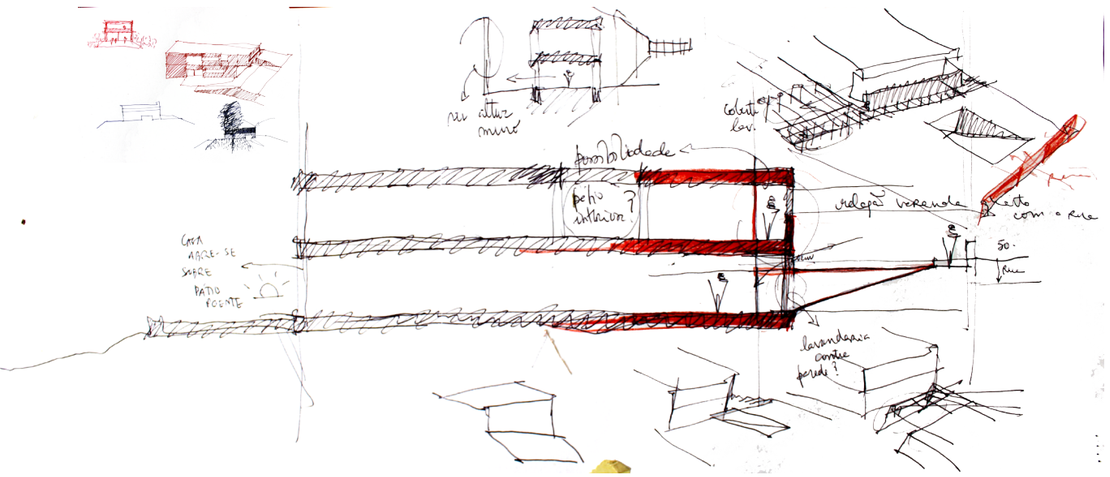


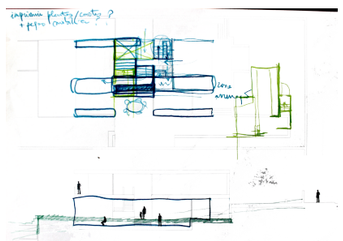
CORTE AA’

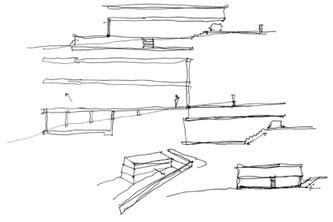


CORTE BB’









Sobre a distância de 10 metros que separa a casa da rua, recuperamos as anotações deixadas por N. J. Habraken. *A casa isolada dentro da sua própria circunstância poderá oferecer alguma conexão visual com o espaço público. Mas o espaço entre os dois é terreno aberto. Mesmo quando desenhado, não é pensado para ampliar nem a casa nem a rua. (…) O pátio frontal suburbano é um espaço de mediação entre a propriedade do habitante e a abertura da rua, contribuindo para o domínio público*[24]. Tendo em conta o pouco interesse do espaço público contíguo à casa – uma rua muito pouco habitada, com terrenos baldios do outro lado –, parece-nos ter sentido um desenho que se vire para dentro, uma transição que permita ao habitante entrar num novo universo, o doméstico, e ganhar consciência dessa entrada a partir de elementos que assumam uma escala diferente da experienciada na rua.

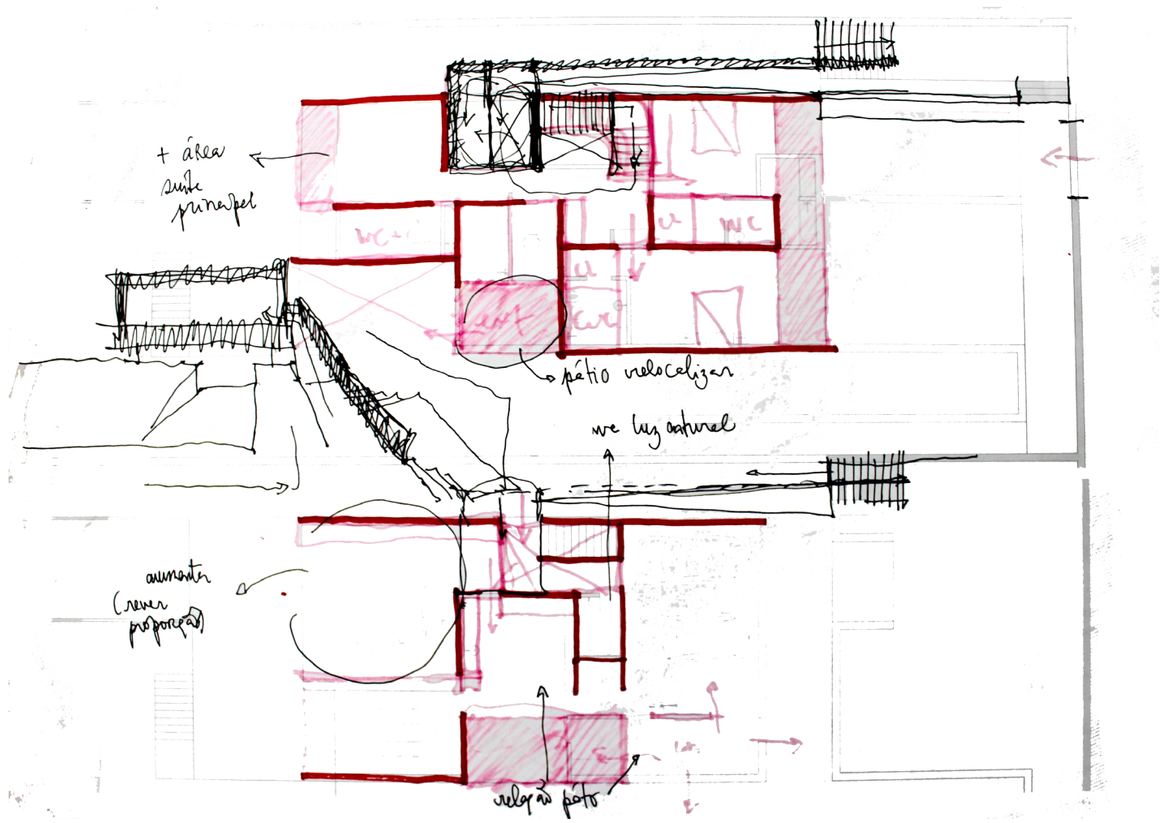
Pensamos na condução deste desenho através de dois tipos de momentos: percurso e estadia. Estes momentos não são indiferentes à topografia do terreno, vão antes acompanhando-a à medida que se aproximam da entrada da casa. Nesses desníveis criados, aproveitamos para desenhar bancos, no prolongamento dessas descidas e vegetação, seres vivos que possam também ir sendo transformados ao longo do ano.

Ao desenhar esta vegetação, pensamos a árvore como um elemento de particular interesse para ser utilizado como um filtro entre interior e exterior do terreno. De alguma forma, a árvore confunde-se com a fachada do edifício, a partir da rua, faz parte do seu desenho. *Voltam a parecer-se a casa e a árvore: porque uma vontade de forma, um desejo ávido de reordenar o mundo formando-o ou aportando-lhe formas, estão presentes em ambos: no perfil da casa, nas suas esquinas, na silhueta da folha, nas dimensões inigualáveis*[25].

O caminho vai-se estendendo por entre esses recantos desenhados até à entrada da casa. Contudo, resta uma imensidão de terreno que se estende sobre o poente. Tentamos cruzar zonas pavimentadas com zonas de pavimento mole, procurando, também no desenho do espaço exterior, abrir um leque de possibilidades o mais amplo possível e deixar aberturas a ser pensadas depois, enquanto a casa é habitada.

24 N. J. Habraken, op. cit., p. 164.

25 Luis Santa-Maria, op. cit., p. 23.



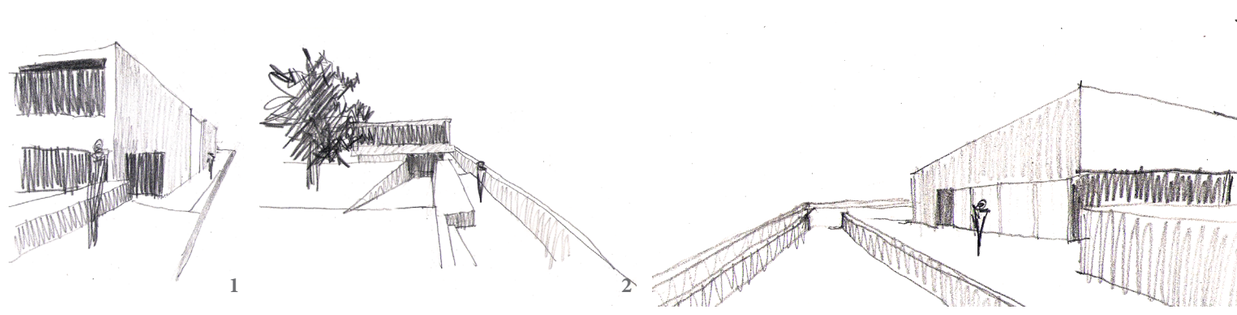
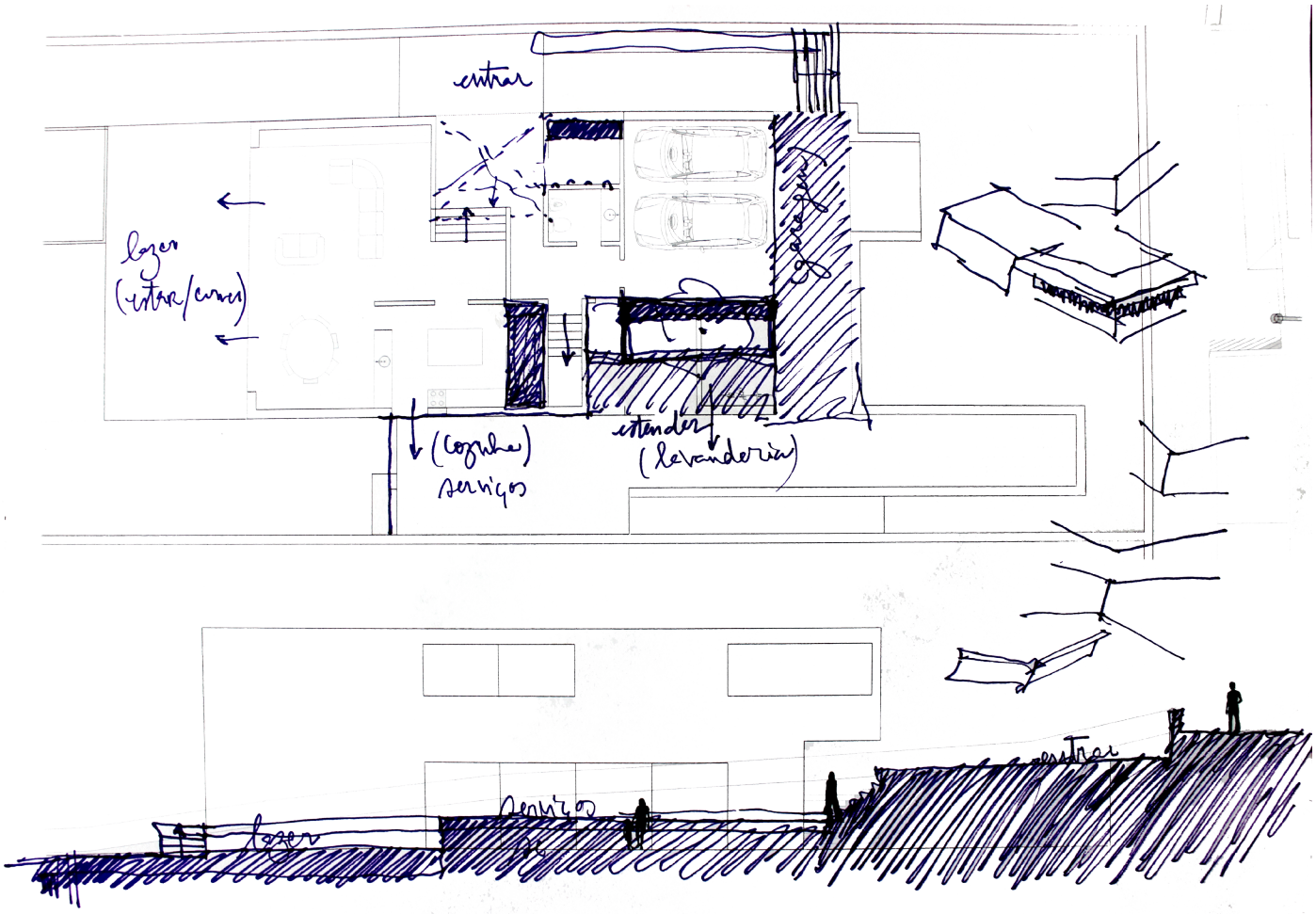


Figura 78
Desenhos de procura de ambientes no espaço exterior da casa.

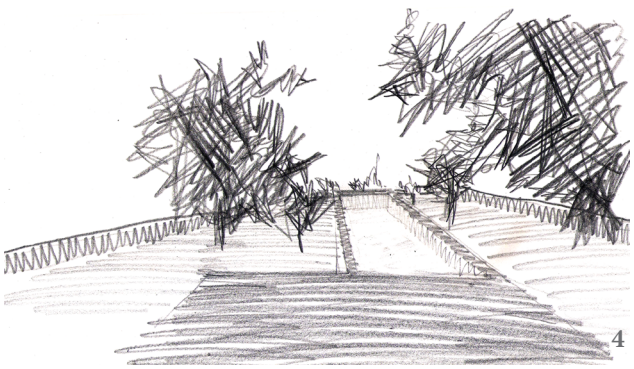
Figura 79
Secção longitudinal do projecto.



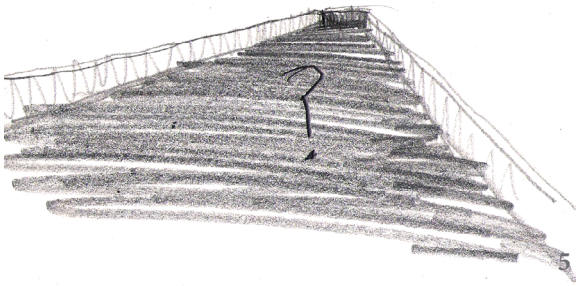

entrar
lazer
(entrar/curso)
(cozinha)
serviços
estender
(lavanderia)
lazer
serviços
entrar



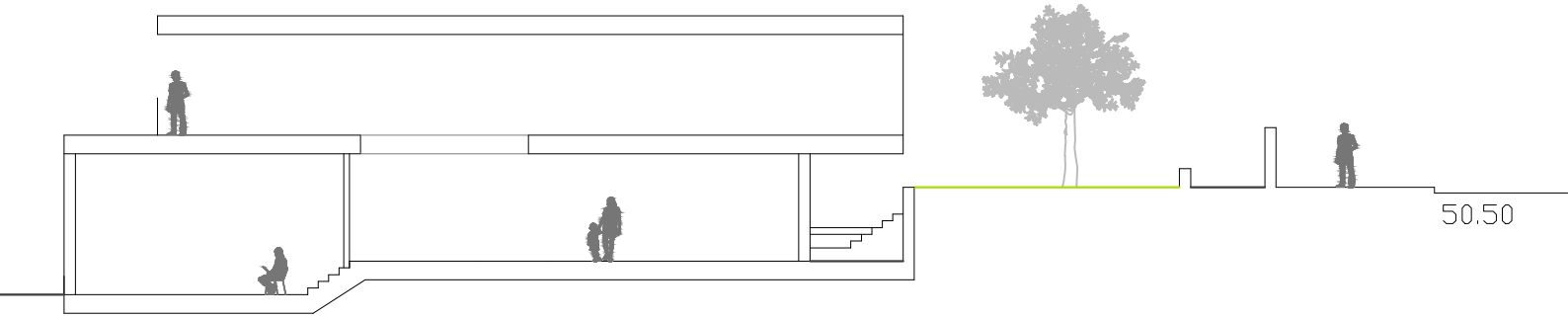
3



4



5


50.50



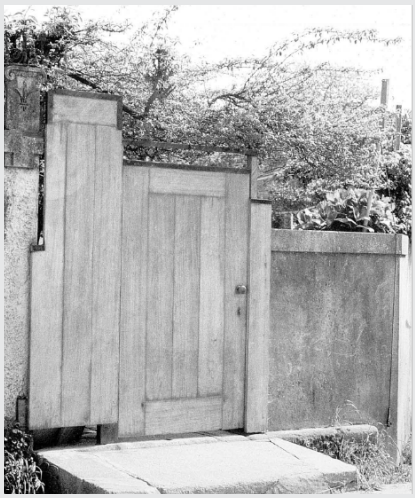




Figura 80

Casa Rocha Ribeiro, Álvaro Siza, Maia, 1960-62.

Figura 81 (página ao lado)

Casa Manuel Magalhães, Álvaro Siza, Porto, 1967-70.

[material 8]
caminho e estadia

Evocamos duas casas projectadas pelo arquitecto Álvaro Siza nos anos 60: a Casa Manuel Magalhães e a Casa Rocha Ribeiro. O facto de se localizarem ambas no distrito do Porto permitiu-nos passar já várias vezes pelas ruas em que se situam.

Admiramos sobretudo a capacidade que estes projectos têm de (não) se mostrarem a quem passa pelo seu exterior. A forma como os muros são desenhados, em conjunto com a vegetação que habita para além deles, sem ser demasiado opaca e separadora, transparece a mensagem clara de que o território para além desses muros pertence a um mundo diferente, mais privado, mais doméstico. Álvaro Siza justifica o desenho destas casas a partir da vontade de *criar um pequeno paraíso impossível, como todos os paraísos*[26]. Interessa-nos esta ideia de girar a casa para dentro de si mesma, procurando momentos, entre percursos e estadias, diferentes daqueles que vivemos no espaço público.

No caso da Casa Rocha Ribeiro, interessa-nos sobretudo a forma como o portão de entrada é desenhado, tapando, por um lado, grande parte do interior da casa, mas deixando entrever os pés de quem lá caminha. Simultaneamente o desenho deste portão faz com que a casa se distinga das restantes casas vizinhas, de forma muito subtil, só visível para olhares atentos. Passando o portão, o jardim domina todo o espaço exterior (na realidade, ele parece quase estender-se rua fora), sendo interrompido apenas pelo desenho de um pavimento que leva à entrada da casa.

26 *Álvaro Siza, Quaderns d'arquitectura i urbanisme: Álvaro Siza Vieira* (dir. Josep Lluís Mateo i Martinez), Núm. 159, 1983, Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, p. 42.









Relativamente à Casa Manuel Magalhães, interessa-nos particularmente observar como os momentos de percurso e estadia são desenhados de forma subtil, à semelhança do que acontece com o portão da casa Rocha Ribeiro. Ao entrarmos, somos surpreendidos por um pequeno estanque que curva em conjunto com o desenho do muro e se separa dessa forma da entrada principal da casa, pertencendo a um outro mundo, mais silencioso e reservado. O exterior da casa vai-se desenvolvendo na continuação do interior, entre pavimentos moles e duros, num desenho que parece fluir naturalmente. Falávamos anteriormente sobre *o caminho como a primeira resistência à neutralidade e ao anónimo, que supõe um corte num terreno que antes estava junto*. Neste caso, resulta difícil imaginar o terreno antes da intervenção dos caminhos desenhados, que parecem de facto pertencer às raízes deste lugar.



arquitectura

03.2 a partir de interferências

reflectimos neste momento acerca de situações externas ao processo denso que temos vindo a desenvolver.

o projecto serve para levar a cabo uma série de reflexões acerca do carácter de determinados espaços domésticos e acerca da complexa relação entre arquitecto(s) e cliente(s).

o projecto passa a servir também para nos elucidar acerca de uma enorme quantidade de questões que têm o poder de influir em grande medida no desenrolar do processo projectual, sem que o arquitecto tenha qualquer tipo de oportunidade para intervir sobre elas.

03

122 (des)confiança(s)

128 paredes e mobilidades

134 *material 9: possibilidades de apropriação*

140 maquinaria pesada

144 *material 10: sistemas dentro de sistemas*

146 diálogos desenhados

150 factores externos

(des)confiança(s)

Vamos anotando observações paralelas ao desenvolvimento do projecto. Em muitos desses materiais, em que estudamos práticas arquitectónicas que nos interessam por algum motivo (na maior parte dos casos, por muitos motivos), reforçamos a importância da relação entre arquitecto e cliente ou habitante, chamando a atenção para a forma como essas relações marcam os projectos que lhes estão associadas. Será o caso de *La Mémé*, das casas em Lewisham, da casa Latapie, das Case Study Houses nº 8 e 9, entre outros.

Iniciamos este capítulo retomando esta ideia, mas focando-nos agora na perspectiva do arquitecto austríaco Adolf Loos que defende que *nem o arqueólogo, nem o decorador, nem o arquitecto, nem o pintor ou o escultor devem arranjar a nossa habitação. Quem é que deve, então? É simples: cada um deverá ser o seu próprio decorador*[27].

Ao longo deste trabalho, fomos já dando provas e verificando com crescente certeza a importância do habitante como centro de qualquer projecto (sobretudo quando falamos em habitação) articulado nas várias fases que o acompanham: concepção, desenho, construção, ocupação. Contudo, esta ideia não serve de muito no vazio, como afirmação inconsequente. Interessa-nos manter presente esta observação, mas mais que tudo, conseguir cumpri-la a partir do desafio que se levanta.

Partindo desta circunstância particular, encontramo-nos de facto perante um dilema ao qual urge dar resposta e que tem a ver com a dificuldade que vai caracterizando o(s) diálogo(s) que acompanha(m) o processo projectual e o seu desenvolvimento. É indubitável, a nosso ver, a importância de um olhar sensível e atento sobre o pedido do habitante, por parte do arquitecto. É importante que essa disponibilidade se mantenha e que não se verifique uma resistência inflexível perante críticas, observações e até mudanças ao pedido original.

Por vezes, pode parecer que queremos concentrar no habitante toda a gestão e poder de decisão que vão contribuindo para o desenvolvimento do projecto. Resgatando de novo a afirmação de Adolf Loos, poderá parecer que cremos que todos estes personagens exteriores, que, à partida, *arranjam a nossa habitação*, devam desaparecer para dar lugar à vontade única do habitante.

Tal não será o caso. Não vimos aqui promover o despedimento do nosso ofício como arquitectos. Acreditar nessa hipótese seria defender que o mundo deveria assentar numa lógica de construção espontânea e informal, como acontece em muitas das cidades latino-americanas que visitamos anteriormente. Podemos retirar grandes lições a partir da vivência dessas cidades, mas não nos parece que devamos procurar estender situações que são muitas vezes resposta a necessidades de sobrevivência e que se caracterizam por grandes desequilíbrios e situações de precariedade. Não cremos, portanto, que o arquitecto deva desaparecer e abandonar os habitantes para autoconstruírem as suas casas na totalidade nem cremos tampouco que essa seja a proposta de Loos. Na realidade, se há algo que este trabalho tem vindo a mostrar-nos é exactamente a necessidade e a pertinência do trabalho do arquitecto para auxiliar a materialização de ideias de pessoas que não possuem ferramentas para fazê-lo.

Nesse sentido, parece-nos que o habitante deve confiar no arquitecto e que, a partir do momento em que o convoca, transferindo-lhe muitas das responsabilidades que acompanham um projecto a ser construído, deve fazer jus a essa confiança e transferência de responsabilidades, permitindo também ao arquitecto ter um papel activo no desenho da casa. *Com 'participação dos usuários' não queremos dizer que os usuários deveriam ditar*

27 Adolf Loos, *Ornamento e crime*, (trad. Lino Marques), 2ª ed., Lisboa, Cotovia, 2014, p. 67.

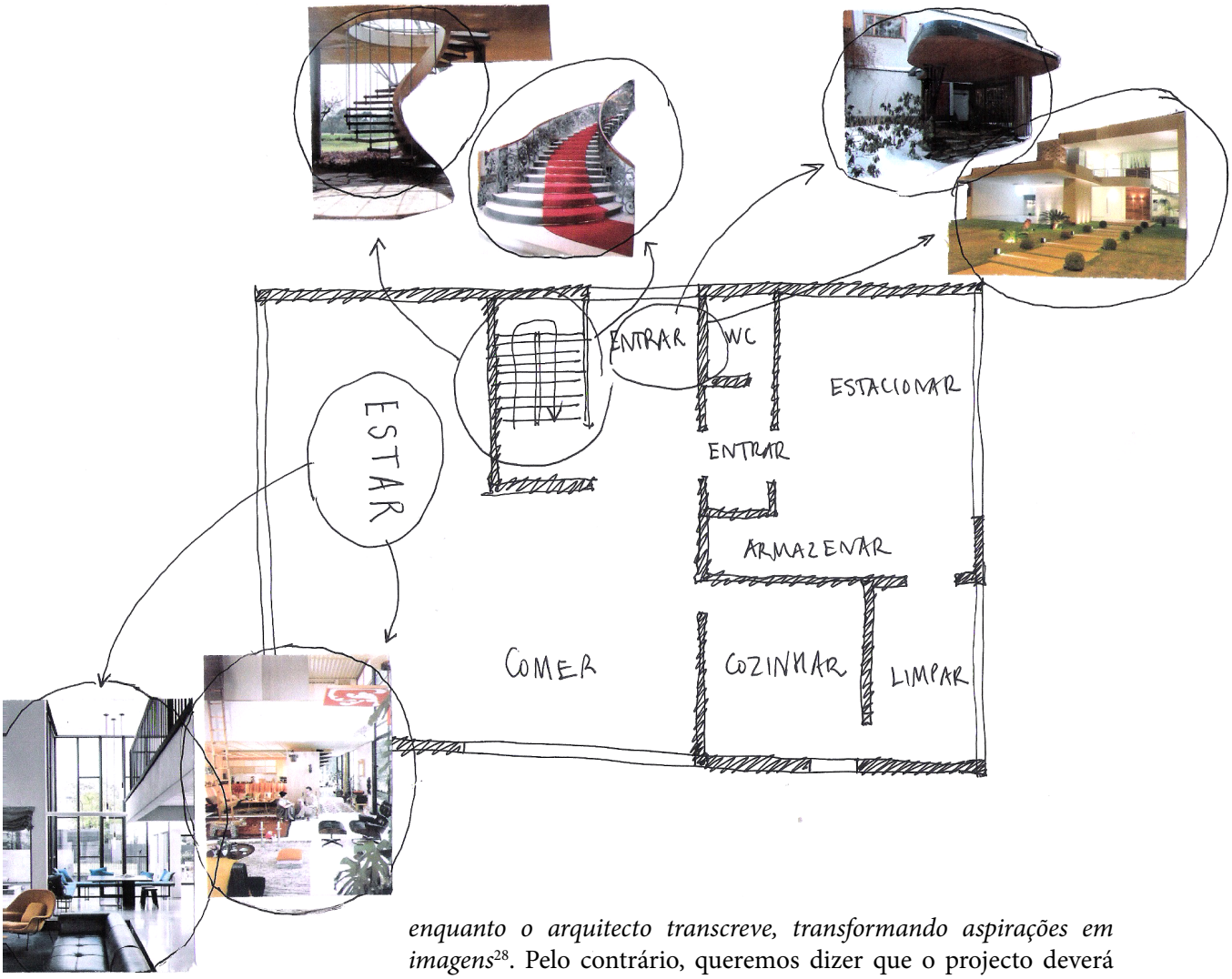


Figura 82

Este esquema pretende demonstrar alguns dos conflitos acerca da materialização de determinados aspectos da casa, assentes em vontades diferentes e, por vezes, incompatíveis.

enquanto o arquitecto transcreve, transformando aspirações em imagens[28]. Pelo contrário, queremos dizer que o projecto deverá ser resultado de uma simbiose constante que assenta num respeito recíproco e que, tal como é feito um esforço no sentido de privilegiar a vontade do habitante, também deve ser deixada uma margem, que se traduz em confiança, para que o arquitecto possa qualificar essas vontades e de alguma forma reinterpretá-las. Afinal, será esse o objectivo da convocatória que o trouxe para o projecto.

O processo projectual vai-se desenvolvendo, atribulado e instável, tal é a sua natureza, e vai sendo pautado por um certo desequilíbrio que caracteriza a relação formada que está na sua base: entre clientes e arquitecta. Levando a cabo constantes e sucessivas tentativas de ir requalificando o projecto a partir das observações feitas em cada reunião, esses (re)desenhos parecem encontrar sempre grandes dificuldades no acolhimento por parte dos habitantes que, presos a uma ideia pré-concebida de casa desejada, não se permitem nem nos permitem alcançar a (re)invenção ou descobrir que casa poderia ser esta. Permanecem dúvidas e permanecem exigências que se tornam até teimosas, depois de explicarmos repetidas vezes as razões pelas quais essas exigências não são possíveis da forma como são formuladas, mas que será sempre possível, sim, reinventá-las e encontrar espaço para transformá-las noutra coisa.

28 Giancarlo de Carlo, "Architecture's public", *Architecture & participation* (ed. by Peter Blunder Jones, Doina Petrescu, Jeremy Till). London, Spon Press, 2005, p. 16, 17.

Vamos sentindo uma certa falta de confiança no nosso trabalho que coloca muitos entraves ao seu desenvolvimento e que dificulta a comunicação entre as partes e, como consequência disso, o resultado do projecto. Apesar de nós assumirmos desde o início um compromisso para com as suas vontades, não parece existir qualquer margem de flexibilidade para aceitar a nossa forma de pensar ou de fazer.

Simultaneamente, à medida que o projecto avança e que surgem estes conflitos, cada vez mais frequentes, vamos questionando de que forma podemos encontrar um meio termo e que meio termo é esse. Para além de questões fundamentais para a própria estrutura da casa – como a questão do(s) pé(s)-direito(s) duplo(s) ou a resposta ao desnível do terreno – vamos questionando outras hipóteses e decisões que se prendem com uma subestrutura, associada ao domínio da linguagem da casa.

Surgem conflitos acerca da forma como se materializa, por exemplo, a porta de entrada ou a forma como se desenham as escadas. Estes conflitos têm a ver com uma bagagem cultural e referencial que constrói os padrões de uns e de outros. No fundo, tem a ver com a questão do "estilo", evocada por Adolf Loos. Colocando-se no lugar de habitante indignado, o arquitecto afirma:

Queremos ser nós a mandar de novo dentro das nossas quatro paredes. Não temos bom gosto? Óptimo, é mesmo com falta de bom gosto que iremos decorar a nossa casa. Se tivermos bom gosto, tanto melhor. Mas não nos queremos deixar tiranizar mais dentro das nossas próprias paredes. Compramos tudo de uma vez, tudo aquilo de que formos precisando e como bem nos parecer. (…) Pois é, lá está o estilo, afinal, que tanto procurámos, que sempre quisemos ter em nossa casa. Um estilo que não dependia das tais estatuetas de leões, mas do gosto (ou, na minha opinião, da falta dele) de uma pessoa ou de uma família e que se moldava a esse mesmo gosto. O denominador comum que ligaria todos os móveis de uma divisão da casa seria apenas o facto de ter sido o seu dono a fazer a escolha. E mesmo que ele procedesse de um modo um pouco incoerente, em especial no que diz respeito à escolha de cores, isso não seria nenhuma tragédia. Uma casa arranjada por uma família suporta algumas coisas. É que se colocarmos num quarto "com estilo" apenas uma peça decorativa que não combine com o quarto, ele pode ficar todo estragado[29].

Ao referir-se a "estilo" neste sentido, Loos evoca todo um conjunto de elementos projectados por determinado *arqueólogo, decorador, arquitecto, pintor ou escultor*, que sugerem formas de habitar correctas, de acordo com um *bom gosto* definido por esse conjunto de pessoas que projectam a casa, em contraposição com uma *falta de gosto,* uma forma de decorar obsoleta e desadequada, porque diferente do "estilo" defendido por este conjunto de pessoas, à

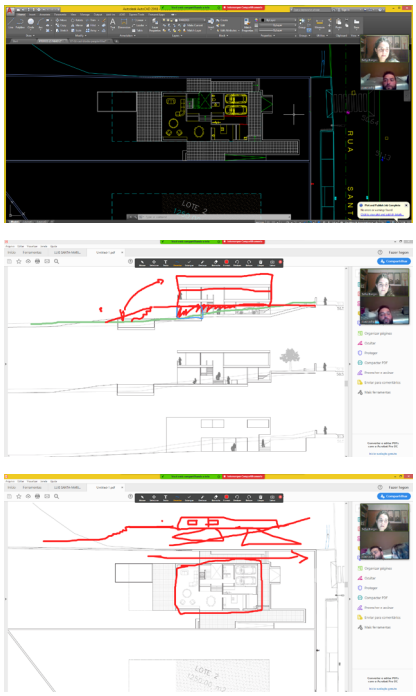


Figura 83

Registos de reuniões ao longo do desenvolvimento do projecto.

Tendo sido este processo marcado por constantes dificuldades de encontro entre clientes e arquitecta, a actual situação pandémica que vivemos vem agravar essa dificuldade de comunicação, impedindo, a partir de determinado momento, o encontro físico entre as duas partes envolvidas e a substituição desses encontros por reuniões virtuais.

29 Adolf Loos, *Ornamento e crime*, (trad. Lino Marques), 2ª ed., Lisboa, Cotovia, 2014, p. 70.

partida superiores ou mais elucidadas relativamente ao que deve ou não permanecer dentro de uma casa, independentemente de quem a habite.

Confessamos alguma dificuldade, em determinados momentos do trabalho, em acolher alguns pedidos dos clientes com quem contactamos, por nos parecerem de facto obsoletos ou pura e simplesmente caprichosos, sem nenhuma razão de ser. Contudo, fazemos um esforço por integrá-los no projecto e, sobretudo, damo-nos conta da importância de estabelecer limites claros entre as estruturas definidas pelo desenho arquitectónico da casa e os espaços a ser preenchidos pelo gosto dos habitantes, independentemente das opiniões de quem projecta ou, no melhor dos casos e sempre que possível, como fruto de discussões e consenso entre as duas partes.

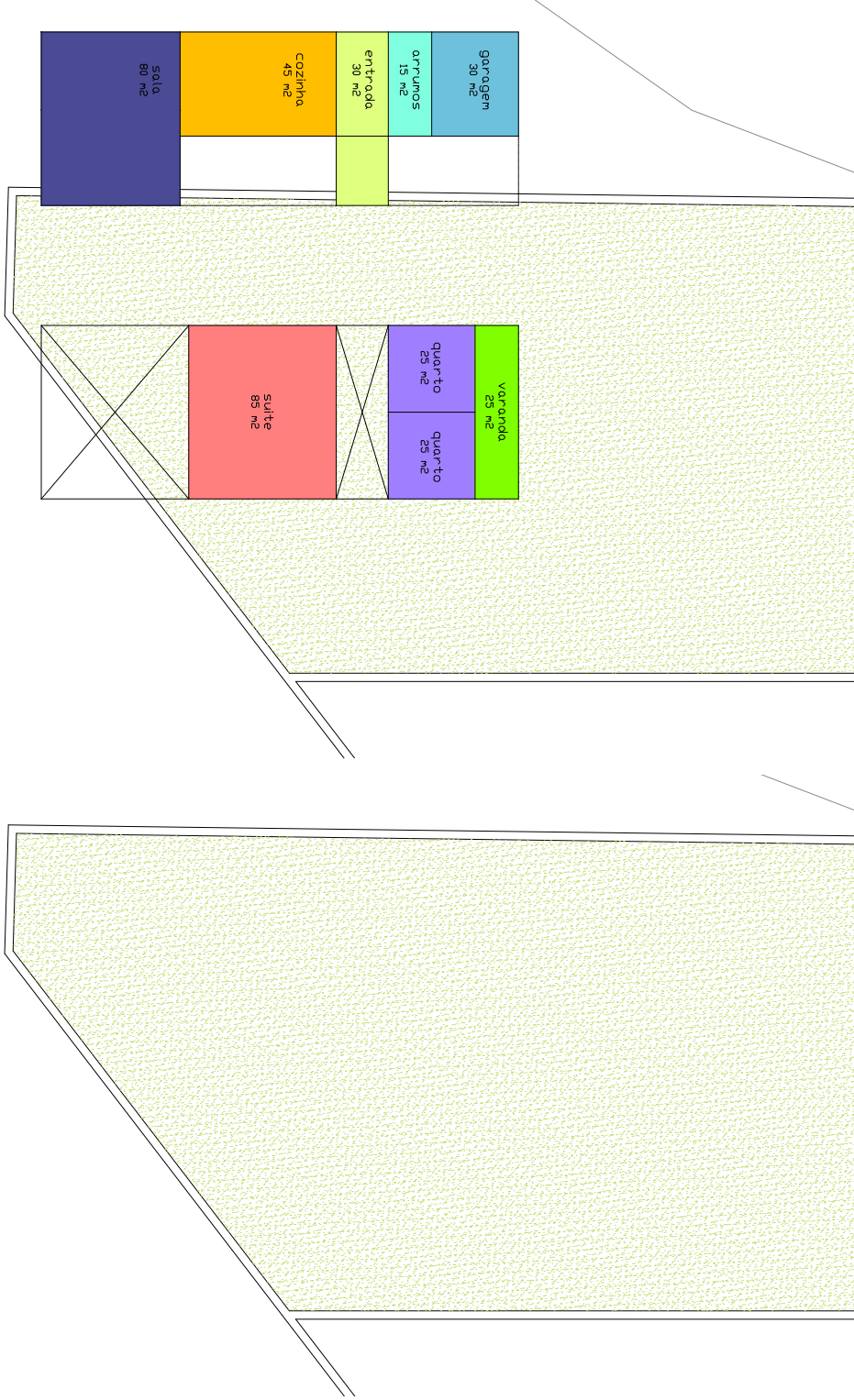
Todas estas questões vão revolvendo o projecto e influenciando o seu desenvolvimento. A determinado momento, é-nos comunicado de forma mais objectiva que, de facto, a confiança que nos parecia já de algum modo fragilizada encontra-se realmente num processo de quebra progressiva. É então convocado outro arquitecto – por coincidência saído da mesma escola e, portanto, com uma base académica e cognitiva próxima da nossa – com o objectivo de nos auxiliar a concretizar projecto e comunicação e a dar respostas a questões que permanecem por solucionar. São convocados como argumentos para o convite à participação deste novo personagem, que entra agora em cena, o facto de ele ser já realmente arquitecto. Isto implica, por um lado, uma certa autoridade associada à experiência – este arquitecto trabalha em determinado escritório – e, por outro, tem um propósito prático, ligado ao cumprimento de legislações – este arquitecto conhece a lei e pode assinar projectos.

Este acontecimento vem agitar em grande medida o desenvolvimento do projecto. Havendo mais uma pessoa envolvida, tudo ganha uma nova complexidade. Um novo agente significa uma nova forma de pensar e de fazer e de comunicar, o que de alguma forma implica um certo arrastar do projecto. Por outro lado, concentrando-se o peso da autoridade e da responsabilidade sobre este arquitecto, o nosso papel também se transforma e passa a ser condicionado por dois clientes: os futuros habitantes e o arquitecto, com quem vamos trabalhando numa espécie de colaboração semi-hierarquizada.

Apesar da introdução deste personagem nos causar algum desconforto, pela forma como desvaloriza ou põe em causa o trabalho realizado até aí, ele também contribui para alguns aspectos positivos que se vão fazendo sentir. Por um lado, a experiência, usada como um dos argumentos para a sua convocação, surge como mais-valia, por nos permitir ter uma consciência mais real de custos, medidas regulamentares e problemas construtivos. Por outro lado, tendo também mais prática no contacto constante com clientes, a forma como este arquitecto comunica com os nossos clientes está envolvida numa certa perícia – apoiada numa série

Figura 84

Paralelamente ao trabalho directamente ligado com o desenvolvimento do projecto, existe todo um outro trabalho que vamos realizando e que diz respeito à montagem de estratégias de comunicação com os clientes. Vamos testando diferentes abordagens de apresentar ideias a serem discutidas. Numa fase inicial mostramos desenhos à mão, e, após solicitação, passamos a trabalhar em desenhos digitais, mais rigorosos e mais claros, do ponto de vista de mostrar uma determinada proposta. Dentro do âmbito dos desenhos digitais que vamos apresentando, testamos diferentes expressões - com ou sem cor, com ou sem mobília, com ou sem elementos vegetais, com ou sem tramas, com o nome associado aos espaços ou com a mobília que geralmente os ocupa... E para além dessas tentativas sucessivas, vamos também desenhando esquemas que objectivam demonstrar determinados aspectos do trabalho que não são perceptíveis de outro modo. Neste caso, mostramos um esquema que procura clarificar as áreas correspondentes a cada espaço, a partir de um desenho que propusemos a determinado momento do processo, em comparação com os desenhos esquemáticos enviados pelos clientes, que insistiam em determinadas configurações espaciais bastante deproporcionais e, em certos sentidos, totalmente desprovidas de sentido.





de exemplos de casas em cujo processo de produção participou anteriormente – que facilita o acolhimento das ideias levantadas por ele. Por último, há um grande pragmatismo que é acrescentado ao projecto com a entrada do arquitecto e que vem, de alguma forma, acelerar o processo de desenho da casa, concentrando-o no essencial e num objectivo de concretização rápida.

Toda esta bagagem concreta, ancorada numa experiência profissional, confere, de facto, a este arquitecto um conjunto de informações que nós não possuímos ainda. A sua entrada no projecto enfatiza o enquadramento do trabalho na esfera do real, mas simultaneamente acelera-o, reduzindo-o a um desenho expedito que tenta solucionar questões de forma prática e eficaz. Parecendo esta atitude absolutamente positiva para o avanço do trabalho, ela simultaneamente reduz uma certa dimensão fantasiosa, ligada à expectativa de uma descoberta que necessitaria claramente de mais tempo e disponibilidade para ser encontrada.

paredes e mobilidades

Reflectíamos anteriormente acerca da questão do bom gosto ou da falta dele e dos limites entre o que deve ser projectado por um especialista e o que deve ser deixado por desenhar. No fundo, falamos sempre sobre a necessidade de encontrar um equilíbrio entre materializações desenhadas e espaços em branco por ocupar, no desenho. Ao evocarmos esta ideia de uma casa que é construída apenas pela metade ou que deixa alguma margem aos seus habitantes para a ocuparem, poderá parecer que nos interessa retomar uma prática semelhante à do arquitecto Alejandro Aravena e do seu estúdio Elemental. Os conjuntos habitacionais projectados por este arquitecto assentam na ideia de construir uma parte da estrutura física da casa, possível a partir de orçamentos relativamente reduzidos, deixando literalmente um vazio por completar, cujo objectivo será ir sendo autoconstruído ao longo do tempo, pelos habitantes da respectiva casa e dependendo da situação económica de cada um. É discutível a legitimidade deste tipo de acção e as premissas sobre as quais ela assenta. Não nos interessa neste momento estimular essa discussão. Interessa-nos antes afirmar que não é esse o tipo de proposta que procuramos levar a cabo. Parece-nos que, se há coisa que o arquitecto deve oferecer ao habitante, é uma estrutura completa da casa a habitar, um invólucro, um lugar habitável. Caberá ao habitante habitar esse lugar, (re)desenhando-o a partir das pistas deixadas pelo arquitecto e dependendo da abertura e indeterminação desse desenho base. *Se a arquitectura é uma fonte de significações, cada edifício constitui-se como um texto. Contudo não existe uma codificação clara, visto que os significados se formam a partir de impressões pessoais e valores sociais.(…) Cada edifício não é senão uma longa conversa na qual o arquitecto dita o tom e diz a primeira frase. A matéria é a tessitura da voz, a sua modulação e intensidade. A conversa resultará mais interessante quanto mais e mais variadas respostas obtenha*[30].



Figura 85
Quinta Monroy, Elemental, Iquique, Chile, 2003.

Falamos, portanto, em narrativas: narrativas quotidianas, condicionadas por estruturas construídas que ajudam a materializá-las; narrativas construídas por esse quotidiano; narrativas propostas por desenhos que sugerem usos e apropriações. Importa clarificar os limites da acção do arquitecto, no desenrolar do projecto e na criação dessas narrativas.

30 Fernando Espuelas, op. cit., p. 31.

Recorremos ao estudo do conhecido livro escrito por N. J. Habraken que assenta na premissa de que *o ambiente construído, em toda a sua complexidade, é criado por pessoas*[31] e vai questionando as várias estruturas que materializam esse ambiente construído e, consequentemente, a vida das pessoas que o criam e que participam dele. Habraken detém-se no estudo de padrões que pautam a *ordinariedade* do nosso quotidiano, compreendendo que esses padrões obedecem a determinados controlos exercidos e que estabelecem, eles próprios, hierarquias. Interessa-nos compreender melhor esta ideia, que poderá ajudar-nos a delimitar exactamente onde deve começar e acabar o desenho do arquitecto e, simultaneamente, onde começará a acção do habitante.

Importa, antes de mais, compreender que arquitecto e habitante possuem visões diferentes de observar e entender o espaço como tal. *Um arquitecto pode descrever a casa como uma composição de espaços, (…) os habitantes tendem a pensar em termos de quartos e lugares: não meras entidades espaciais, mas combinações de muitos tipos de coisas – mobília, obras de arte, vistas – que juntas tornam um ambiente identificável*[32]. Isto significa que, para o habitante da casa, desenhos como a planta ou a secção ou o alçado são imagens completamente abstractas. É relativamente fácil compreender isto, porque também nós somos e fomos, antes de arquitectos, habitantes. Quando falávamos da nossa casa própria, detínhamo-nos sobretudo nos microcosmos que habitavam os espaços em branco, entre paredes desenhadas. De facto, a nossa experiência tridimensional de habitar determinada casa depende profundamente da mobília que a habita, para além das paredes que formam o invólucro de que falávamos.

Debrucemo-nos então sobre a relação dessas peças de mobiliário com o espaço que as alberga. *Alterar e voltar a alterar a mobília ocorre a partir do uso normal das divisões da casa. Se, por outro lado, as divisões são alteradas, é certo que a disposição da mobília será perturbada. A configuração do nível mais elevado domina a de nível inferior e a última está dependente da primeira. (…) É bastante raro encontrar uma configuração de mobília que domine*

31 N. J. Habraken, op. cit., p. 6.

32 Idem, p. 16.

a configuração de um edifício ou a configuração de um edifício que domine a configuração de uma rua. Eles parecem estabelecer uma relação de dominância/dependência como um imperativo formal[33].

Isto tem a ver com a flexibilidade e mobilidade (ou a falta delas) inerente a cada um destes elementos evocados. Se resulta relativamente fácil arrastar um móvel, ou um sofá, ou uma cadeira (estabelecendo também estas peças de mobiliário diferentes graus de hierarquia entre eles e relativamente ao espaço que habitam – geralmente será mais fácil pegar numa cadeira do que num sofá ou num móvel), não será tão simples derrubar uma parede.

Reconhecendo a verdade desta afirmação, questionamos também até que ponto não poderá uma parede mover-se, ou desmaterializar-se em determinados momentos da sua superfície, ou mesmo desaparecer. Simultaneamente, questionamos se essas paredes não poderão ser substituídas por peças de mobiliário, visto que um dos pedidos originais dos nossos clientes passou sempre pelo desejo de criar espaços pouco compartimentados.

Procuramos que o desenho abra um leque de possibilidades relativamente à forma como os espaços se compartimentam ou se abrem. Podendo ser excessiva uma abertura total entre divisões que, por vezes, necessitam de existir independentemente, projectamos mecanismos móveis, que possam ser alterados de forma mais simples que uma parede de tijolo convencional.

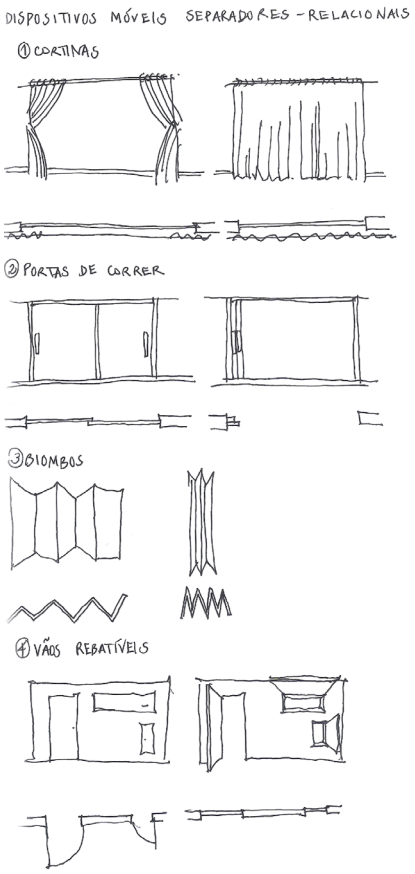
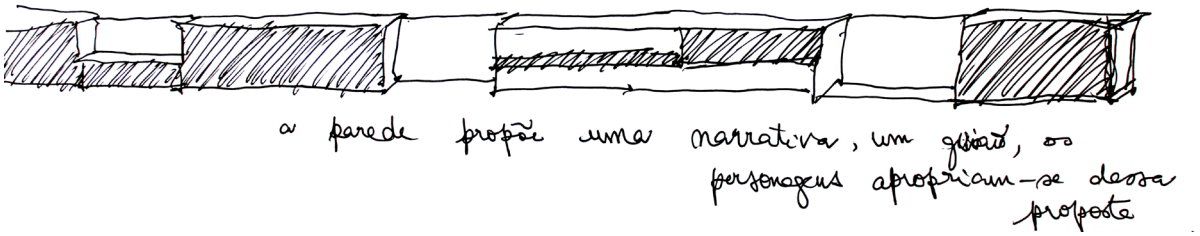
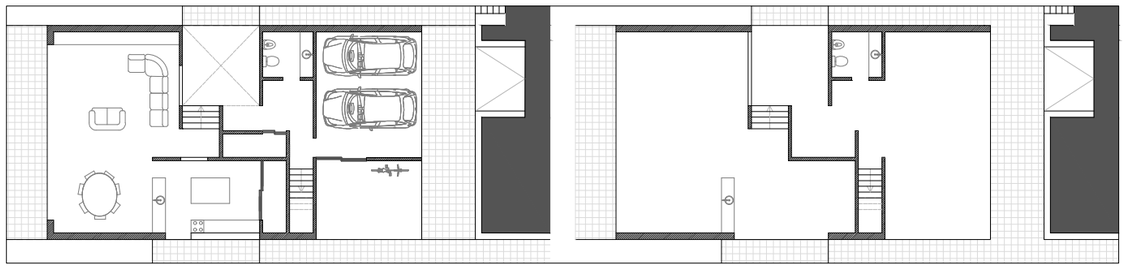


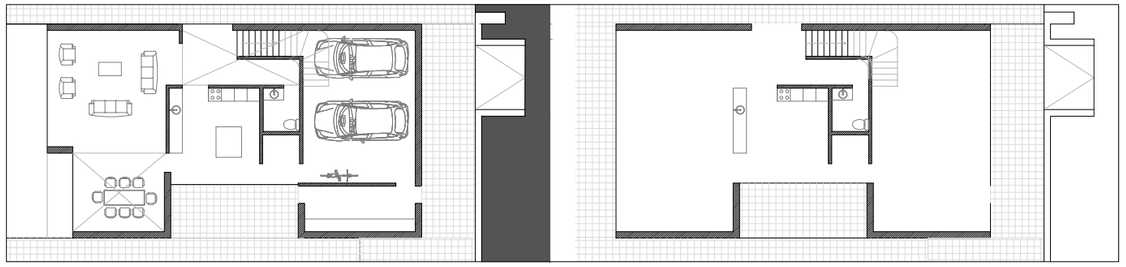
Figura 86

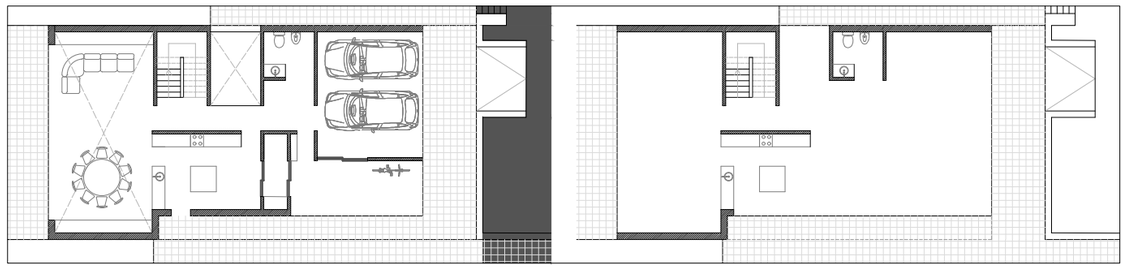
Procuramos que o desenho abra um leque de possibilidades relativamente à forma como os espaços se compartimentam ou se abrem. Podendo ser excessiva uma abertura total entre divisões que, por vezes, necessitam de existir independentemente, projectamos mecanismos móveis, que possam ser alterados de forma mais simples que uma parede de tijolo convencional.

33 N. J. Habraken, op. cit, p. 32-33.









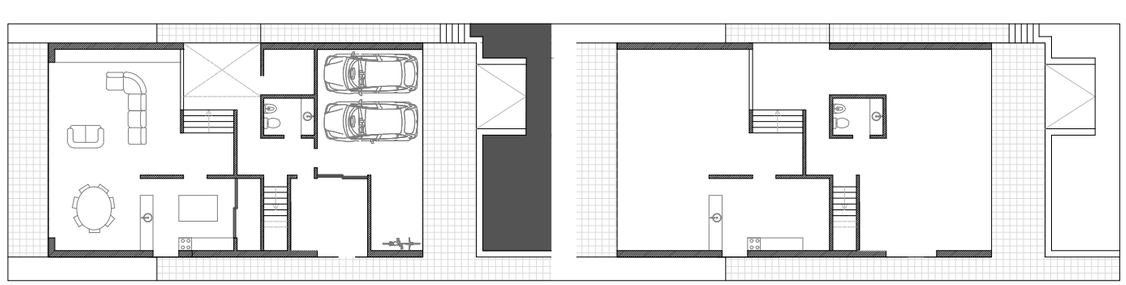
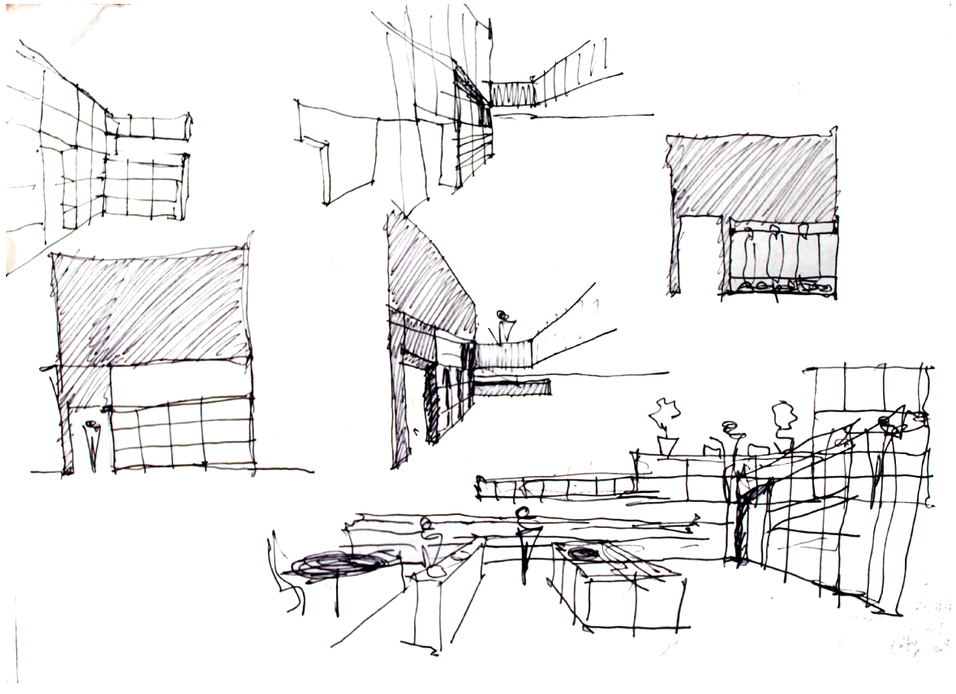


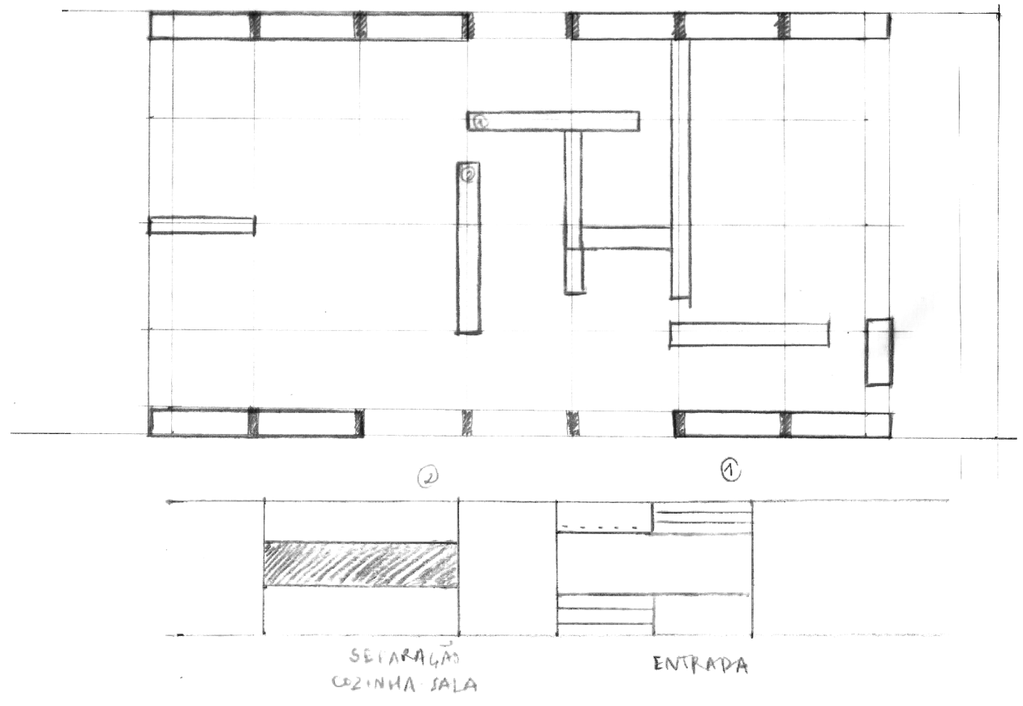
Figura 87

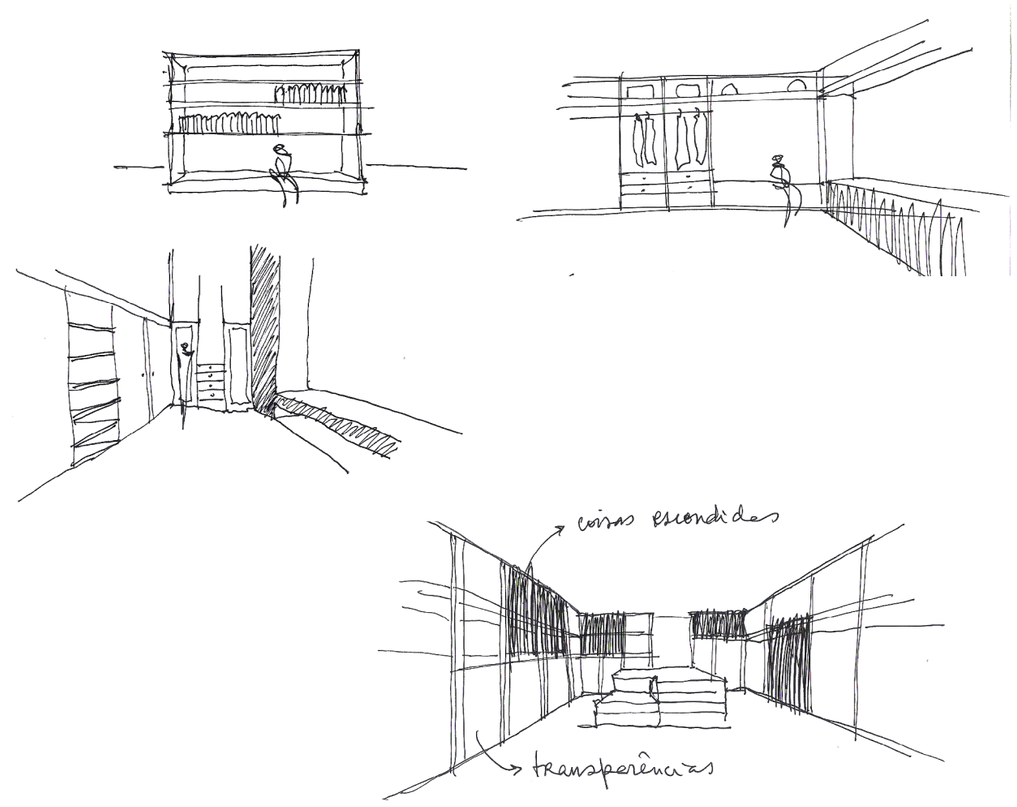
No seguimento do pensamento anteriormente formulado, vamos, neste momento do trabalho, levando a cabo sucessivos desenhos que põem em causa a materialização e desmaterialização das paredes que separam as divisões da casa. Procuramos desenhar hipóteses de organização nas quais se compreenda, de forma clara, cada divisão como célula unitária e compartimentada para depois desconstruir essas hipóteses, libertando-as da excessiva compartimentação e questionando até que ponto pode alargar-se um espaço amplo e aberto ou se será possível propor uma casa que não necessite de paredes a separar os espaços.

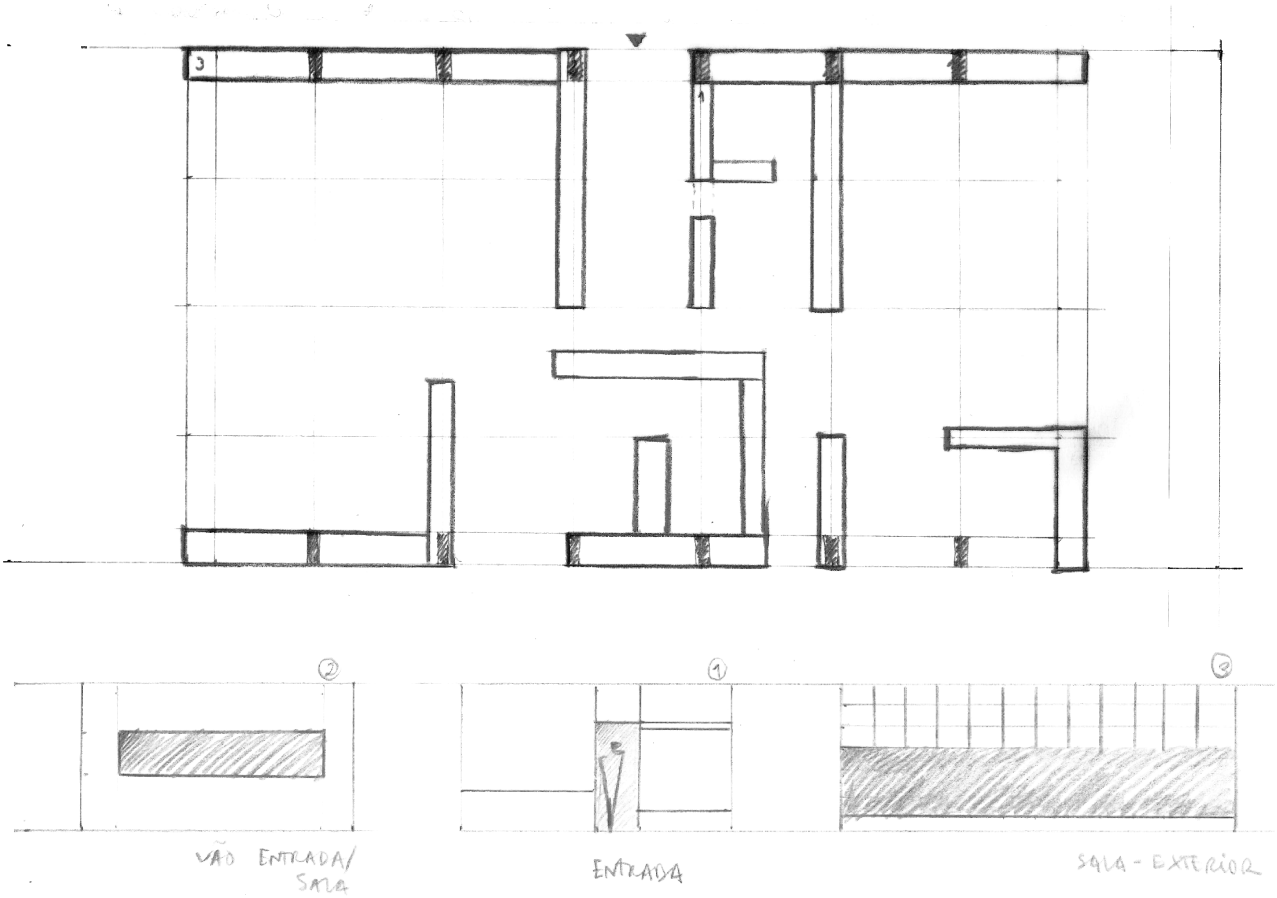


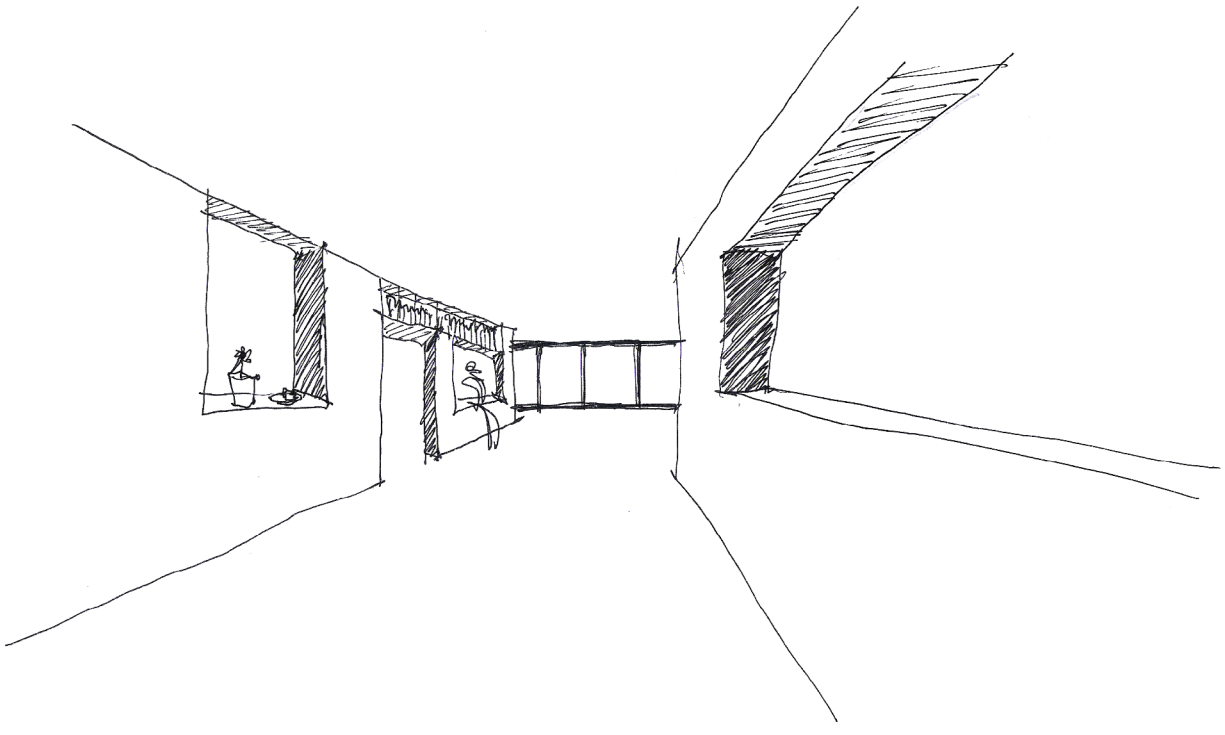
No seguimento do pensamento anteriormente formulado, vamos, neste momento do trabalho, levando a cabo sucessivos desenhos que põem em causa a materialização e desmaterialização das paredes que separam as divisões da casa. Procuramos desenhar hipóteses de organização nas quais se compreenda de forma clara cada divisão como célula unitária e compartimentada para depois desconstruir essas hipóteses, libertando-as da excessiva compartimentação e questionando até que ponto pode alargar-se um espaço amplo e aberto ou se será possível propor uma casa que não necessite de paredes a separar os espaços.

Levamos este leque de possibilidades mais longe e projectamos uma casa sem paredes cuja compartimentação se faça, única e exclusivamente, a partir das peças de mobiliário que a habitam. De repente, os dispositivos que separam as divisões da casa ganham uma nova espessura e expressão. Damo-nos conta, com estes desenhos, que a inclusão do mobiliário no desenho da casa implica um grau de rigor e atenção bastante maior, porque os rectângulos que representam essas peças de mobiliário apresentam um nível de complexidade bastante superior ao de uma parede. Importará, portanto, desenhar também as suas secções e os seus alçados e compreender como se relacionam com a restante estrutura da casa.









Figuras 88 e 89
Hipóteses de desenhos da mobília fixa que poderia habitar os espaços da casa, em vez das paredes. No fundo, trata-se de modificar a espessura das paredes anteriormente desenhadas, permitindo que coexistam mais universos dentro delas e que esse espaço interior também seja, de alguma forma, habitável.

[material 9]
possibilidades de apropriação

Num texto publicado originalmente na revista Domus, em 1944[34], Lina Bo Bardi questiona: *As afinidades das formas velhas como velho modo de vida estão perdidas. Como devem ser os interiores e a mobília da casa para que a adesão entre forma nova e nova vida se manifeste e seja coerente?*

Detemo-nos, neste momento, sobre o estudo de algumas práticas arquitectónicas que integram de formas distintas a relação entre o interior da casa e a sua mobília e que interpretam de formas diferentes esta questão relacionada com uma estrutura apropriável, que temos vindo a evocar ao longo do trabalho. Pertencendo estas práticas a outros *modos de vida*, integrados nos contextos em que foram pensadas, pretendemos retirar da sua observação algumas lições que nos ajudem a responder aos problemas novos que se prendem a esta circunstância.

34 "Sistemazione degli interni", *Domus*, Milão, nº198, junho 1944, p. 199-209.





Figura 90

Avery Coonley House, 1907, Riverside, Illinois, Frank Lloyd Wright.

No início do século XX, Frank Lloyd Wright e Charles Rennie Mackintosh procuraram unificar o controlo do projectista sobre todos os níveis do edifício, estendendo a prática arquitectónica tradicional aos campos disciplinares da decoração e do mobiliário. Contra a tendência imersiva de incorporar mobiliário independente, produzido industrialmente e num nível autónomo de preenchimento, eles insistiram permanentemente num desenho personalizado e fabricado autonomamente ou em mobiliário incorporado. Talvez mais até do que modernistas como Mies van der Rohe ou Walter Gropius, eles estabeleceram standards para um desenho absolutamente integrado como um princípio central da prática arquitectónica moderna. (…) A questão ultrapassa o estilo. É acima de tudo sobre controlo: o ideal e o objectivo é um desenho cujo controlo seja totalmente vertical[35].

35 N. J. Habraken, op. cit., p. 75-76.

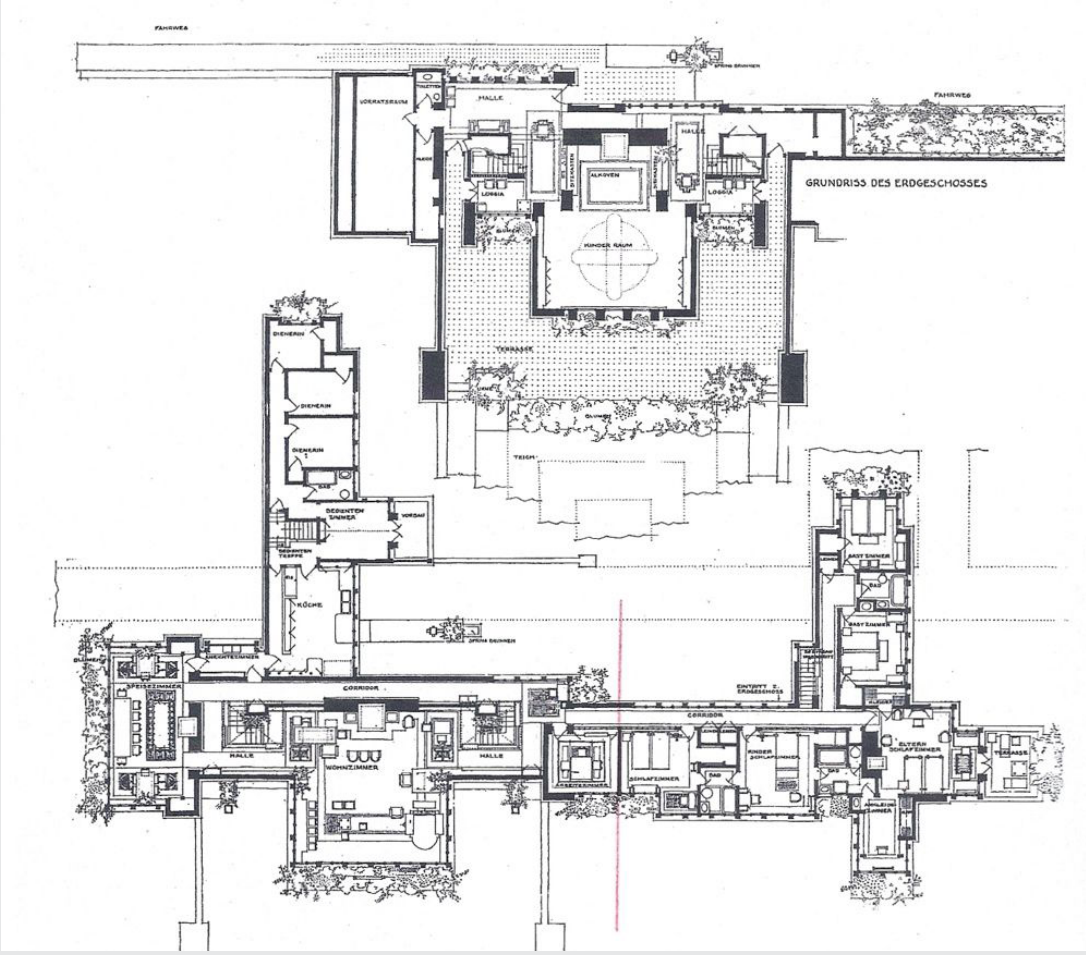


Figura 91

Avery Coonley House, 1907, Riverside, Illinois, Frank Lloyd Wright - planta.

O projecto da Casa Avery Coonley integra esta ideia de parede e narrativa que vimos a perseguir, por desenhar de forma muito clara sobre a estrutura proposta e construída o modo como ela deverá ou poderá ser utilizada. Para além de incorporar a função de separação entre os espaços, as paredes incorporam também lugares da casa: são grandes corpos volumosos que se vão alargando ou dilatando para abrir espaço para lareiras, estantes de livros, bancos ou mesas. Se, numa primeira observação, parece fazer-nos sentido esta abordagem que aponta com clareza a narrativa possível a desenvolver no espaço projectado, por outro lado, essa narrativa acaba por se esgotar numa leitura única, que não deixa espaço para acrescentar pontuação ou mudar de parágrafo ou improvisar diálogos.

O facto de a estrutura construída ser tão pesada e se desenhar de uma forma que não segue a hierarquia normal que separa estrutura da casa e peças de mobiliário, de que nos falava Habraken, constitui-se como um obstáculo difícil de ultrapassar para quem a habita. Imaginemos, por exemplo, que o habitante desta casa pretende mover a biblioteca para perto da cozinha e ler enquanto vai fervendo sucessivas taças de chá. Seria tremendamente difícil deslocar a estante dos livros, incorporada dentro da parede de uma outra divisão, para o novo lugar desejado.

Compreendendo que esta não será seguramente a abordagem que possibilitará uma maior liberdade de apropriação por parte do habitante, partimos em busca de outras alternativas de narrativas escritas sobre a estrutura da casa que permitam, a quem as lê, reinventá-las e reconduzir o seu fio narrativo.

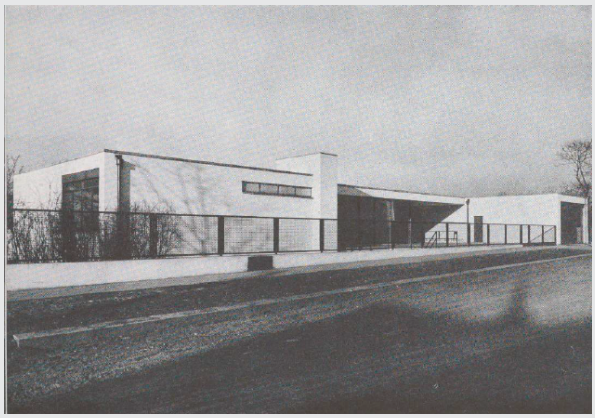
Observamos uma outra casa, construída 20 anos depois da casa Avery Coonley, em Brno, na República Checa e projectada pelo arquitecto alemão Mies van der Rohe: a casa Tugendhat.

Esta casa persegue o mesmo objectivo involucrado nas casas que estudamos anteriormente, projectadas pelo arquitecto Álvaro Siza: o de permanecer quase invisível para quem passa na rua. Apenas um dos pisos da casa é visível a partir do espaço público e a própria porta de entrada surge escondida, por trás de uma parede curva que alberga uma caixa de escadas no seu interior. Tal como nas casas evocadas anteriormente, da autoria do arquitecto Álvaro Siza, parece haver uma valorização do espaço interior da casa, que se abre para o seu jardim traseiro e se fecha relativamente à rua.

É importante compreender o contexto a partir do qual surge o pedido para o desenho desta casa. *Mr. Tugendhat era o herdeiro de uma família bastante bem-sucedida e ligada à manufactura. A casa Tugendhat foi um presente de casamento para a sua esposa por parte do seu pai – possivelmente o homem mais rico em Brno nos anos vinte*[36]. A casa é, por isso, resultado de uma grande liberdade, que não prevê restrições orçamentais – *o custo foi enorme: algo próximo de 4 milhões de Coroas Checas – o suficiente para construir um bloco de oito apartamentos de luxo por esses dias*[37]. Importa ter consciência deste aspecto para mantermos presente que este tipo de construção obedece a situações híper privilegiadas e não se trata, portanto, de um tipo de casa recorrente para a maioria dos habitantes.

36 *Mies van der Rohe: European Works* (ed. Frank Russell), Academy Editions, London, St. Martin's Press, New York, p. 72.

37 Ibidem.



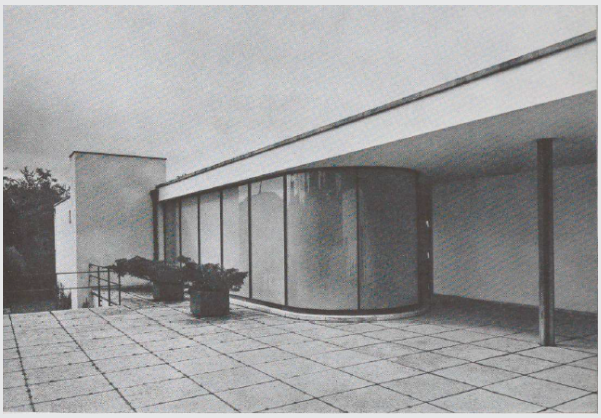


Figura 92

Villa Tugendhat, 1928-30, Brno, República Checa, Mies van der Rohe

Atentamos agora no desenho do interior da casa. Observando as plantas desta casa e comparando-as com o exemplo anterior, parece-nos que ambas assentam numa lógica comum: um desenho bastante compartimentado nos espaços mais privados, que são delimitados pelas suas paredes, e uma maior abertura dos espaços comuns, cujas divisões vão sendo feitas através de peças de mobiliário pensadas para ocuparem determinado lugar nesses espaços. Na Casa Tugendhat, parece haver uma maior liberdade possível, pelos espaços deixados em branco entre os pilares e a mobília proposta. O desenho é menos rígido e a amplitude dos espaços parece tornar possível a fácil deslocação do mobiliário proposto, que não está associado às paredes da mesma forma que sucede com a casa projectada por Wright.

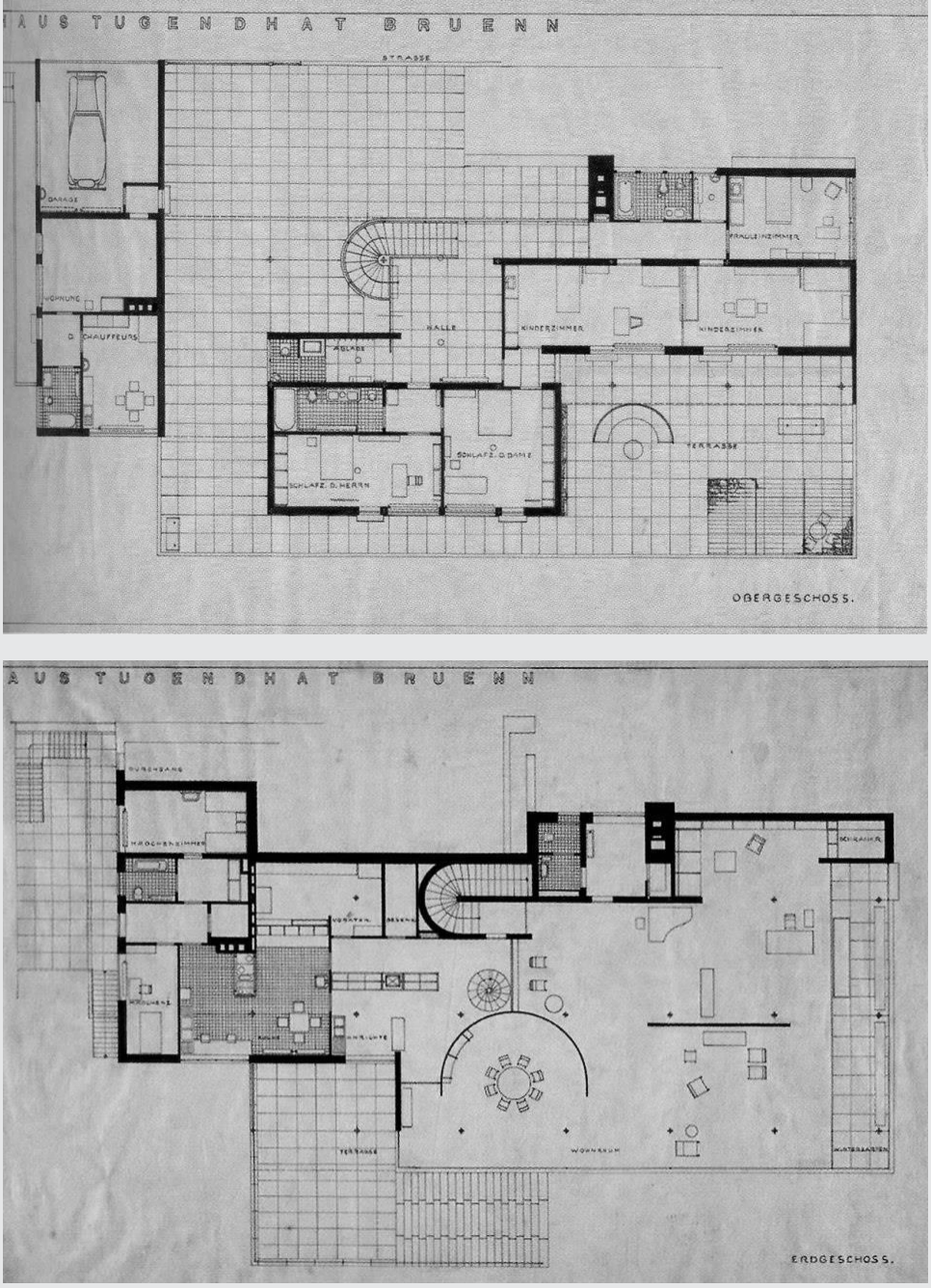


Figura 93

Villa Tugendhat, 1928-30, Brno, República Checa, Mies van der Rohe - plantas.

Contudo, estudando esta casa com mais atenção, damo-nos conta de que, na realidade, também aqui tudo foi desenhado pelo arquitecto – *desde a construção, mobília e dispositivos incorporados até às canalizações e aos detalhes de aquecimento e ar condicionado*[38].

Mies não desenhou apenas um número considerável de items de mobiliário para a casa (…), mas também especificou de que forma eles deveriam dispor-se. A própria mesa redonda está fixa ao chão[39]. Se parece de alguma forma mais flexível e adaptável a diversas circunstâncias esta casa, por se desenhar a partir de um grande *open space* pontuado por colunas e apontamentos de parede em determinados momentos, o facto de a mobília ser desenhada na totalidade por uma única pessoa transforma o desenho da casa num todo, o que significa que será extremamente difícil incorporar qualquer peça de mobiliário exterior ao seu desenho. Como nos dizia Adolf Loos, *se colocarmos num quarto "com estilo" apenas uma peça decorativa que não combine com o quarto, ele pode ficar todo estragado*[40].

38 Ibidem.

39 Carsten Krohn, *Mies van der Rohe: the built work*, Birkhäuser, Basel, 2014, p. 82.

40 Adolf Loos, Op. cit., p. 70.

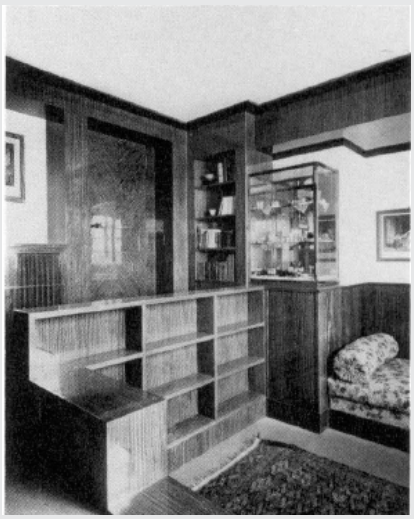


Figura 94

Villa Muller, 30, Praga, República Checa, Adolf Loos.







Atentando agora num outro projecto, desenhado por este último arquitecto que evocamos, observamos uma casa construída também na República Checa, em Praga, na mesma altura em que a casa Tugendhat foi construída – a casa Muller.

Evocamos esta casa, porque, não tendo um desenho estrutural tão claro e marcado como o da casa Tugendhat nem a incorporação do mobiliário de forma tão presente como a casa Avery Coonley, aborda um tema tratado em ambas as casas anteriores, de forma bastante diferente: o do tratamento do dispositivo-parede como apontamento para futuras narrativas construídas.

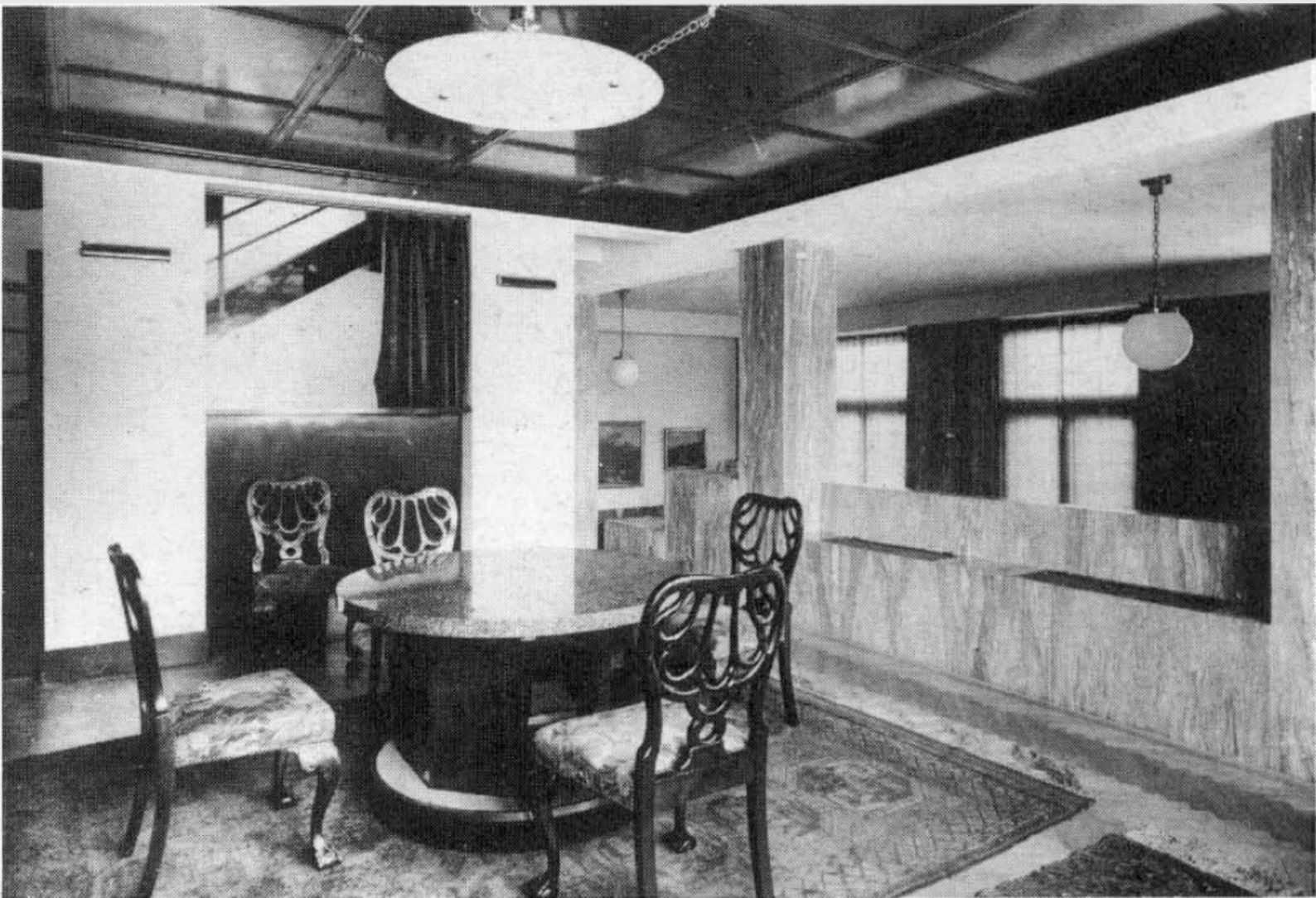
É bastante difícil ler a Casa Muller apenas a partir das suas plantas. Na realidade, *Adolf Loos tinha pouca fé no desenho como indicador de qualidade arquitectónica. Não existem registos de desenhos de viagens dele, e tampouco se demonstrava entusiasmado pela fotografia como meio de comunicar arquitectura. Ele sugeria, contudo, que a boa arquitectura pudesse ser descrita*[41].

Não nos parece correcto afirmar que Loos desenhou uma casa facilmente apropriável. As paredes de pedra da Villa Muller são bastante maciças e com uma espessura considerável. Não se trata propriamente de um desenho ligeiro e flexível, nesse sentido. As paredes desta casa lembram as paredes da casa Avery Coonley pela sua dimensão. Contudo, as suas superfícies lisas conferem à casa uma certa neutralidade que parece permitir um acolhimento mais aberto a qualquer tipo de proposta de ocupação que lhe seja feita. Este aspecto tem a ver com o facto de Loos combater a projecção de ornamentos por parte do arquitecto, exactamente para possibilitar ao habitante a oportunidade de ornamentar a sua casa.

Vemos, portanto, que a capacidade de uma casa ser adaptável e flexível pode materializar-se de muitas formas. Neste caso, apesar de a narrativa proposta pelo desenho das paredes ser relativamente fechada – isto é, as paredes permanecem imóveis ao longo da casa –, ela vai abrindo um leque de possibilidades pela forma como essas paredes se desmaterializam em determinados momentos, possibilitando múltiplas relações entre os diferentes espaços da casa.

41 Johan Van de Beek , "Adolf Loos – patterns of town houses", *Raumplan versus plan libre: Adolf Loos, Le Corbusier* (ed. by Max Risselada), Rotterdam, 010 Publishers, 2008, p. 27.

Adolf Loos desenvolveu, nesta casa com especial vigor, o conceito do *raumplan*: uma forma de conceber o espaço, considerando-o como objecto tridimensional e não apenas projectando-o em secções horizontais e verticais. A casa é desenhada segundo percursos limitados por paredes sobre as quais são abertos grandes vãos que permitem espreitar para cima e para baixo, entrar e sair dos espaços, e experienciá-los de formas diferentes. Os próprios espaços são desenhados em níveis distintos e ligados por pequenos lances de escadas que vão aparecendo pelo meio dos percursos sugeridos. Esta forma de relacionar espaços e de pensar a casa como um todo, não permitindo o deslocamento da sua estrutura, permite o movimento das pessoas que a habitam e potencia reinvenções quotidianas constantes, estimuladas pela quantidade quase infinita de possibilidades de relações espaciais possíveis de serem criadas.



maquinaria pesada

Partindo dos desenhos anteriormente expostos, damo-nos conta de estarmos a cair no erro de transformar peças de mobiliário – normalmente mais portáteis que a estrutura da casa – em dispositivos cuja capacidade de mobilidade se torna, deste modo, equivalente à das paredes. Partindo de uma intenção oposta – a de eliminar as paredes da casa, substituindo-as por peças de mobiliário com um carácter supostamente mais flexível e adaptável a cada situação – intensificamos a estabilidade e a fixação destes elementos que habitam a casa. Neste caso, as paredes exteriores – a *membrana contínua* que envolve a casa – permanecem assumidamente estáticas, exceptuando nos momentos em que são interrompidas por portas ou janelas. E, para além disso, no interior, as paredes são substituídas por outros dispositivos que, apesar de partirem da intenção oposta, são projectados para ocuparem determinado lugar fixo na casa, marcando desde logo uma posição correcta para cada objecto, o que dificultará seguramente posteriores deslocações e mudanças.

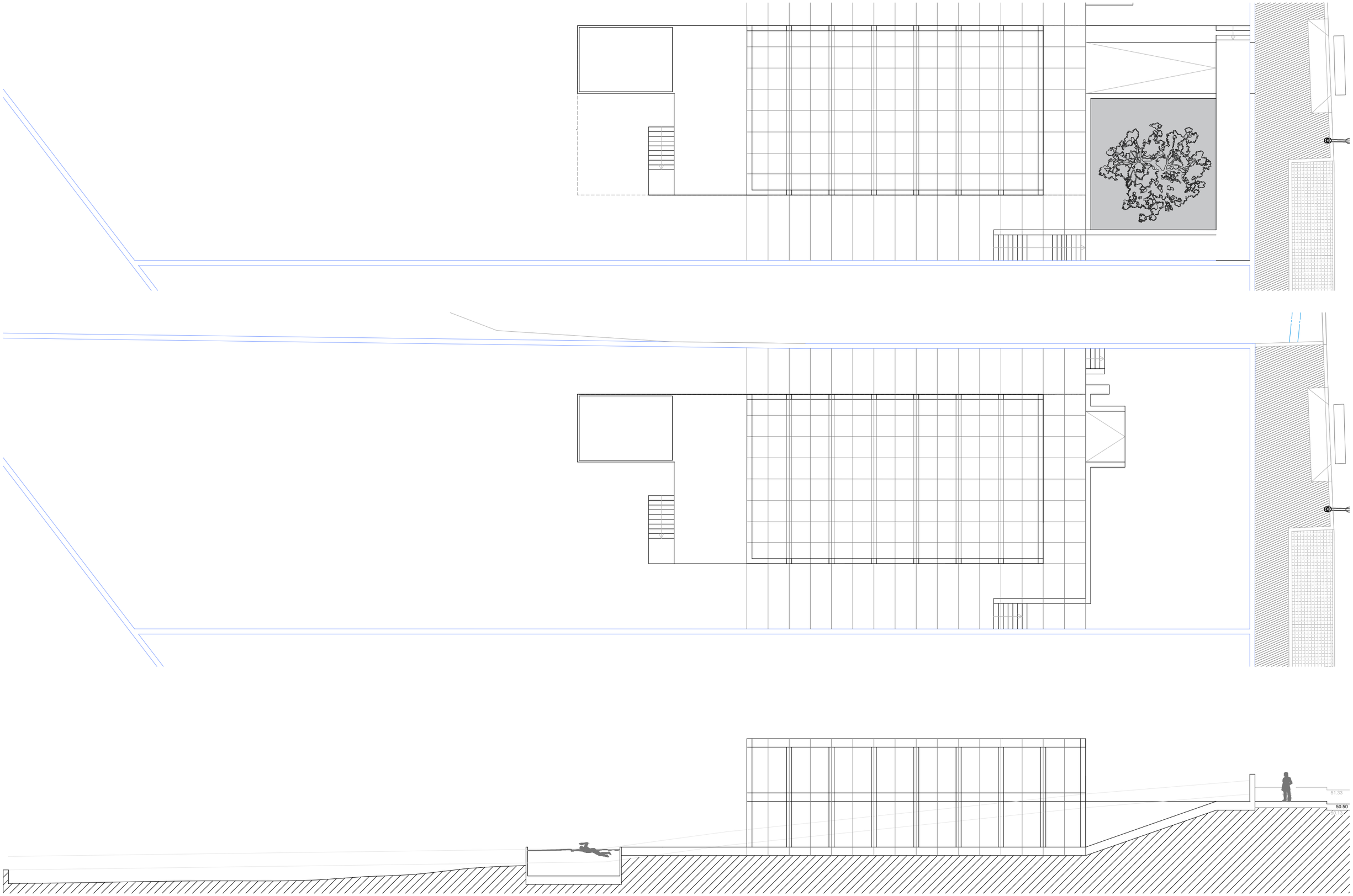
Figura 95
Plantas e secção londitudinal do projecto: estrutura base.

Ganhando consciência desta complexa situação, questionamos como podemos então alcançar um meio termo, providenciando uma estrutura construída que permita mais e mais variadas respostas possíveis.

Um quarto, holisticamente falando, é a combinação de dois níveis (materiais): a compartimentação e a mobília dentro dos espaços. (…) Assim, aquilo que reconhecemos como um todo é, na realidade, uma conjugação de níveis. Isto é congruente com a ideia de habitação como acção e controlo: para habitar, devemos primeiro ter um espaço dentro do qual nos mover; depois, adicionamos as partes e configurações que trazemos. Esta combinação transforma os ambientes tais como os conhecemos[42]. Parece, de alguma forma, mais plausível ultrapassar a ideia de eliminação de dispositivos fixos – as paredes – por outros dispositivos fixos – as peças de mobiliário – e equacionar antes um tipo de desenho que aponte alguns caminhos, sem definir tudo ou sem condicionar em demasia a forma como o espaço deve ser ocupado. No fundo, parece-nos que faz mais sentido desenhar um espaço habitável, um espaço dentro do qual nos possamos mover, como sugere Habraken. Isso significa construir *parede, telhado*

42 N. J. Habraken, op. cit., p. 66.

0 1 5 10



e colunas, elementos que, individualmente e combinados, fazem quase toda a arquitectura[43]. Ao criar este volume e o respectivo espaço interior que lhe está associado, delimitamos já à partida determinados aspectos: percursos, dimensões, separações. Poderemos eventualmente continuar a desconstruir o significado da parede, desmaterializando-a em alguns momentos ou tornando possível a sua desmaterialização e mantendo sempre em mente que, *de facto, o espaço definido por formas de clausura poderá ser mais poderoso quando essas formas deixam parte do volume indefinido*[44].

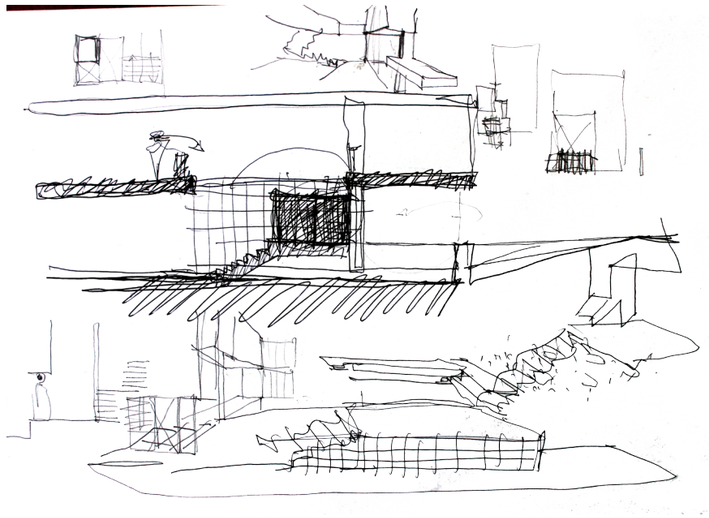
Encontramos alguma dificuldade na materialização destas ideias. Procuramos um mecanismo que nos ajude a conformar uma estrutura física que albergue uma série de acontecimentos que desconhecemos. Ou que, fazendo uma ideia do que possam vir a ser, nunca conheceremos nem poderemos prever na totalidade. Questionamos então que estrutura poderá ser esta e como poderemos materializá-la e recorremos, uma vez mais, às palavras de Habraken em busca de uma elucidação.

A carne e os órgãos complementam-se para dar corpo a um ser individual, a partir do seu esqueleto animal. Eles criam uma entidade viva e dinâmica vagamente conectada à superfície terrestre. O tronco enraizado da árvore suporta ramos, que mais tarde se carregam de folhas e frutos. Do mesmo modo, uma estrutura de ferro ou betão mantém um edifício de pé. (…) As estruturas são entidades singulares que organizam o apoio, resistindo à lei da gravidade. (…) A estrutura não é um princípio formal, mas antes um princípio de disposição. É reconhecível mais pela sua função de suportar coisas no lugar adequado do que por alguma configuração ou forma. (…) As estruturas dos edifícios suportam painéis que servem de envelope e são depois unidos para criar uma membrana contínua. A estrutura não procura uma identidade espacial. Tem apenas um propósito único: posicionar coisas relacionáveis no espaço[45].

43 Idem, p. 57.

44 Ibidem.

45 Idem, p. 108-109.



Reconhecendo a importância dessa estrutura, condição básica de materialização para a vida, questionamos a forma como ela poderá tomar forma e *conduzir fluxos para determinados lugares. A rede parece uma forma mais natural de acomodar o trânsito que flui livremente pelo ambiente, seleccionando caminhos e destinos em rota. (…) A rede está omnipresente em estradas, criando múltiplas intersecções e possibilidades inerentes de passagem dentro de um ambiente construído*[46].

A rede ou a grelha, como conjunto de linhas desenhadas que se intersectam, é uma invenção absolutamente abstracta que nos auxilia a encontrar uma regra e a livrar o projecto de uma aparente arbitrariedade. A grelha ajuda-nos a conduzir esses percursos – esses fluxos por criar e, mais importante ainda, a dimensionar o desenho.

Sendo a vida humana por si só marcada por tantas emoções arrebatadoras, vemos a casa como um lugar de refúgio e um lugar para albergar rituais quotidianos. Nesse sentido, parece ter lugar um desenho que também se deixe pautar por uma certa estabilidade, por dimensões repetidas, por um ritmo perceptível e por uma estrutura legível enquanto base para ser apropriada.

Simultaneamente, não queremos dar azo à criação de uma construção fria e uniformizada como as que criticamos anteriormente. *É antinatural, no sentido literal da palavra, produzir coisas idênticas. A uniformidade clínica assinala uma condição artificial resultante de uma intervenção unicamente humana na qual a produção foi sistematicamente separada do impacto individual. Por essa razão, a uniformidade simbolizou sempre a presença de uma "autoridade superior", seja ela humana ou divina*[47].

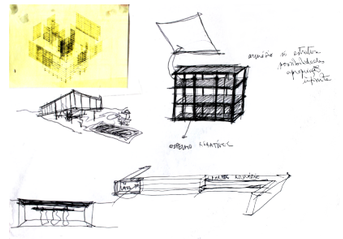


Figura 96
Desenhos de estudo acerca de uma grelha que ajude a estruturar a materialização da casa.

Figura 97
Plantas e secção londitudinal do projecto: estrutura base e compartimentação.

46 Idem, p. 118.

47 N. J. Habraken, op. cit, p. 273.

0 1 5 10



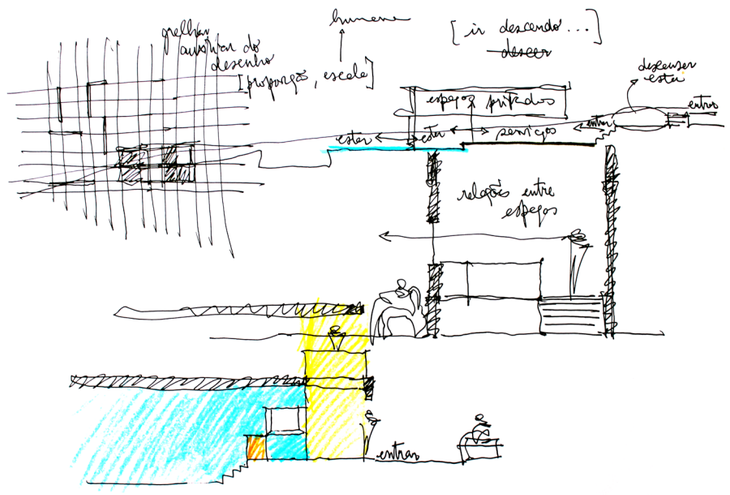


Figura 98
Desenhos de estudo acerca de uma grelha que ajude a estruturar a materialização da casa.

Esta rede que criamos e a estrutura a ela associada servem sobretudo para nos auxiliar a concretizar um desenho base. Talvez o habitante não chegue nunca sequer a aperceber-se da existência dessa rede invisível. E talvez isso não seja realmente relevante. O importante é que, apercebendo-se ou não da sua existência, essa rede sirva como ferramenta operativa para nos ajudar a desenhar a casa e, consequentemente, que sirva como instrumento de auxílio para albergar rituais quotidianos.

No fundo, e retomando uma ideia oposta àquela que parece ser defendida por alguns projectos de habitação de Alejandro Aravena, consideramos que não cabe ao habitante construir a sua casa – a não ser que seja essa a sua vontade – mas sim apropriar-se do que já está construído ou, de algum modo, ir sobrepondo camadas de revestimento a essa camada proposta inicialmente. *Não se confia na inteligência do habitante para que um lugar funcione. Em lugar de outorgar-lhe essa confiança e solicitar a sua acção, entrega-se ao cliente uma espécie de maquinaria pesada com a qual não vá sentir-se demasiado cómodo*[48]. Tal como um habitante não possui, à partida, as mesmas ferramentas operativas que nós para desenvolver um projecto de arquitectura, também não se espera que ele saiba construir ou que tenha sequer de enfrentar essa necessidade. O que não significa dizer que tudo deve estar pronto para usufruto da casa. Parece-nos que o valor do projecto reside no meio-termo entre desenho e indeterminação, abertura e limites, para que possa ocorrer essa situação milagrosa de que nos falam os arquitectos Lacaton e Vassal[49].

48 Anne Lacaton e Jean-Philippe Vassal, "Libertad estructural, condición del milagro", *Actitud*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2017, p. 76.

49 *A sobreposição de duas estruturas favorece a aparição de fenómenos inesperados: usos, olhares e comportamentos novos, uma terceira situação gerada pelo produto de duas intervenções que não pode surgir a menos que haja confiança no futuro e, portanto, que se aceite uma certa indefinição dos usos e do lugar. Se se trata de reabilitação, trata-se de um produto de uma estrutura existente com uma nova situação; se se trata de uma obra nova, trata-se do produto de uma situação que poderia ter existido com uma situação posterior. Essa terceira realidade, nascida da sobreposição de estratos e temporalidades, é milagrosa. A sua intensidade resulta mais quantificável quanto mais se identificam as diferentes intervenções e mais se definem as singularidades que existem entre os dois sistemas.*
Idem, p. 74, 75.

[material 10]
sistemas dentro de sistemas

Um texto escrito por Lawrence Alloway, de título *Eames' World*[50], introduz-nos o projecto de arquitectura dos Eames comparando as catedrais góticas – *cuja unidade, conseguida através do facto de ser o resultado de uma única mente controladora, a do master-builder, um homem capaz de conceber o monumento, não como um invólucro a ser adornado, mas antes como um organismo no qual tudo está relacionado como um todo* – , com a ideia da *árvore de Natal*, como exemplo do que poderá ser uma estrutura possível de decorar e redecorar facilmente e de múltiplas formas. No fundo, o curador introduz as duas propostas de concepção de um projecto que já vínhamos a discutir no capítulo anterior, transpondo-as talvez para exemplos mais claros.

Alloway prossegue o seu texto afirmando que Charles Eames seguramente se reveria na ideia subjacente à árvore de natal, em vez da catedral gótica, por permitir uma organização mais próxima à da vida – *sazonal, desarrumada, mutável, não-ideal*. É evocado o projecto *House of Cards* numa tentativa de explicar em que poderá traduzir-se esta atitude, materializável na forma de um brinquedo. *O baralho de 54 cartas inclui imagens de "objectos familiares e nostálgicos derivados dos reinos animal, vegetal e mineral" ou padrões gráficos e cores sólidas*[51]. O jogo consiste num conjunto de cartas com imagens impressas sobre elas e pequenas ranhuras recortadas que possibilitam uma série de encaixes que vão formando uma estrutura a partir da intersecção das cartas. O objectivo ou a ideia subjacente será a de experimentar diferentes formas de armar uma casa através da relação formada entre os vários objectos evocados, representados pelas respectivas impressões.

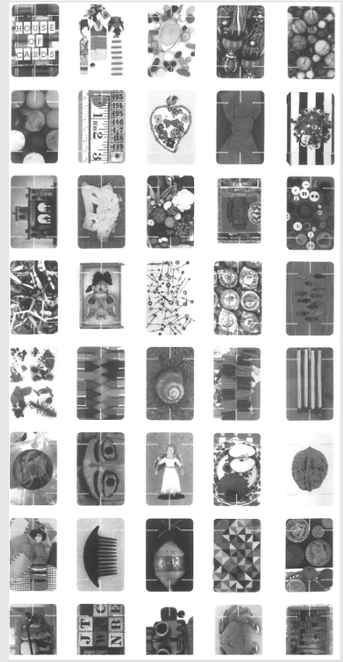
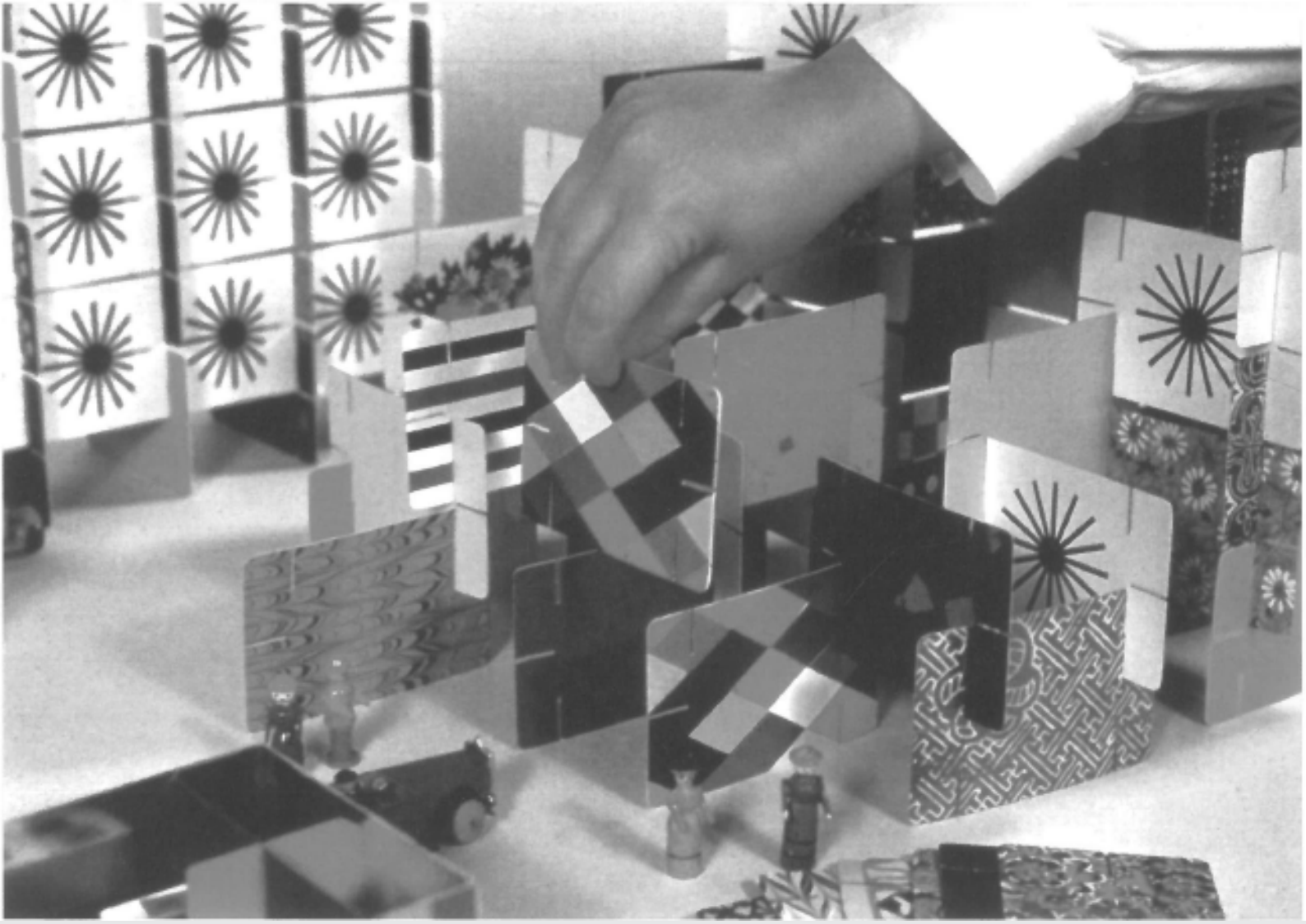


Figura 99
Charles and Ray Eames, *House of Cards*.

50 Lawrence Alloway, "Eames' world", *The world of Charles and Ray Eames* (ed. Catherine Ince), London, Thames & Hudson, 2015, p. 54.

51 Ibidem.



Oferecendo uma proposta de montagem, e desenhando as várias peças que possibilitam essa montagem, os Eames deixam nas mãos do jogador a possibilidade de armar estruturas com base nas suas vontades, podendo facilmente desarmá-las e voltar a montá-las de outra forma ou ir ajustando a montagem feita continuamente. As combinações possíveis são imprevisíveis – dependem das escolhas dos usuários que organizam cada casa construída pelas cartas. No fundo, trata-se da construção de um sistema que permite a criação de outros sistemas ou que está preparado para receber contínuas mutações sobre a base criada. *O sistema do usuário valida o sistema desenhado pelo arquitecto.*

Os Eames conseguiram repensar o problema que exaspera continuamente arquitectos – a existência de pessoas cujos padrões de circulação e usos mutáveis ou obstinados frequentemente constituem um sistema inimigo do desenho do arquitecto. Deixando o uso dos seus desenhos nas mãos do espectador, os Eames opõem o tipo de pensamento associado às catedrais góticas e aos arquitectos interessados em situações ideais. Os Eames encontraram uma forma de integrar movimentos humanos num sistema desenhado. Os brinquedos, e em particular, estas cartas, são um símbolo e um exemplo de uma aproximação ao desenho definida pelas condições do uso e pela capacidade básica, involuntária e simbólica das pessoas[52].

52 Ibidem.

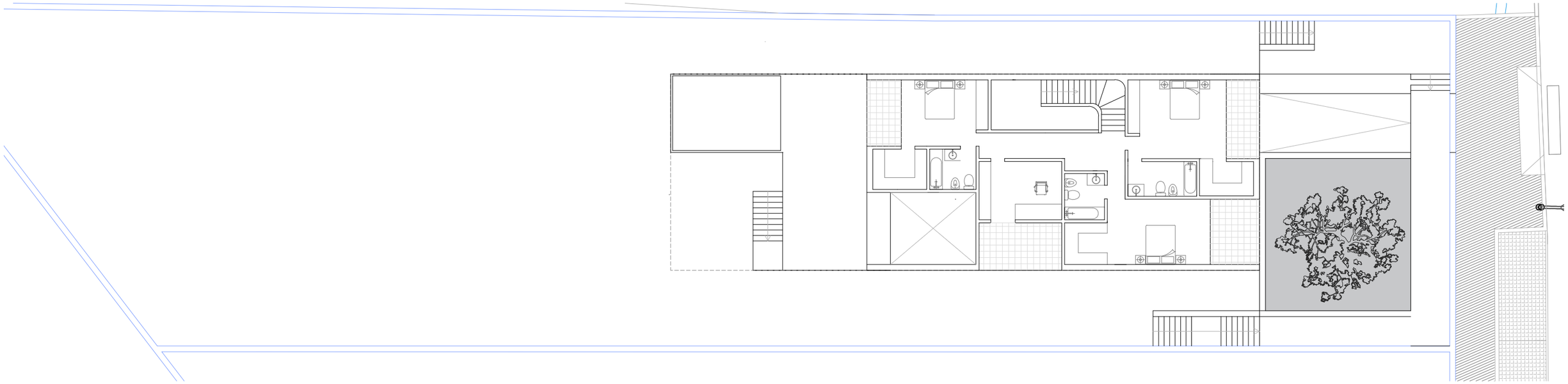
diálogos desenhados

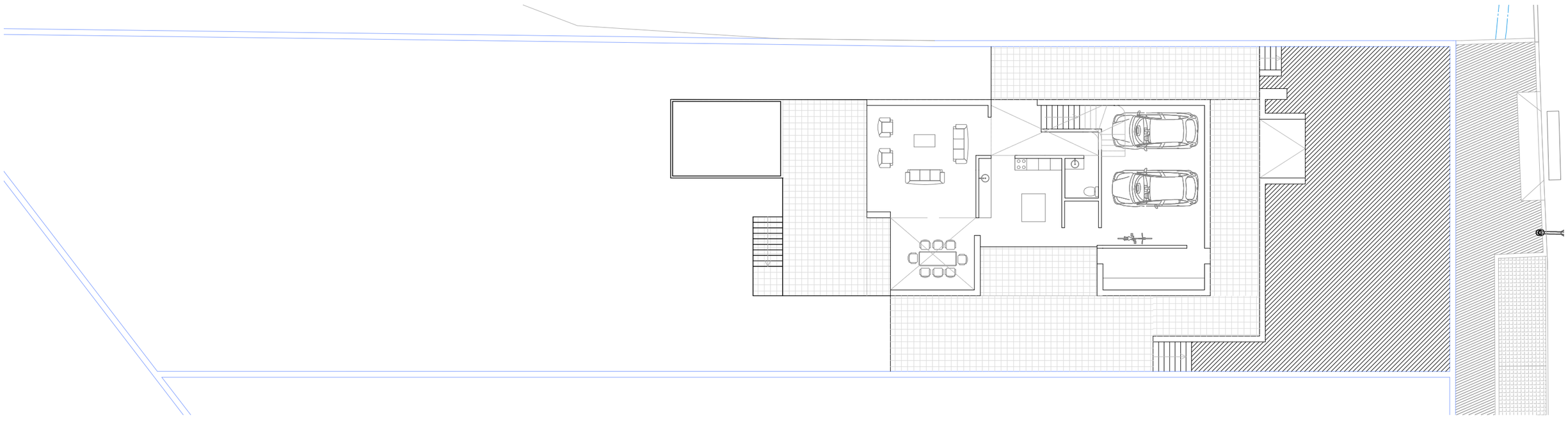
Reflectimos anteriormente sobre a capacidade (ou a falta dela) de o habitante ler as redes (in)visíveis que desenhamos e a forma como isso poderá afectar a forma como vive o espaço projectado. Paralelamente ao procedimento projectual em curso, vão sendo construídos diálogos que informam os desenhos e os questionam e levam à sua rectificação. Vamos aprendendo ao longo deste processo que os desenhos que mostramos aos clientes não podem ser os mesmos que nos servem a nós. Isto é, aqueles espaços em branco, entre as paredes, que nos parecem tão preciosos por permitirem uma grande indefinição e a abertura de um leque gigantesco de possibilidades revelam-se de difícil leitura para os futuros habitantes, que não compreendem o significado da dimensão dos espaços despidos de objectos que os caracterizem. Isto está directamente relacionado com a ideia exposta anteriormente por Habraken de que *os habitantes tendem a pensar em termos de quartos e lugares: não meras entidades espaciais, mas combinações de muitos tipos de coisas – mobília, obras de arte, vistas – que juntas tornam um ambiente identificável*[53].

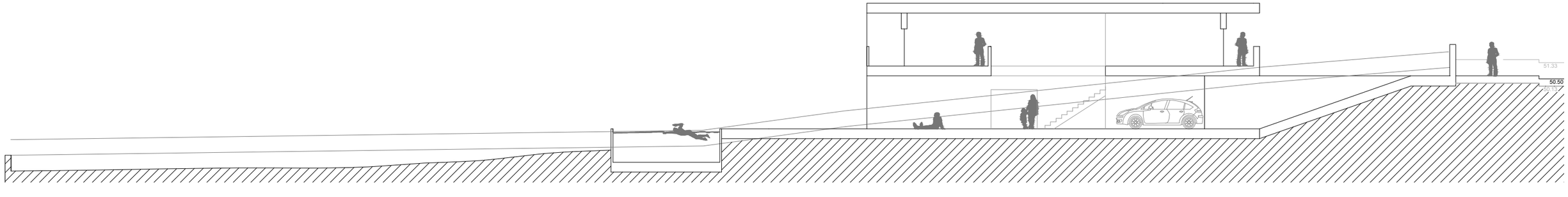
Figura 100
Plantas e secção londitudinal do projecto: hipóteses de comunicação.

53 N. J. Habraken, op. cit, p. 16.

0 1 5 10







Vamos, por isso, testando possibilidades de comunicação. Colamos peças de mobília sobre a planta, desenhamos rectângulos que ocupem os espaços projectados e apoiem a sua compreensão. Não o fazemos com base na anterior vontade de querer projectar a casa toda, de querer personalizá-la tornando-a um ser inerte. Fazemo-lo apenas como mecanismo auxiliador de uma comunicação difícil e constantemente desafiante. Vamos desenhando diferentes opções de disposição de mobiliário de forma descomprometida, para que sejam compreensíveis as possibilidades da sua alteração e para que possa ser facilitado o trabalho de *avaliação da capacidade de clausura para um espaço, que quase inevitavelmente segue a sua leitura. Perguntamo-nos o que poderia ser feito no espaço observado. Esta questão diz respeito não apenas ao movimento corporal dentro do espaço, mas também aos objectos trazidos para intensificar ou sustentar uma habitação. (…) Esta forma de olhar para o espaço reconhece que o espaço e as configurações materiais são inseparáveis. Ao observar o espaço, lemos formas materiais que indicam os seus limites. Ao avaliar a capacidade de um espaço para ser habitado, imaginamos objectos dispostos dentro dele*[54]. Tentamos, nesse sentido, estimular um processo de imaginação sem querer desvendá-lo por completo.

54 Idem, p. 58.

Paralelamente à comunicação com os clientes, vamos aprendendo a comunicar com este outro personagem que partilha connosco a responsabilidade de fazer avançar este(s) desenho(s). A sua presença tem um efeito ambíguo no projecto. Por um lado, ele acelera-o e descomplica-o através de uma acção altamente pragmática e concretizadora, que procura, por um lado, aproximar o desenho o mais possível do pedido feito ou materializá-lo de forma a que ele pareça cumprir o pedido feito. Por outro lado, parece haver uma certa impaciência relativa ao contacto com os clientes, que gera uma certa pressa em acabar o projecto, transformando-o numa soma de vontades mais ou menos materializadas, sem grande espaço para uma descoberta efectiva. Os desenhos que vamos desenvolvendo comprimem-se, portanto, entre duas realidades externas que os condicionam, estimulando o seu desenvolvimento e impedindo-o, ao mesmo tempo.

Figura 101
Plantas e secção londitudinal do projecto: hipóteses de comunicação.

0 1 5 10

51.33

50.50

50.13









Figura 102

Imagens digitais de simulação de espaços interiores da casa: espaços de estar, de comer e de entrar.

A determinado momento do desenvolvimento do projecto, somos desafiados por este outro arquitecto a ir para além de desenhos bidimensionais e a explorar imagens tridimensionais que pudessem auxiliar uma compreensão mais eficaz dos espaços em questão. Este exercício leva-nos a refelctir no facto de estas imagens se desviarem efectivamente da abstracção em que a comunicação com os clientes se encontrava constantemente submersa até aqui. Contudo, ao concretizar espaços de forma mais efectiva, toda a indeterminação que as plantas e os cortes permitem, por não revelarem na totalidade o que aqueles espaços serão, mas indiciarem antes eventuais possibilidades de organização e materialização, desaparece para dar lugar a indicações demasiado próximas de uma realidade que não existe ainda e talvez não venha a existir nunca. Se estas imagens poderiam ser úteis no sentido de auxiliar uma visualização que nem sempre é possível a partir de plantas, cortes e alçados – sobretudo para pessoas que não têm o hábito de ler espaços dessa forma –, elas simultaneamente distraem os clientes daquilo que nos interessa discutir, por resolverem aspetos do projecto completamente indefinidos como se estivessem já pensados e decididos.

factores externos

Falávamos, no início deste trabalho, sobre a vontade de repensar a arquitectura enquanto experiência dependente e condicionante da circunstância em que se insere por oposição a uma ideia estática e acabada de objecto arquitectónico. Explicamos também, desde a génese da dissertação, a importância das premissas respeitantes à circunstância que envolve o projecto – elementos fundamentais que prendem a dissertação ao projecto de forma quase umbilical.

Fomos compreendendo que essas premissas são múltiplas e se dividem em universos visíveis e invisíveis, físicos e imateriais, relacionadas com múltiplas entidades – humanas, terrenas, legais, económicas. Para além disso, fomos compreendendo que também nós – arquitectos – fazemos parte desse conjunto de premissas que acompanham o projecto e que devemos participar dele de forma activa e fazer-nos respeitar – na mesma medida em que devemos respeitar os restantes agentes envolvidos.

Chega agora o momento de compreender que, para além de todos esses fenómenos – internos e externos –, por vezes ocorrem situações imprevisíveis que condicionam todo o projecto e que têm o poder de lhe pôr um término. Não falamos de momentos quotidianos excepcionais nem de rotinas inesperadas, mas antes de uma situação que ultrapassa a vivência da casa e o seu desenho e que diz respeito ao campo burocrático e económico que (também) condiciona o projecto em grande medida.

Apesar de concentrarmos esta reflexão num único capítulo comprimido, interessa-nos salientar a sua importância. Interessa-nos compreender e fazer ver que, de facto, um projecto de arquitectura assenta sempre numa situação inserida dentro de um sistema político, económico e social que o condiciona – tal como condiciona toda a nossa acção, enquanto cidadãos. E interessa-nos alertar para o facto de muitos projectos sofrerem deste tipo de complicações, assentes em problemas de relação entre comprador e vendedor, ou em atrasos escriturários, ou até em problemas construtivos infra-estruturais que poderão anteceder a construção da própria casa. Todas estas situações estão completamente fora do controlo do arquitecto – e muitas vezes até do próprio habitante – o que faz com que muitos projectos acabem por se transformar em cenários verdadeiramente frustrantes.

A compra do terreno que serve de tabuleiro para o jogo até aqui montado está assente num CPCV[55]. Ao estabelecerem este acordo com o proprietário do terreno, os clientes com quem contactamos sinalizam o seu interesse em adquirir o terreno, sem terem de o pagar na totalidade de imediato.

Ao aproximar-se a data apontada para a concretização da escritura, os clientes deparam-se com o incumprimento do acordo que havia sido estabelecido – o terreno permanece por infra-estruturar. Como consequência deste acontecimento, o CPVC sofre um aditamento e a escritura – bem como o processo de infra-estruturação a ela associado – é reagendada. Este processo vai-se repetindo ao longo do tempo e deixando os clientes e o proprietário do terreno numa relação que se vai tornando cada vez mais tensa.

A determinado momento, e perante a impossibilidade de chegarem a um compromisso mútuo, compradores e vendedor vêem-se perante duas opções: a anulação do CPCV e devolução do respectivo sinal[56] a ele associado ou o início de um processo judicial que teria como objectivo a devolução do sinal dado no dobro do valor, premissa pré-estabelecida no contracto, no caso de as condições nele estipuladas não serem cumpridas.

De todo este processo inesperado, imprevisível e completamente fora do nosso controlo, resta-nos retirar uma lição. A complexidade inerente a qualquer projecto arquitectónico assente em circunstâncias reais é imensa e compreende campos de acção e condicionamento que ultrapassam em muito o papel do arquitecto. Como tal, interessa-nos registar que o arquitecto deve, de facto, estar consciente da sua importância para o desenvolvimento do projecto e fazer valer as suas competências, fazendo-se respeitar e assumindo grande parte da responsabilidade do desenho da casa. Contudo, interessa-nos também relembrar que cabe ao arquitecto estar consciente da imensidão de decisões que não estão vinculadas a si e que condicionam o projecto na sua totalidade, bem como a força de um mecanismo político-económico-social que envolve tudo e etiqueta necessariamente qualquer projecto de arquitectura como um negócio dependente de interesses por parte de várias entidades, com as quais muitas vezes o arquitecto não chega sequer a contactar.

55 Contrato de Promessa Compra e Venda. O CPCV formaliza um compromisso estabelecido entre duas partes – vendedor e comprador – que materializam dessa forma uma intenção de compra/venda de determinado terreno, assinalando os direitos e deveres na base desse compromisso, que deverão ser cumpridos até à data da escritura.

56 O sinal é o nome dado à parte acordada do valor total paga no momento em que o CPCV é assinado.

um jardim de muitos canteiros

Acontece que esta consumação de obra (…) não é coisa morta. Não se pode alcançar a partir de fora; não se chega lá limando e aperfeiçoando. Realiza-se no interior da própria obra. E também aqui se fala de nascimento. É a própria criação que, ao se consumar, dá novamente à luz o criador.

Giorgio Agamben, *Ideia da prosa* (trad. pref. e notas de João Barrento), Lisboa, Cotovia, 1999, p. 258.

Não será nossa intenção terminar este trabalho num registo melancólico ou numa atitude de desistência perante acontecimentos sobre os quais não temos controlo. Interessa-nos perceber que esses acontecimentos podem suceder, sempre, em qualquer projecto de arquitectura, e que importa ter isso presente – desde que essa consciência não nos impeça de continuar a agir. Tendo em vista esse movimento-acção que procuraremos perseguir num futuro breve, fazemos um balanço da aprendizagem levada a cabo até aqui.

O trabalho desenvolveu-se em torno de uma *acção-reflexão* projectual que procurou dar notícia ou encontrar um sentido para o nosso entendimento do significado da arquitectura. O seu carácter ambíguo entre projecto e estudo e entre registos mais domésticos e desprendidos e outros mais analíticos e rigorosos leva-nos a questionar q*ue escrita é esta então? A do fragmento? A do ensaio? Provavelmente, algo entre as duas, inclassificável: (…) a de um jardim de muitos canteiros em que se semeiam ideias esperando que daí nasça alguma coisa.*[1]

Estas sementes, que trazíamos já no bolso e espalhamos sobre a terra, germinaram e foram tomando distintas formas. Algumas deram lugar à planta semeada que foi crescendo e encontrou nesse crescimento uma oportunidade para se fortalecer. Outras cruzaram-se com diferentes espécies pelo caminho e brotaram nessa metamorfose, surpreendendo-nos com uma materialização diferente daquilo que esperávamos cujos contornos foram ganhando uma nitidez progressiva à medida que cresciam. Algumas outras sementes, depois de germinadas, foram-se transformando em plantas diametralmente opostas à constituição genética que havia sido lançada para a terra. E houve ainda um outro grupo de sementes que não chegaram sequer a germinar, mas perderam-se na terra – talvez tenham sido comidas por outros bichos, ou talvez não tenham recebido água ou luz em quantidades suficientes.

Parece-nos pertinente neste momento da dissertação peneirar a terra e examinar com cuidado a composição do nosso jardim.

1 João Barrento, Prefácio, in Giorgio Agamben, *Ideia da Prosa*, Lisboa, Cotovia, 1999, p. 9.

(por uma arquitectura) que é espaço de diálogo

Num momento inicial de desenvolvimento deste trabalho, tão turbulento como o de transição entre academia e profissão, questionávamos o caminho percorrido até aí, marcado por um projecto colectivo de escola e por impressões fora desse universo que foram moldando uma forma própria de olhar a arquitectura e a vida. Questionávamos de que forma poderíamos montar um projecto de arquitectura real, caracterizado por premissas diferentes da abstracção que envolve os projectos desenvolvidos na escola e, sobretudo, de que forma poderíamos criar relações entre os vários agentes participantes de modo a que essas relações informassem o próprio desenvolvimento do projecto.

1. Apesar de insistirmos nesta vontade de questionar uma forma própria de olhar para a arquitectura, reconhecemos que partimos, desde o início, com uma série de crenças enraizadas no nosso interior e difíceis de desfazer – difíceis de questionar verdadeiramente – por constituírem parte de uma convicção bastante sólida. Estes dogmas ou crenças com que partimos não nasceram do vazio. Eles estão apoiados no percurso vivido de que falávamos e a sua força reside exactamente no facto de eles partirem de determinadas observações e experiências que ajudaram a construi-los. Os primeiros apontamentos e incursões ao(s) estudo(s) procuram, nesse sentido, encontrar formas de validação deste modo de olhar a arquitectura – um olhar que procura aproximá-la das pessoas que a vivem.

(por uma arquitectura) que parte da circunstância

Ainda que as experiências e o estudo ajudem a consolidar este conjunto de princípios formulados *a priori*, sentíamos falta de uma oportunidade que permitisse pô-los à prova, testá-los e verificar se têm realmente lugar da forma que pensávamos num projecto de arquitectura. Nesse sentido, esta dissertação e o projecto a ela associado vêm dar espaço para a materialização dessa oportunidade que faltava.

2.Acreditamos, como Luis Santa-Maria, que *o projecto não existe para verificar as ideias, mas sim para rectificá-las. A rectificação é uma acção que nunca anda para trás. Seria necessário, na disciplina de Projecto, fomentar esta fidelidade para com a rectificação e continuar a insistir que o erro é um dos tempos que o projecto se vê obrigado a atravessar para formar-se*[2]. O processo projectual em causa serviu, portanto, para rectificar estas ideias – estes dogmas – que trazíamos dentro de nós – à medida que se foi complexificando. Aquilo que tomávamos como garantido – a importância do desenho da casa apoiado nas vontades dos seus futuros habitantes e a construção desse desenho como processo conjunto, e não apenas como resultado do pensamento de um técnico especializado –, foi posto em causa pelo desenrolar desse mesmo processo. Compreendemos que envolver as pessoas no processo de desenho do projecto da casa não deverá nunca significar um anulamento do papel do arquitecto, que possui determinado conhecimento que o qualifica e torna válidas uma responsabilidade e uma participação nesse mesmo desenho em construção, diferente do papel de quem habitará a casa. Não significa que o arquitecto não deva permanecer sensível às vontades das restantes pessoas envolvidas, contudo a sua visão própria acerca do espaço não deve ser negligenciada, mas antes integrada.

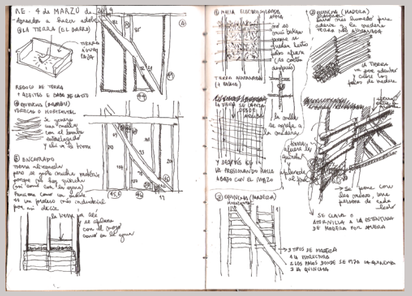
2 Luis Martínez Santa-Maria, *Intersecciones*. Madrid: Rueda, 2005, p. 27.

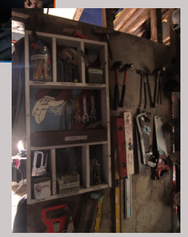
Figura 103

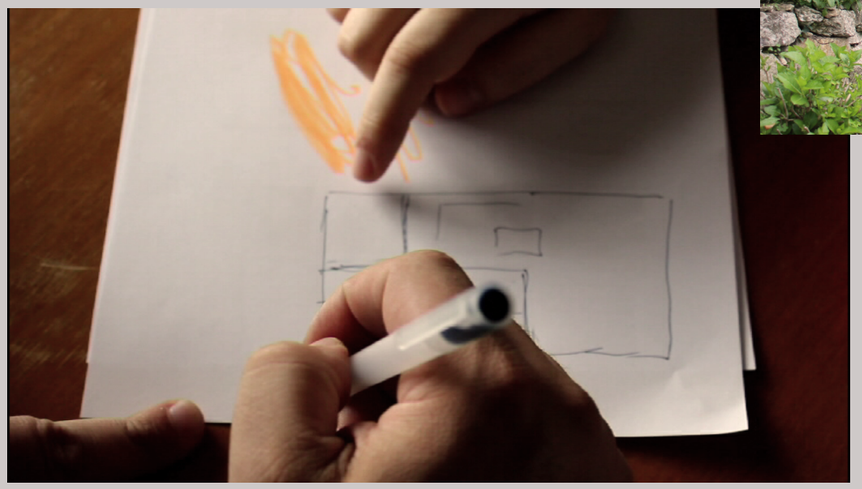
(por uma arquitectura)



1







2





4



7



3



5



8



6





(por uma arquitectura) que alimenta e é alimentada por relações humanas

Isso faz com que talvez nem todos os arquitectos consigam trabalhar com todas as pessoas, e significa que um trabalho de projecto que seja efectivamente fruto de uma relação saudável entre arquitecto e habitante ou cliente tem de partir de uma confiança mútua, a qual talvez só seja possível quando existe um alinhamento entre quem habita e quem projecta para que as duas coisas se fundam.

3. Falámos sobre um problema relacionado com a falta de uma confluência entre conjuntos de princípios enunciados e tidos como válidos por uma parte e por outra e sobre a dificuldade consequente de trabalhar a partir de uma base cuja superfície não é recta, mas antes pontuada por relevos desalinhados e heterogéneos que tornam algo, que já é instável por si só, mais instável ainda. Aliado a este problema, surge um outro bastante próximo, mas ainda assim distinto, do qual já falámos também. Este problema prende-se à questão de *estilo* ou *gosto*, anteriormente evocada por Adolf Loos. Este problema – e na realidade também o problema anteriormente enunciado – parece estar directamente ligado com uma falta de preparação na escola para lidarmos com pessoas que não são arquitectas, as quais não têm uma formação em arquitectura e que pensarão sempre, como consequência disso, de forma diferente de nós, arquitectos. Há um desfasamento enorme relativo a formas de olhar a arquitectura que coloca referências e bases de informação de uns e de outros em lugares absolutamente distintos e dificulta uma comunicação clara.

(por uma arquitectura) que se quer consciente

Na prática, estes problemas espelham-se de duas formas. Por um lado, a forma como desenvolvemos o projecto na escola – ancorado em referências de arquitectos que, na maioria dos casos, desenham e constroem para uma minoria – faz com que a aprendizagem consolidada se baseie em apenas uma pequena porção de seres humanos que habitam estes lugares que estudamos. Sendo esses habitantes pessoas com poder económico suficiente para contratar um arquitecto e, na maioria dos casos, um arquitecto cujo trabalho é reconhecido internacionalmente – são esses os arquitectos que estudamos –, geralmente, essas pessoas têm também uma sensibilidade própria, que está na base da convocação desse determinado arquitecto escolhido. Nesse sentido, estes projectos de arquitectura que estudamos não passam muitas vezes por estes problemas com os quais nos deparamos agora.

4. O que acontece na escola é que há alguma liberdade individual para projectar, sendo esses projectos desenvolvidos a partir de uma linguagem de escola comum e algo homogeneizada, que nos faz acreditar que o trabalho do arquitecto partirá sempre de uma forma pessoal e particular de pensar o espaço e de projectar ideias sobre esse espaço, independentemente de quem o habite. Isto leva a que, quando nos deparamos com situações reais de projecto, sintamos muitas vezes um desconforto que é consequência desta falta de preparação ou de um desfasamento entre aquilo que é ensinado na escola como o trabalho do arquitecto e aquilo que acontece na realidade.

(por uma arquitectura) que comunica

Falávamos de duas formas a partir das quais os problemas anteriormente expostos se espelham. A segunda tem a ver com o modo como somos ensinados a desenvolver e a comunicar projectos de arquitectura através de desenhos planimétricos, desdobrados em plantas, cortes e alçados que, por muito que nos auxiliem a pensar e a fazer evoluir uma ideia de espaço procurada, informam muito pouco quem não está habituado a trabalhar com este tipo de linguagem – transformada desse modo em pura abstracção de difícil leitura. Se já é difícil encontrar uma materialização espacial que, partindo de premissas nas quais o arquitecto se reveja, deixe uma margem para a apropriação do habitante, é ainda mais difícil discutir essas materializações a partir de uma linguagem que não informa de maneira igual as várias partes envolvidas.

5.Existem obviamente outras formas de comunicar – imagens tridimensionais produzidas digital ou analogicamente, colagens, fotografias… Na realidade, como vimos, as próprias plantas, cortes e alçados podem alcançar distintos níveis de materialização e de desenvolvimento que provocarão, também, reacções diversas por parte de quem os lê. Por vezes, estas imagens manipuladas digitalmente poderão parecer mais eficazes na comunicação com os futuros habitantes da casa. Aquilo que torna estas imagens tridimensionais mais úteis – o facto de espelharem uma materialização com um aspecto bastante mais próximo da realidade, na forma como nós estamos habituados a olhá-la diariamente – é simultaneamente a razão pela qual não nos sentimos particularmente entusiasmados com o seu uso. Ao sugerirem uma materialização tão definida, parece-nos que fecham consideravelmente o leque de possibilidades que reside num espaço em branco, por construir, oferecendo todas as respostas à partida.

(por uma arquitectura) que demora tempo

A eficácia destas imagens mais próximas da ideia que criamos da realidade (não compreendemos nunca uma casa como planta ou secção, experienciamos sempre os seus espaços como tridimensionais, enquanto os habitamos) tem a ver com uma certa impaciência por parte de pessoas que anseiam soluções instantâneas. Enquanto que os desenhos implicam um esforço maior de compreensão e uma tentativa de visualizar uma série de hipóteses possíveis que não estão materializadas à partida, estas imagens tridimensionais facilitam esse esforço mental, objectivando algo que de outra forma só poderia ser imaginado. Nesse sentido, perguntamos, como Walter Benjamin, se *o gosto pelo mundo das imagens não se alimentará de uma obscura resistência ao saber*.[3] Isto é, questionamos se esta procura por soluções instantâneas não terá um preço, directamente ligado à qualidade efectiva dessas soluções.

6.Parece-nos que muitas vezes são exigidas respostas rápidas a determinados pedidos cuja formulação não é possível no período de tempo delimitado. Parece-nos, nesse sentido, que importaria compreender que a arquitectura leva tempo. O desenho leva tempo. O processo projectual leva tempo. O processo burocrático leva tempo. A construção leva tempo. Habitar leva tempo. E, por vezes, poderá parecer que nenhum desses tempos cabe na rapidez que caracteriza o tempo actual em que vivemos, pautado por um desejo ansioso de querer sempre mais e mais rápido.

3 Walter Benjamin, "O longe e as imagens", *Imagens de Pensamento*, (trad. João Barrento), Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, p. 246.

(por uma arquitectura) que se constitui como resistência

Poderá parecer contraditória esta reflexão que serve de remate ao trabalho, se a lermos em paralelo com as reflexões que o iniciavam. Poderá parecer que, de repente, a vontade de nos aproximarmos das pessoas é agora substituída por um egocentrismo relativo à vontade do arquitecto que deve ser cumprida e respeitada acima de tudo. Interessa-nos posicionarmo-nos num limbo entre as duas e, sobretudo, compreender a dificuldade de procurar uma visão própria sobre estas matérias que não esteja assente em circunstâncias particulares, sendo que essas circunstâncias ditam, na verdade, a forma como essa nossa visão poderá desenvolver-se.

7.Observando a nossa profissão na contemporaneidade, reconhecemos que urge, de facto, procurar estratégias de aproximação aos habitantes dos espaços que projectamos. O desenvolvimento da arquitectura contemporânea vive permanentemente condicionado pela acção de grandes condensadores de poder, os quais interferem com a construção de enormes infra-estruturas associadas a essas entidades que promovem a sua construção. A habitação, direito básico do ser humano e construção inerente à sua existência, parece por vezes ficar esquecida, submergida sob estes grandes projectos que se destacam e não deixam lugar para a(s) casa(s). Nesse sentido, tem lugar, por exemplo, a atribuição de um prémio Pritzker, no corrente ano, a uma prática que admiramos e que se destaca exactamente por este motivo: por se constituir como resistência num momento em que o programa habitacional parece ser continuamente engolido por programas aparentemente mais complexos e mais surpreendentes. Este reconhecimento aos arquitectos Lacaton e Vassal acentua o quão excepcional é a sua prática, movimento de fortaleza e combate face a esta realidade que reconhecemos.

(por uma arquitectura) que é, por vezes, contraditória

Tendo consciência da importância desta aproximação e, simultaneamente, da dificuldade da sua mesma realização, questionamos neste momento onde nos posicionamos nós, num mundo que tende cada vez mais para acentuar pólos extremados, em vez de procurar equilíbrio(s). Sabendo que esse(s) equilíbrio(s) tende(m) a encontrar múltiplas contradições nas suas formulações, socorremo-nos das palavras de Walter Benjamin para pacificar estas ideias que parecem chocar e não permitir uma conclusão estabilizada. *Há um dito de Schuler que passou de boca em boca. Dizia ele que todo o conhecimento deve conter um grãozinho de contra-senso, como os padrões das tapeçarias antigas ou os frisos ornamentais, nos quais se descobria sempre algum pequeno desvio em relação ao seu desenvolvimento regular. Por outras palavras: o que é decisivo não é a passagem de conhecimento a conhecimento mas o salto adentro de cada conhecimento. É ele o sinal insignificante da autenticidade, que o distingue de toda a mercadoria de série fabricada a partir de um molde.*[4]

8.Reconhecemos este trabalho – e esperamos que também o nosso percurso possa continuar a desenhar-se dessa forma – como um destes padrões desviados do desenvolvimento regular ambicionado. Revemo-nos nesta forma disforme que não cabe em molde algum, mas que continua a procurar matérias-primas para fabricar conhecimento e para ir continuamente testando cruzamentos, intersecções, confluências, divergências.

4 Walter Benjamin, *Sinal secreto*, op. cit., p. 244.

(por uma arquitectura) que continua depois do projecto

O desfecho do projecto da casa que serve de fio condutor para a construção deste trabalho prende-se, de alguma forma, a esta frustração sentida, que foi acompanhando o seu processo de desenvolvimento. No seguimento desse desfecho, a procura de uma casa continua, por parte dos agentes que nos contactavam inicialmente. Apesar de este facto não nos envolver directamente, questionamos algo que talvez nem nos caiba a nós questionar: o porquê de esta busca continuar desta forma. Este questionamento parte de uma visita que tivemos oportunidade de realizar à nova casa já adquirida e habitada (consultar anexo 2) – e às contradições ou incongruências que pudemos observar a partir dessa visita.

O primeiro aspecto que observamos é o facto de a casa ser comprada já desenhada e construída, evitando uma dificuldade inerente a um possível processo projectual futuro e uma aceleração associada ao objecto já pronto e finalizado que não necessita de ser pensado de raiz, sobretudo após uma experiência anterior tão longa e difícil. Este aspecto está ligado à instantaneidade de que falávamos. Neste caso, compreendemos que possa fazer sentido a compra de uma casa já construída – numa cidade em que existem tantos edifícios prontos para ser habitados; torna-se até questionável a validade ou a pertinência de continuar a construir mais. Contudo, ao entrarmos nesta casa deparamo-nos com uma realidade que nos surpreende por se distanciar acentuadamente daquilo que havia sido o pedido original destes habitantes.

Apesar de especificarem o pedido de uma casa desenhada a partir de dois pisos – idealmente de um, se a regulamentação o permitisse –, os clientes adquirem agora uma casa dividida em quatro pisos, estando um deles assente num nível abaixo da cota da rua. Para além destes quatro pisos marcados, os quartos vão-se desdobrando em pequenas diferenças de pé-direito, que separam zona de dormir e zona de estar. A própria zona comum da casa, concentrada no piso abaixo do nível da rua, existe autonomamente do espaço de cozinhar e comer, separada por um piso inteiro. Em alguns lugares da casa, a mobília é pensada para ocupar determinada posição e fixada de acordo com esse pensamento, na base da sua génese. Estas peças de mobiliário apresentam um desenho cuidadoso e delicado. No espaço do escritório, por exemplo, a parede que o separa do espaço de estar é substituída por um grande armário de madeira, dividido em gavetas e estantes, cujo desenho dobra depois para dar lugar à secretária, que assenta sobre essa estrutura fixa. Ao conduzir-nos pela casa, os seus novos habitantes vão-nos explicando a sua vontade de substituir estas peças de mobiliário cuidadosamente desenhadas por estruturas móveis e fáceis de montar e desmontar, eventualmente adquiridas numa dessas grandes superfícies comerciais especializadas na produção de produtos que primam pela efemeridade da sua existência.

Não nos interessa apontar todos os aspectos da casa que se opõem àquilo que caracterizava o pedido original destes agentes, mas antes observar que ela é, de facto, absolutamente distinta daquilo que nos foi pedido e, mais importante, materializa muitos dos aspectos que em determinados momentos do desenvolvimento do projecto fomos propondo e acabamos por nos ver obrigados a eliminar por não serem do agrado dos futuros habitantes com quem contactávamos (e que convivem agora exactamente com esses aspectos que anteriormente recusavam).

Tentando compreender a razão na base destas observações que formulamos, vemo-nos perante duas hipóteses possíveis: ou estes clientes nunca souberam realmente o que queriam e quais os aspectos a priorizar quando se pensa em construir uma casa, ou nunca compreenderam aquilo que tentamos realmente comunicar ao longo deste período de diálogos desenvolvidos.

Somos levados a pensar que, na realidade, há um desejo maior que ultrapassa todas as outras vontades – minimizadas ao lado desse – o de adquirir objectos, o de ter mais e melhor e mais rápido, independentemente de esses objectos maiores e mais rápidos suprirem efectivamente as necessidades sentidas, que estavam na base da sua obtenção.

Giorgio Agamben fala-nos sobre Damáscio e o seu livro, no qual trabalhou, *diz a tradição, trezentos dias e outras tantas noites*. Apesar da longa e intensa dedicação que Damáscio dedicou ao seu trabalho, conclui *na minha exposição há apenas uma coisa louvável: o ela se condenar a si mesma, ao reconhecer que não vê claro, que é incapaz de olhar para a luz.*[5]

Mais tarde, Damáscio *olhou a tabuinha sobre a qual ia anotando o curso dos seus pensamentos. De repente, lembrou-se da passagem do livro sobre a alma em que o filósofo compara o intelecto em potência a uma tabuinha sobre a qual não está escrito nada. Como não pensou ele nisto antes? Era isto que, dia após dia, tentara aprender, era isto que, sem descanso, tinha perseguido no breve lampejo daquele halo indiscernível, cegante. O limite último que o pensamento pode atingir não é um ser, não é um lugar ou uma coisa, mesmo despojados de qualquer qualidade, mas a própria potência absoluta, a pura potência da própria representação: a tabuinha para escrever! (…) E todo o longo volume que a mão do escriba tinha enchido de letras, mais não era que a tentativa de representar aquela tábua perfeitamente rasa sobre a qual ainda se não escreveu nada. Por isso não conseguia levar a bom termo a obra: aquilo que não podia deixar de se escrever era a imagem daquilo que nunca deixava de não se escrever. (…) Mas tudo era finalmente claro: agora podia quebrar a tabuinha, deixar de escrever. Ou antes, começar verdadeiramente.*[6]

1 Registos próprios da passagem pelo projecto RE: Casa alREvés, Valparaíso, Chile.

2 Registo fotográfico do diálogo estabelecido com os futuros habitantes da casa projectada, tentativas de desenhos conjuntos.

3 Relações frutíferas entre arquitectos e clientes para a construção da Case Study House 9: Charles e Ray Eames e John Entenza.

4 Casas que visitamos durante a estadia na escola: casa Alcino Cardoso, Álvaro Siza; Casa Alves Costa, Álvaro Siza; Vill'Alcina, Sérgio Fernandez; Casa das Marinhas, Viana de Lima.

5 Simulações da materialização de alguns espaços internos da casa a construir (imagens produzidas digitalmente).

6 Anúncio publicitário da empresa Leroy Merlin, 2021. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=1NB1SoMX14E

7 Dois projectos de Lacaton & Vassal: Transforma-**ção** de 530 apartamentos, quartier du Grand Parc, Druot, 2017; 59 apartamentos, jardins Neppert, Mulhouse, 2014-15.

8 Ana Hatherly, Sem Título, 1972.

5 Giorgio Agamben, op. cit., p. 23.

6 Giorgio Agamben, op. cit., p. 25-26.

referências e fontes bibliográficas

livros

Adolf Loos: escritos (ed. Adolf Opel e Josep Quetglas). Madrid, El Croquis, 1993.

AGAMBEN, Giorgio, *Ideia da prosa* (trad. pref. e notas de João Barrento). Lisboa, Cotovia, 1999.

Alison y Peter Smithson: de la casa del futuro a la casa de hoy (ed. Dirk Van Den Heuvel, Max Risselada). Barcelona, Polígrafa, 2007.

Architecture & participation (ed. by Peter Blunder Jones, Doina Petrescu, Jeremy Till). Londres, Spon Press, 2005.

BACHELARD, Gaston, *The poetics of space*. Boston, Beacon Press, 1994.

BENJAMIN, Walter, *Imagens de Pensamento*, (trad. João Barrento). Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.

CARNEIRO, Alberto, *Das notas para um diário e outros textos: antologia*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2007.

CERTEAU, Michel de, *L´invention du quotidien*. Paris, Gallimard, 1990-1994.

DEBORD, Guy, *A sociedade do espectáculo* (trad. Afonso Monteiro, Francisco Alves). Lisboa, Afrodite, 1972.

DOS SANTOS, João dos, *Ensinaram-me a ler o mundo à minha volta*. Lisboa, Assírio Alvim, 2007.

DOS SANTOS, João, *Se não sabe porque é que pergunta?*. Lisboa, Assírio & Alvim, 1988.

Eduardo Souto de Moura: atlas de parede imagens de métodos (ed. André Tavares e Pedro Bandeira). Porto, Dafne Editora, 2011.

ESPUELAS, Fernando, *Madre materia*. Madrid, Lampreave, 2009.

Frank Lloyd Wright (ed. Peter Gössel e Gabriele Leuthäuser), Köln, Taschen Verlag GmbH, 1994.

GOODMAN, Nelson , *Modos de fazer mundos*. Porto, ASA, 1995.

HABRAKEN, N. J., *Supports: an alternative to mass housing*. Londres, The Architectural Press, 1972.

HABRAKEN, N. J., *The structure of the ordinary: form and control in the built environment*. Cambridge, Mass., The MIT Press, 1998.

KROHN, Carsten, *Mies van der Rohe: the built work*. Birkhäuser, Basel, 2014.

KROLL, Simone e Lucien, *Alma & Mémé à Bruxelles*. Paris, Sens & Tonka, 2015.

KROLL, Simone et Lucien; *Soixante et une architectures, manifestes*. Paris, Sens & Tonka, 2015.

KROLL, Simone et Lucien, *Tout est paysage*. Paris, Sens & Tonka, 2012.

LACATON, Anne, VASSAL, Jean-Philippe, *Actitud*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2017.

Lina por escrito (ed. Silvana Rubino e Marina Grinover). São Paulo: Cosac Naify, 2009.

LOOS, Adolf, *Ornamento e crime*, (trad. Lino Marques). Lisboa, Cotovia, 2014.

MCKEAN, John, *Learning from Segal: Walter Segal's work and influence*. Basileia, Birkhäuser Verlag, 1989.

MENDES, Manuel, *Sobre o projeto de arquitetura de Fernando Távora: Fernando Távora: minha casa*. Porto, FIAJMS, 2015.

Mies van der Rohe: European Works (ed. Frank Russell). Londres, Academy Editions, St. Martin's Press, 1986.

MONTEYS, Xavier, *Casa collage: un ensayo sobre la arquitectura de la casa*. Barcelona, GG, 2001.

NEGREIROS, Almada, *Obras completas: ensaios I*. Lisboa, Imp. Nac. Casa da Moeda, 1985.

PEREC, Georges, *Espèces d'espaces*. Paris, Éd. Galilée, 1974.

Peter Smithson, conversaciones con estudiantes: un espacio para nuestra generación (ed. Catherine Spellman, Karl Unglaub). Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

PINA, Manuel António, *Como se desenha uma casa.* Lisboa, Assírio & Alvim, 2011.

RAPOPORT, Amos, *House form and culture*. Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1969.

Raumplan versus plan libre: Adolf Loos, Le Corbusier (ed. by Max Risselada). Roterdão, 010 Publishers, 2008.

RUDOFSKY, Bernard. *Architecture without architects: a short introduction to non-pedigreed architecture*. Nova Iorque, Doubleday & Company Inc., 1964.

SANTA-MARIA, Luis Martínez, *Intersecciones*. Madrid, Rueda, 2005.

SANTA-MARIA, Luis Martínez,*Tierra Espaciada. El Árbol, el camino, el estanque: ante la casa*. Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2004.

SERRES, Michel, *Atlas*. Lisboa, Instituto Piaget, 1997.

SMITHSON, Alison, *Changing the art of inhabitation: Mies´ pieces; Eames dreams; The Smithsons / Alison and Peter Smithson*, London, Artemis, 1994.

SIZA, Álvaro, *01 Textos*. Porto, Civilização, 2009.

TEYSSOT, Georges, *A topology of everyday constellations*. MIT Press, 2013.

TEYSSOT, Georges, *Da teoria de arquitectura: doze ensaios*. Lisboa, Edições 70, 2010.

The world of Charles and Ray Eames (ed. Catherine Ince). Londres, Thames & Hudson, 2015.

VALDERRAMA, Luz, *La Construcción de la Mirada: tres distancias*. Sevilla, Universidad, 2004.

Your private sky: R. Buckminster Fuller: the art of design science (ed. por Joachim Krausse, Claude Lichtenstein). Baden, Lars Müller, cop. 1999.

artigos e entrevistas em publicações periódicas

Quaderns d'arquitectura i urbanisme: Álvaro Siza Vieira (dir. Josep Lluís Mateo i Martinez), Nº 159, 1983, Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares.

Placeres Cotidianos: Una Conversación con Anne Lacaton y Jean Philippe Vassal. Entrevista concedida a Cristina Díaz Moreno & Efrén García Grinda in *El Croquis* nº177/178, 2015.

Peter Zumthor, A+U, fevereiro 1998.

artigos consultados *online*

AURELI, Pier Vittorio; TATTARA, Martino, *Dogma: the room of one's own*, 13 de novembro de 2017. Disponível em: https://www.drawingmatter.org/sets/portfolios/dogma/

CAPELA, José, *A arte da política em arquitectura: entrevista a Santiago Cirugeda por José Capela*, Revista Punkto. Disponível em: https://www.revistapunkto.com/2016/05/a-arte-da-politica-em-arquitectura_25.html

FOSTER, Janet W , *And the walls came tumbling down, again*. Artigo escrito por Matt Richtel. Disponível em: https://www.nytimes.com/2012/04/19/garden/lessons-in-the-art-of-pillow-fort-construction

HEIDEGGER, Martin, *Constuir, Habitar, Pensar* (trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback), 1951. Disponível em http://www.prourb.fau.ufrj.br

POLETTI, Raffaella, *Lucien Kroll: utopia uninterrupted*, Domus, 30 junho de 2010. Disponível em: https://www.domusweb.it/en/architecture/2010/06/30/lucien-kroll-utopia-interrupted.html

Recetas Urbanas, *Usted está aquí*, Ed. MUSAC, León, 2018. Disponível em: https://issuu.com/musacmuseo/docs/usted_esta_aqui

conferências e documentários *online*

DELEUZE, Gilles, *Que-est ce que l'acte de création?,* Comunicação apresentada em Paris, 1987. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2OyuMJMrCRw&t=603s

SAMOVICH, Lera, *[W]INTERieur: FALA ATELIER*. Conferência proferida a 25 de fevereiro de 2021.

COUTO, Mia, *Repensar o pensamento*. Fronteiras do Pensamento, 2012. Disponivel em: https://www.youtube.com/watch?v=ahb9bEoNZaU

outros sites

https://www.spatialagency.net/database/santiago.cirugeda

lista de imagens

Nota: As imagens não mencionadas nesta lista são da responsabilidade da autora.

Figura 8. © Recetas Urbanas, in https://www.recetasurbanas.net/index1.php?idioma=ES-P&REF=1&ID=0002

Figura 9. © Recetas Urbanas, in https://www.recetasurbanas.net/index1.php?idioma=ES-P&REF=1&ID=0008

Figura 10. Fotografia de Levente Polyák, in https://cooperativecity.org/2017/06/28/lafabrika-detodalavida/

Figura 11. © Recetas Urbanas, in https://www.recetasurbanas.net/v3/index.php/en/component/joomd/proyectos/items/view/how

Figura 12. Fotografia de Santiago Cirugeda, in http://www.recetasurbanas.net/index1.php?idioma=eng&REF=7&ID=0023

Figuras 19, 20, 21. *Your private sky: R. Buckminster Fuller: the art of design science* (ed. por Joachim Krausse, Claude Lichtenstein). Baden, Lars Müller, cop. 1999.

Figuras 22, 23, 24. *Lacaton & Vassal 1993-2015*, El Croquis nº 177/178, 2015.

Figura 25. *Your private sky: R. Buckminster Fuller: the art of design science* (ed. por Joachim Krausse, Claude Lichtenstein). Baden, Lars Müller, cop. 1999.

Figuras 33, 34. MCKEAN, John, *Learning from Segal: Walter Segal's work and influence*. Basileia, Birkhäuser Verlag, 1989.

Figuras 35, 36. KROLL, Simone e Lucien, *Alma & Mémé à Bruxelles*. Paris, Sens & Tonka, 2015.

Figura 37. MCKEAN, John, *Learning from Segal: Walter Segal's work and influence*. Basileia, Birkhäuser Verlag, 1989.

Figura 40. SMITHSON, Alison, *Changing the art of inhabitation: Mies´ pieces; Eames dreams; The Smithsons / Alison and Peter Smithson*, London, Artemis, 1994.

Figura 46. © Fala Atelier, in https://falaatelier.com/

Figura 50. https://www.archdaily.com.br/br/01-12802/classicos-da-arquitetura-casa-de-vidro-lina-bo-bardi

Figura 51. © Lacaton & Vassal, https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=21

Figuras 52, 53. https://www.archdaily.com.br/br/01-12802/classicos-da-arquitetura-casa-de-vidro-lina-bo-bardi

Figuras 54, 55. © Lacaton & Vassal, https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=21

Figura 56. NEUFERT, Ernest, Arte de projectar em Arquitectura: princípios, normas, regulamentos sobre projeto…, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

Figura 61. *Alison y Peter Smithson: de la casa del futuro a la casa de hoy* (ed. Dirk Van Den Heuvel, Max Risselada). Barcelona, Polígrafa, 2007.

Figura 66. https://www.vivadecora.com.br/pro/arquitetura/pe-direito/

Figura 71. Desenho de Charles e Ray Eames, in https://www.eamesoffice.com/the-work/eames-house-case-study-house-8/

Figuras 72, 73, 74, 75. *The world of Charles and Ray Eames* (ed. Catherine Ince). Londres, Thames & Hudson, 2015.

Figura 80. *Quaderns d'arquitectura i urbanisme: Álvaro Siza Vieira* (dir. Josep Lluís Mateo i Martinez), Nº 159, 1983, Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares.

Figura 81. Fotografia de Mariana Pimenta

Figura 85. Fotografias de Cristobal Palma / Estudio Palma, Tadeuz Jalocha, in https://www.archdaily.com.br/br/01-28605/quinta-monroy-elemental

Figuras 90, 91. *Frank Lloyd Wright* (ed. Peter Gössel e Gabriele Leuthäuser), Köln, Taschen Verlag GmbH, 1994.

Figura 92. *Mies van der Rohe: European Works* (ed. Frank Russell). Londres, Academy Editions, St. Martin's Press, 1986.

Figura 93. https://en.wikiarquitectura.com/building/tugendhat-mansion/

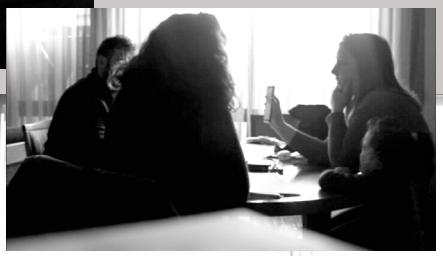
Figura 94. *Raumplan versus plan libre: Adolf Loos, Le Corbusier* (ed. by Max Risselada). Roterdão, 010 Publishers, 2008.

Figura 98. *The world of Charles and Ray Eames* (ed. Catherine Ince). Londres, Thames & Hudson, 2015.

anexos

168 anexo 1: primeira conversa
174 anexo 2: conversa-desfecho
178 anexo 3: mapeamento de inquietações e intenções

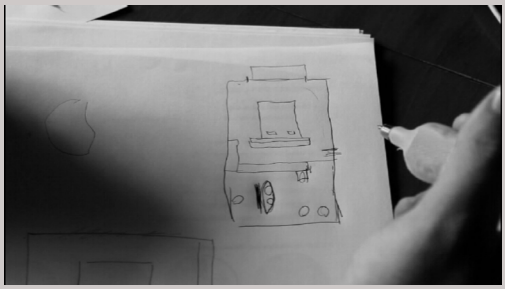


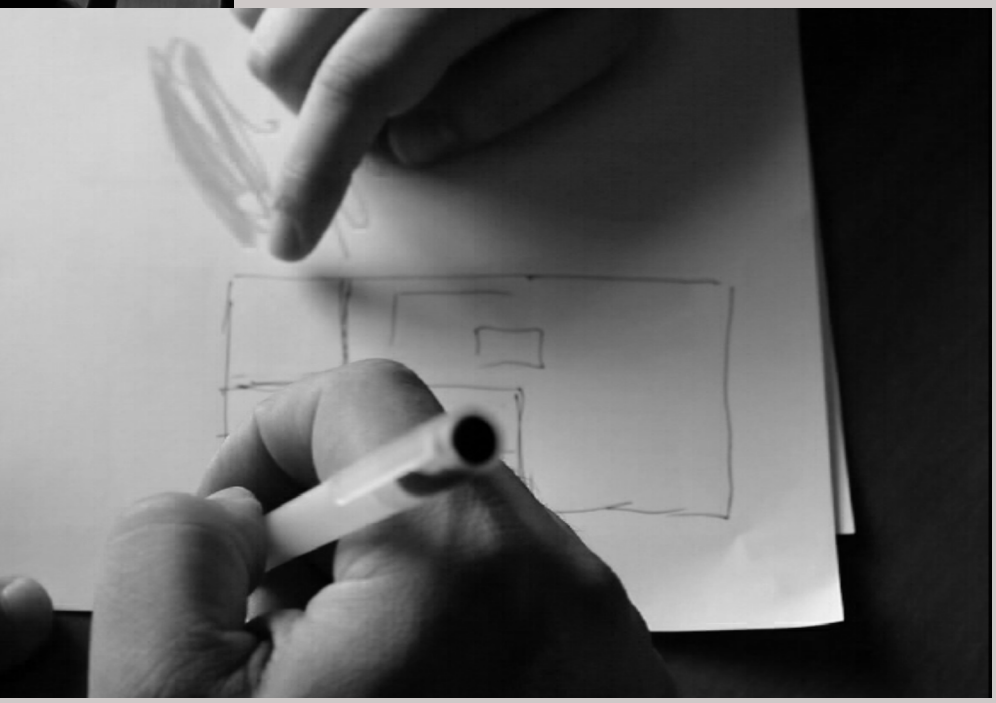




anexo 1: primeira conversa







primeira conversa com o João e a Verónica, futuros habitantes da casa

23 de novembro de 2019

Estando no início deste processo de desenho (que se pretende conjunto) de uma casa a construir, conseguem explicar-me o que representa para vocês um arquitecto?

V: Um arquitecto é quem nos ajuda, no fundo, a transportar ideias para o papel.

J: A clarificar possibilidades construtivas de acordo com um orçamento concreto.

Contaram-me que já passaram antes por um processo de reabilitação de uma casa, no qual não sentiram necessidade de convocar um arquitecto que vos auxiliasse. Porque é que sentiram que esta experiência necessitaria dessa figura para poder acontecer, ao contrário da anterior?

J: Nesse caso que vivemos, tratava-se de uma reabilitação interior, a casa não sofreu nenhuma ampliação e as divisões já estavam desenhadas, as áreas definidas. Foi um processo de actualização. Agora queremos construir algo de raiz, precisa de ser tudo desenhado de novo.

V: Precisamos de um arquitecto para ajudar-nos a delimitar áreas. É um trabalho mais estimulante, mas não conseguimos fazê-lo sozinhos. Precisamos de ajuda para concretizar a casa dos nossos sonhos.

Como estudante de arquitectura, estou habituada a contactar com referências disciplinares e a trabalhar a partir do estudo dessas práticas. Por isso, surpreende-me a vossa abordagem ao projecto, a partir destas imagens de casas sobre as quais não possuímos grande informação para além da imagem em si mesma. Porque é que partem desses objectos que expõem e de onde os retiram?

V: Procuramos no Google "arquitectura contemporânea", "casas modernas", "espaços amplos", "espaços modernos". Gostamos de espaços amplos e luminosos porque valorizam a casa. Não queremos voltar a espaços confinados e escuros como os que já habitamos. Uma pessoa sente-se oprimida a viver assim.

Porque partem dessas imagens externas e abstractas em vez da vossa experiência de habitar uma casa?

V: Partimos do princípio que, quando chamamos um arquitecto, ele não conhece os nossos gostos e parece-nos mais fácil ilustrar com imagens aquilo que efectivamente pretendemos. A casa que habitamos actualmente não se enquadra completamente naquilo que pretendemos construir, por isso não podemos partir daí. Revemo-nos nessas imagens, mais do que na casa que habitamos.

J: E as imagens que mostramos não se encontram por aí, pela cidade, não é fácil mostrá-las na realidade. Não são casas acessíveis, é mais fácil encontrar o que queremos nestas imagens.

Não se sentem realizados na casa que habitam actualmente?

J: Gostamos da casa, mas há muitos aspectos que nos incomodam. A localização da casa é muito problemática, demoramos imenso tempo a chegar ao trabalho, a levar a Vitória ao infantário.

V: Quando compramos a casa, pareceu-nos bem em termos de relação qualidade-preço. Mas agora tendo uma família com mais um membro, precisamos de espaços mais amplos e mais espaços de arrumação e armazenamento. A casa não tem a luminosidade que idealizamos, não é a casa com que sonhamos.

Como esperam que seja a vossa casa?

J: Ampla, luminosa, com boas áreas. Pouco compartimentada, com *open space*.

V: Que seja possível estar na cozinha e ver o que se está a passar na sala, conversar com as pessoas… É algo que sentimos falta na nossa casa. Cada divisão é independente, não permite contacto visual. É tudo híper seccionado.

Dois pisos? Cave?

J: Dois pisos, sem cave.

Um volume alto, compacto? Fragmentação do corpo volumétrico?

J: É uma questão de custos…

V: Gostávamos muito que tivesse varandas, que fosse possível sair do quarto e respirar ar puro. O piso de baixo talvez ser algo mais compacto, que possibilite o aproveitamento máximo do espaço interior. Gostávamos que a sala tivesse um grande pé-direito e se abrisse para as traseiras. Imaginamos um investimento maior nesse pátio associado à sala.

Como pensam o espaço de entrada?

V: Gosto de pensar na questão da amplitude. Mas privilegiando o espaço de estar com um pé-direito duplo, talvez não possamos desenhar essa amplitude em todos os espaços. De qualquer forma preferimos sempre que os espaços sejam o mais amplos e luminosos possível.

Qual a relação da entrada na casa com a rua? Como se vê a casa a partir da rua?

V: Gostamos de um espaço entre a rua e a entrada na casa. Essa distância, esse jardim intermediário, permite que a casa esteja à partida muito mais resguardada. Não temos necessidade que se veja a entrada na casa, mas também não precisa de ser algo escondido, porque essa distância é suficiente para garantir alguma privacidade.

E qual a relação com os lotes vizinhos?

V: Uma relação resguardada, que permita privacidade, mas sem necessidade de construir grandes muros.

Qual o programa do piso de entrada da casa?

V: Hall de entrada, lavandaria, garagem, sala, cozinha, wc, espaços de arrumação e armazenamento.

Onde se desenha a garagem? Os carros vêm-se a partir da rua?

J: Na entrada da casa, próxima da rua, associada a um alpendre.

V: A garagem deve estar ligada à lavandaria e, eventualmente, haver uma possibilidade de estender roupa sem te de sair para o exterior, no inverno.

Qual a relação entre a cozinha e a sala?

V: A cozinha precisa de um espaço próprio mais pequeno para comer.

J: Imaginamos dois espaços de comer: um mais quotidiano, dentro da cozinha e outro mais excepcional, para receber convidados, associado ao espaço de estar.

V: O espaço de estar precisa de ser muito amplo, para dar espaço para a miúda brincar e ter ainda os sofás e a televisão. Não gostamos de divisões entre os espaços, gostamos da ideia de um grande *open space*, sem armários nem lareiras a separar nada.

O que se vê a partir da cozinha?

J: Vê-se a sala, vê-se a sala de jantar, vê-se o espaço exterior e a casa do lado. Gostávamos que o espaço fosse todo amplo.

Como caracterizam o(s) pátio(s)?

V: Tem de ter um pavimento duro na extensão da sala, tipo tijoleira. Nesse espaço de terraço, queremos ter a possibilidade de pôr umas mesas, uns cadeirões. Depois disso, estará a piscina. Nas laterais, o jardim.

J: No fundo da piscina, instalaríamos uns balneários exteriores. Ou por baixo da piscina, juntamente com as máquinas.

V: Podia ser interessante haver um espaço de pátio dentro da casa.

Como seriam esses balneários?

J: Um lugar que permite tomar um duche, ir à casa de banho, secar o corpo para não entrar em casa encharcado.

Qual o programa do piso superior?

J: Dois quartos com varanda, uma grande suite com casa de banho e *closet*, um casa de banho de apoio aos dois quartos, escritório.

Qual a relação dos quartos com o exterior?

V: A cama deve estar virada para o exterior, para a luz. Se possível a casa de banho e o *closet* poderiam ter também entradas de luz. Os quartos devem ter todos possibilidade de estender-se para o exterior. Poderia até criar-se uma varanda a toda a volta, que permitisse circular fora dos quartos.

Como imaginam a cobertura da casa? É acessível?

J: Cobertura plana. Não precisa de ser acessível.

Qual consideram o espaço mais importante da casa?

J e V: Sala.

O que mais apreciam na vossa casa actual?

J e V: O pátio, a zona exterior. É o único espaço que permite reunir convidados. Ainda assim, gostávamos que fosse um espaço com mais jardim.

E o que menos apreciam?

J e V: A casa de banho de baixo. Está muito mal desenhada e organizada, precisa de manutenção.

Quais as vossas rotinas diárias, traduzidas em ocupação dos espaços da casa?

J: Quarto-casa de banho-quarto de vestir-casa de banho-escadas-cozinha-sala-exterior. Regressando a casa: sala-cozinha-sala-casa de banho-quarto.

V: Quarto-casa de banho-quarto da Vitória-casa de banho-quarto de vestir-cozinha-arrumos-cozinha-casas de banho-pátio-lavandaria-quartos-cozinha-casa de banho-quarto da Vitória-quarto.

Qual é a primeira coisa que fazem quando chegam a casa depois de um dia de trabalho?

J: Casa de banho.

E ao fim de semana?

V: Não passamos muito tempo em casa ao fim de semana, preferimos sair.

Descrevam brevemente a vossa casa de sonho.

V: Uma casa muito ampla e luminosa com boas áreas.

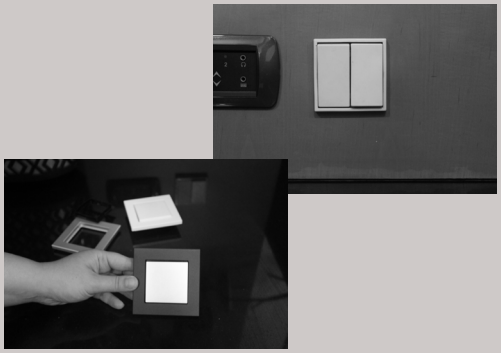








anexo 2: conversa-desfecho











conversa-desfecho com o João e a Verónica, actuais habitantes de uma outra casa

16 de maio de 2021

Há quanto tempo se mudaram para esta casa?

Há um mês, mês e meio.

O que é que impulsionou a sua compra?

A venda da que habitávamos antes.

Quanto tempo estiveram à procura de uma casa para comprar?

Desde o final de dezembro até janeiro, fevereiro. Mas já andávamos à procura antes de vendermos a que tínhamos antes. A venda da casa anterior acelerou o processo de procura.

Porque é que desistiram de pensar uma casa de raíz e preferiram comprar uma já construída?

Vendemos muito rapidamente a nossa e precisávamos de algum lugar para onde ir. Procuramos casas para alugar, mas as rendas estavam altíssimas, por isso achamos que compensava comprar.

Sentem que esta casa satisfaz todos os desejos que projectavam, ainda que não tenha sido projectada para vocês?

Sim e não. Queríamos uma casa térrea, com um piso único. Nunca pensámos comprar uma casa de quatro andares… tínhamos dois pisos na casa anterior e já nos incomodava ter de subir e descer escadas todos os dias. Passámos do sonho de um piso único para uma casa de quatro pisos. Mas como estávamos pressionados pelo tempo, tivemos de tomar uma decisão rápida e esta foi a casa que melhor se ajustou àquilo que procurávamos, dentro de todas as que visitámos e pesando sempre como factores de grande relevância o custo e a localização. Gostamos desta casa, satisfaz os nossos desejos neste momento, mas continuamos com o sonho de habitar uma casa térrea no futuro.

O que mais apreciam na casa?

O espaço exterior e a sala, tem boas áreas.

Quais são as características menos boas?

Configuração da cozinha, se pudéssemos inseríamos este espaço no mesmo piso da sala.

O que mudariam?

A localização da cozinha, a área da casa de banho de serviço, que é minúscula, e a organização do espaço de entrada.

O que vão efectivamente mudar e porquê?

Estamos a remodelar o interior da casa: chão, paredes, iluminação… em termos de configuração dos espaços, vamos mudar o duche na casa de banho, mas não pensamos alterar aspectos muito substanciais, por motivos económicos. Não temos possibilidade neste momento. No futuro, pensamos alterar talvez a mobília.

Identificam-se com a casa que compraram?

Sim. Esta casa foi construída há quase 20 anos e já era muito à frente do seu tempo, na altura. É uma casa que, apesar de já ter uns anos, tem uma estrutura moderna.

As escadas não vos incomodam?

Sim. Mas durante a semana só usamos os dois pisos que concentram a cozinha e os quartos. O piso da sala só será usado em ocasiões mais especiais ou ao fim de semana.

Vêem esta casa como uma "casa para a vida"? Quais são os vossos planos futuros?

Não diria para a vida. Pretendemos adquirir ou restaurar uma casa térrea em algum momento.

O que é que mudou relativamente ao habitar doméstico quotidiano, face à anterior casa que habitavam?

O facto de termos de subir e descer muito mais escadas, já emagrecemos uns quilos. Em termos de acessibilidade, melhorou consideravelmente, a casa é mais próxima da escola da Vitória e do trabalho do João. Podemos passar muito mais tempo juntos em casa, agora. A casa é mais confortável, nota-se, mas como estamos ainda com as obras não conseguimos ainda compreender na totalidade como será o quotidiano normal nesta casa nem conseguimos pô-la totalmente ao nosso gosto.

O que significa para vocês pôr a casa ao vosso gosto?

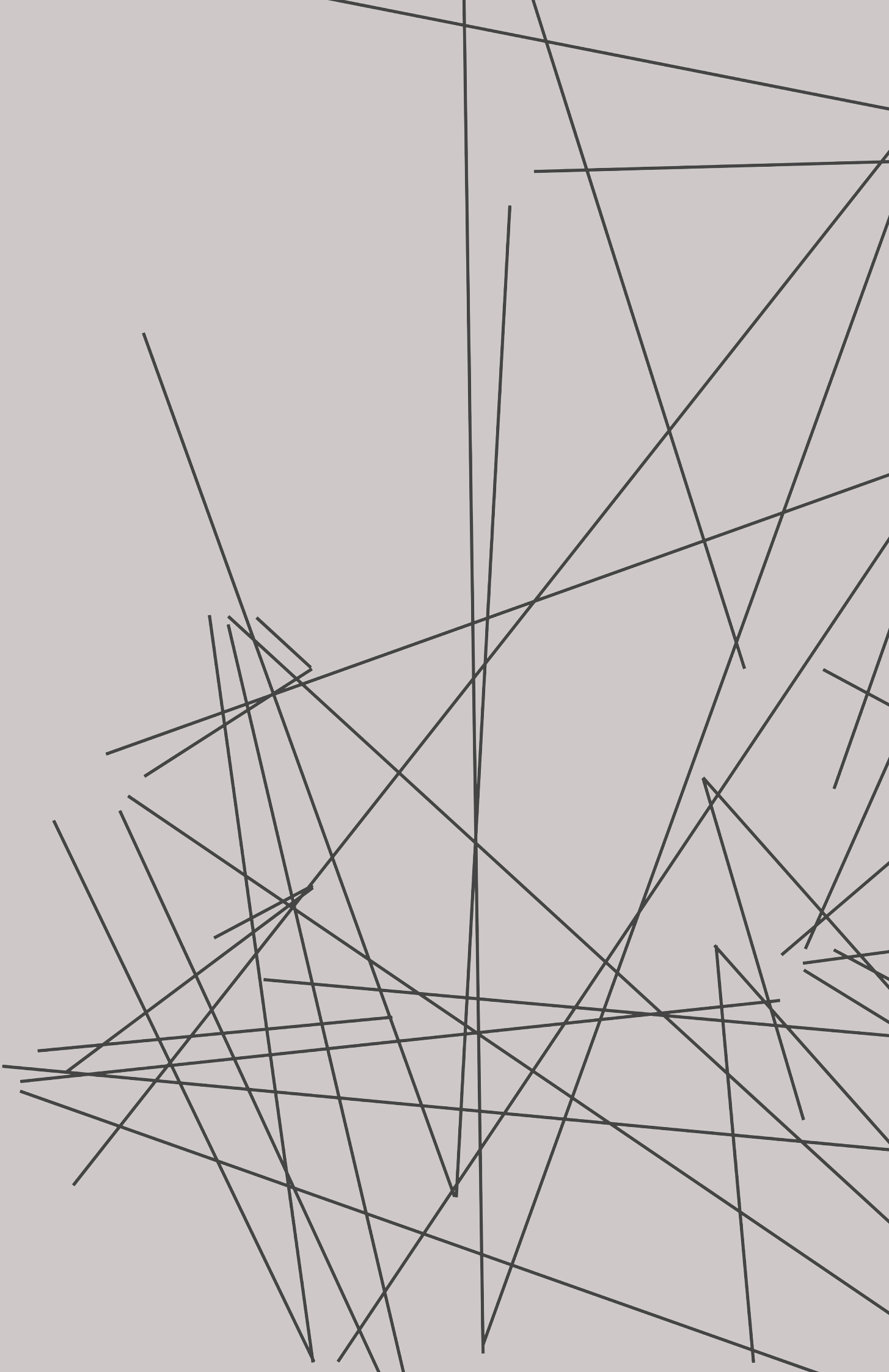
Significa tratar o chão e as paredes, arranjar o ar condicionado, a campainha, humidades… uma série de coisas que não estão a funcionar e precisam de investimento e manutenção.

Sentem que esta casa é melhor, ainda que não satisfaça na plenitude a ideia que continuam a construir de "casa ideal"?

Sim, sem dúvida.

Consideram a ideia de voltar a projectar outra casa, num futuro mais distante ou mais breve?

Sim, não sabemos quando, mas queremos muito construir uma moradia térrea algum dia, ou encontrar alguma que já exista e recuperá-la. Na verdade, preferimos a segunda opção, porque os projectos demoram imenso tempo, como tu viste… só a aquisição do terreno é um problema. Se calhar se não tivesse corrido mal, talvez ponderasse voltar a desenhar uma casa de raiz, mas esta experiência deixou-nos um sabor amargo no final. Ficamos com pena, porque desenhaste um plano, uma casa, tínhamos expectativas em relação a um futuro, quando perdemos o terreno ficamos desiludidos, mas depois pensámos que, se tivéssemos continuado, hoje ainda estaríamos longe de ter a casa pronta. Passámos lá no outro dia e ainda estão a meio do processo de infra-estruturação. Tínhamos também muitas dúvidas em relação ao desenho da casa, era uma casa de dois pisos, muito comprida, não materializava na totalidade aquilo que imaginávamos.



anexo 3: mapeamento de inquietações e intenções

VIAGENS



[a partir da escola]

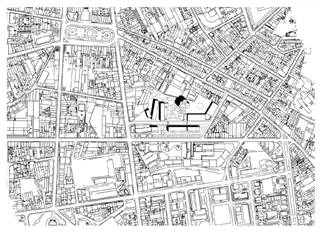




1. desenho, processo, aprendizagem

- sobre o desenho como ferramenta operativa
- sobre a capacidade de fazer evoluir o projecto a partir do desenho
- sobre a aprendizagem de valores básicos de composição
- sobre o diálogo com a cidade e a pré-existência





2. responsabilidade e consequências

- sobre uma falta de pensamento acerca das consequências das acções levadas a cabo
- sobre uma certa abstracção em torno do processo projectual



3. tradição e matéria

- sobre a irresponsabilidade de uma escola que não reflete acerca da fonte das matérias primas usadas e se diz respeitadora de tradições

[a partir do chile]



1. projecto e participação

- sobre a possibilidade de integrar a participação no decorrer da acção projectual
- sobre o papel do arquitecto no decorrer desse processo





2. arquitectura e proximidade

- sobre pensar uma arquitectura mais próxima das pessoas
- sobre pensar o espaço a partir da forma como é habitado

3. espaço público e espaço privado

- sobre a apropriação do espaço público significar (outra forma de) fazer casa
- sobre se a habitação diz mais respeito ao domínio público da cidade ou ao domínio privado de quem a habita







[a partir da contemporaneidade]





2. sucesso e arquitectura

- sobre o significado do sucesso em arquitectura
- sobre produto arquitectónico, mercado e sedução
- sobre plataformas de divulgação de arquitectura(s)
- sobre a posição da(s) escola(s) sobre essa realidade

CASAS



[a partir do estudo]





1. a casa no início

- sobre a necessidade de habitar, característica comum a todos os seres vivos
- sobre o que distigue a casa humana da casa dos outros bichos
- sobre ligações entre comportamento e arquitectura e vida
- sobre casa e habitante: construções simultâneas
- sobre o diálogo com a cidade e a pré-existência





2. intersecção entre mundos

- sobre visões distintas e simultâneas: escola e sociedade
- sobre a construção do conceito de intimidade

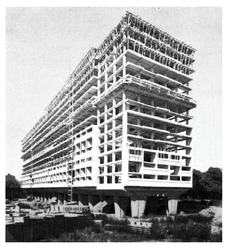


3. construções externas

- sobre o impacto dos media e as construções que surgem a partir daí

4. homogeneização

- sobre o movimento moderno e a homogeneização da casa



[a partir da experiência]



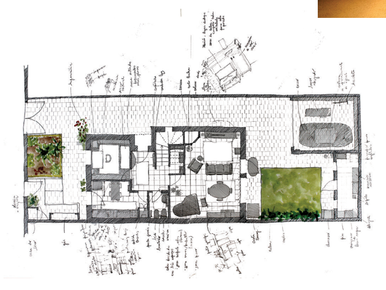
1. habitar

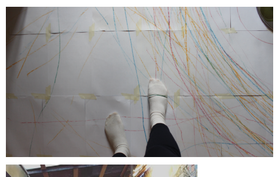
- sobre a valorização do acto de habitar
- sobre a construção do conceito de intimidade
- sobre a construção de casas e pessoas em simultâneo



2. a casa cresce

- sobre abrigos infantis
- sobre a nossa percepção da casa enquanto crescemos
- sobre os objectos que habitam connosco





3. ruptura e repetição

- sobre o espaço do quarto
- sobre vivermos e construirmos a nossa vida com base em ciclos de repetições e rupturas



1 ENCOMENDA

[a partir de lugares]

[santigo cirugeda, recetas urbanas]
[patrick bouchain]

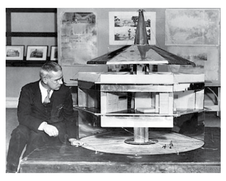
- sobre conhecer a legislação para poder contorná-la
- sobre a arquitectura como ferramenta social
- sobre relações criadas entre os vários agentes participantes do projecto
- sobre arquitectura como matéria viva





[buckminster fuller, casa dymaxion]

- sobre uma casa que se apoia nas condições atmosféricas ao seu redor para se desenhar
- sobre casa e movimento; casa e mudança: dia e arquitectura, arquitectura e vida



[eames house]



- sobre espaço excepcional e o desenho desse espaço
- sobre a possibilidade de integrar um espaço tão amplo num ambiente doméstico
- sobre como controlar/desenhar essa amplitude

1. limites

- sobre os contornos que condicionam
- legislação, imposições e ambiguidades

[vista aérea terreno]
[levantamentos desenhados e fotográficos]
[regulamento]
[desenhos base cmm]

2. topografia

- sobre o perfil acidentado do terreno
- sobre a dificuldade de integração
- sobre primeiras hipóteses

[perfis à mão livre]
[primeiros esquissos na procura]

3. orientação solar

- sobre a importância da luz sobre o carácter dos espaços
- sobre a dificuldade de desenhar algo imaterial

[fotografias diferentes momentos do dia]
[representação abstracta da variação da luz]

4. pé direito duplo

- sobre a urgência deste pedido
- sobre o poder da fotografia de arquitectura
- sobre espaços de excepção na casa

[fotografias de referências nossas e dos clientes]
[perfil primeira possibilidade]

[a partir de interações]





The Walter Segal Road. Cover of brochure, showing detail from second Lordshott project.







[walter segal]
[lucien kroll]

- sobre acreditar que as pessoas podem construir a sua própria casa
- sobre operacionalizar esse processo de pensar em conjunto com os habitantes
- sobre arquitectura como movimento

1. conjuntos de informações

- sobre imagens pré-concebidas
- sobre a discrepância entre escola e sociedade
- sobre imagens criadas por arquitectos e habitantes
- sobre manipulação mediática

[recolha de dados]
[apontamentos iniciais]
[fotografias partilhadas a priori]

2. interações entre mundos

- sobre falta de comunicação entre escola e sociedade

[casas que visitamos na escola]
[casas que habitamos]

3. arquitectura habitada

- sobre a possibilidade de utilizar desenho e maquete como meios de comunicação
- sobre a possibilidade de fazer o projecto em conjunto

[registos fotográficos]
[apontamentos e desenhos conjuntos]
[diagrama sobre o jogo]

2 QUOTIDIANO

[a partir de leituras]

1. o miolo da casa

- sobre como se inicia o projecto
- sobre a importância do espaço interior
- sobre primeiros desenhos compartimentados

[primeiros desenhos de procura em planta]

2. estratégias de partição próximas

- sobre preconceitos das duas partes
- sobre memórias que actuam inconscientemente
- sobre como operacionalizar/ultrapassar esses preconceitos para qualificar os espaços da casa

[plantas da casa dos pais]
[plantas da casa actual dos clientes]
[primeiras hipóteses: plantas, organizações]

3. suporte de afectos

- sobre matérias invisíveis/imateriais que desenham a casa
- sobre a importância do quotidiano e a forma como isso interfere no espaço

[diagramas de palavras a partir de acções que tomam lugar nos espaços da casa]
[desenhos dessas acções]





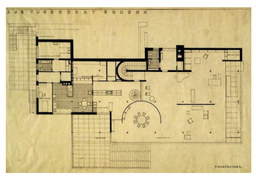
[casa em cap ferret, lacaton e vassal]
[casa de vidro, lina bo bardi]

- sobre a possibilidade de furar o desenho paralelepipédico proposto/imposto
- sobre encontrar magia nesse desenho pré-feito



[mies van der rohe, villas farnsworth e tugendhat]

- sobre o espaço desenhado como suporte de afecto
- sobre criar uma estrutura apropriável
- sobre lançar pistas para o quotidiano sem impor movimentos
- sobre trabalhar a partir de uma rede para depois desfazê-la



3 ARQUITECTURA

[a partir de uma linguagem]

[fotografias armazenamentos clientes, armários]
[the put-away villa, the smithsons]

1. o problema da superabundância

- sobre a quantidade absurda de bens materiais que possuímos
- sobre a dificuldade de encontrar lugar na casa para arrumar todos esses bens

[desenhos na procura por uma estrutura tridimensional]
[desenhos de evolução do projecto: espaços de armazenamento]

2. a parede como dispositivo de desenho

- sobre a possibilidade de usar a parede como espaço
- sobre o que será mais apropriável: estrutura ou mobília

[desenhos de desenvolvimento dos espaços exteriores do projecto]
[desenvolvimento das plantas anteriores]

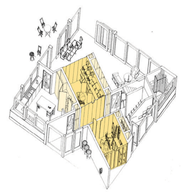
3. percursos e configurações

- sobre o desenho dos espaços a partir de percursos imaginados
- sobre sequências pensadas a tempos diferentes (passagem, paragem, estadia)
- sobre a entrada na casa e o espaço exterior

[perspectivas, axonometrias]
[evolução]

4. sombras

- sobre a importância da luz para os tempos de usufruto em cada espaço



[the put-away villa, the smithsons]

- sobre uma acumulação excessiva de bens materiais
- sobre a dificuldade de arrumá-los
- sobre a predominância de espaços de arrumação em relação a espaços de outra natureza
- sobre o armazenamento de objectos como mote de um projecto de arquitectura

[villa muller, adolf loos]
[avery coonley house, frank lloyd wright]
[maison de verre, pierre chareau]

- sobre a parede como desenho desdobrável, criadora de vãos, espaços, separação e relação
- sobre estruturas que materializam movimentos e intenções

[á. siza, casa rocha ribeiro]
[á. siza, casa manuel magalhães]

- sobre relações entre interior e exterior
- sobre sobre percursos desenhados
- sobre jardins e vegetação
- sobre qualificar o espaço

[a partir de interferências]

[registos desenhados/partilhados pelos vários agentes envolvidos]

1. comunicações cruzadas

- sobre formas de apresentar e comunicar o projecto
- sobre equilíbrio e cedências

[desenhos arquitecto]
[imagens atelier Morais Soares]
[registos conversas a quatro]

2. um olhar externo

- sobre um outro arquitecto entre escola e profissão
- sobre respostas mais próximas de uma imagem de mercado
- sobre respostas e perguntas que não coincidem

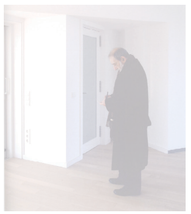
[fotomontagens terreno]

3. imprevisibilidade

- sobre factores externos que têm a capacidade de mover o projecto

[upper lawn pavillion, the smithsons]
[casa latapie, lacaton et vassal]

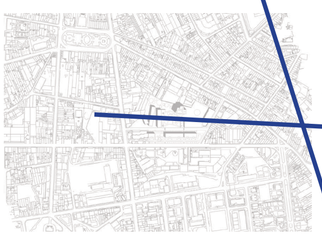
- sobre casas que se adaptam ao tempo, ao dia, ao momento do ano
- sobre casas que são sol, são chuva, são vento



[a partir da escola]

1. desenho, processo, aprendizagem

- sobre o desenho como ferramenta operativa
- sobre a capacidade de fazer evoluir o projecto a partir do desenho
- sobre a aprendizagem de valores básicos de composição
- sobre o diálogo com a cidade e a pré-existência



2. responsabilidade e consequências

- sobre uma falta de pensamento acerca das consequências das acções levadas a cabo
- sobre uma certa abstracção em torno do processo projectual



3. tradição e matéria

- sobre a irresponsabilidade de uma escola que não reflete acerca da fonte das matérias primas usadas e se diz respeitadora da tradições

VIAGENS





CASAS









[a partir do estudo]

1. a casa no início

- sobre a necessidade de habitar, característica comum a todos os seres vivos
- sobre o que distigue a casa humana da casa dos outros bichos
- sobre ligações entre comportamento e arquitectura e vida
- sobre casa e habitante: construções simultâneas
- sobre o diálogo com a cidade e a pré-existência

2. intersecção entre mundos

- sobre visões distintas e simultâneas: escola e sociedade
- sobre a construção do conceito de intimidade





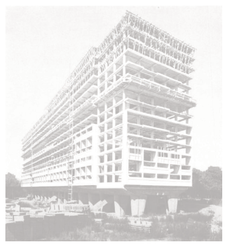


3. construções externas

- sobre o impacto dos media e as construções que surgem a partir daí

4. homogeneização

- sobre o movimento moderno e a homogeneização da casa



[a partir do chile]



1. projecto e participação

- sobre a possibilidade de integrar a participação no decorrer da acção projectual
- sobre o papel do arquitecto no decorrer desse processo





2. arquitectura e proximidade

- sobre pensar uma arquitectura mais próxima das pessoas
- sobre pensar o espaço a partir da forma como é habitado

3. espaço público e espaço privado

- sobre a apropriação do espaço público significar (outra forma de) fazer casa
- sobre se a habitação diz mais respeito ao domínio público da cidade ou ao domínio privado de quem a habita







[a partir da experiência]



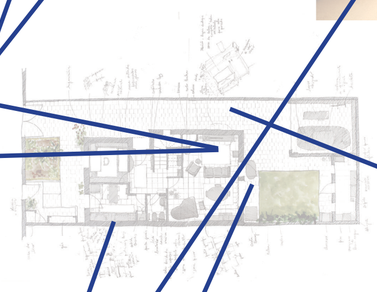
1. habitar

- sobre a valorização do acto de habitar
- sobre a construção do conceito de intimidade
- sobre a construção de casas e pessoas em simultâneo



2. a casa cresce

- sobre abrigos infantis
- sobre a nossa percepção da casa enquanto crescemos
- sobre os objectos que habitam connosco



3. ruptura e repetição

- sobre o espaço do quarto
- sobre vivermos e construirmos a nossa vida com base em ciclos de repetições e rupturas





[a partir da contemporaneidade]

1. pólos antagónicos

- sobre a divisão entre o que será boa e má arquitectura
- sobre a possibilidade de um mesmo arquitecto projectar edifícios e programas com intenções completamente diferenetes





2. sucesso e arquitectura

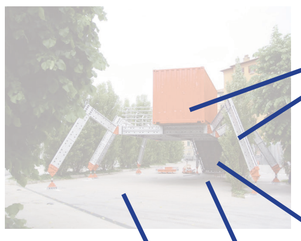
- sobre o significado do sucesso em arquitectura
- sobre produto arquitectónico, mercado e solução
- sobre plataformas de divulgação de arquitectura(s)
- sobre a posição da(s) escola(s) sobre esta realidade

[santigo cirugeda, recetas urbanas]
[patrick bouchain]

- sobre conhecer a legislação para poder contorná-la
- sobre a arquitectura como ferramenta social
- sobre relações criadas entre os vários agentes participantes do projecto
- sobre arquitectura como matéria viva

1 ENCOMENDA

[a partir de lugares]



1. limites

- sobre os contornos que condicionam
- legislação, imposições, dificuldades

2. topografia

- sobre o perfil acidentado do terreno
- sobre a dificuldade de integração
- sobre primeiras hipóteses

[vista aérea terreno]
[levantamentos desenhados e fotográficos]
[regulamento]
[desenhos base cmm]

[perfis à mão livre]
[primeiros esquissos na procura]



[buckminster fuller, casa dymaxion]

- sobre uma casa que se apoia nas condições atmosféricas ao seu redor para se desenhar
- sobre casa e movimento; casa e mudança dia e arquitectura, arquitectura e vida

3. orientação solar

- sobre a importância da luz sobre o carácter dos espaços
- sobre a dificuldade de desenhar algo imaterial

[fotografias diferentes momentos do dia]
[representação abstracta da variação da luz]



4. pé direito duplo

- sobre a utilização deste pedido
- sobre o poder da fotografia de arquitectura
- sobre espaços de excepção na casa

[fotografias dos clientes]
[perfil primeira possibilidade]

2 QUOTIDIANO

[a partir de leituras]

1. o papel da casa

- sobre como se inicia o projecto
- sobre a importância do espaço imaterial
- sobre primeiros desenhos compartimentados

[primeiros desenhos de procura em planta]

2. estratégias de partição próximas

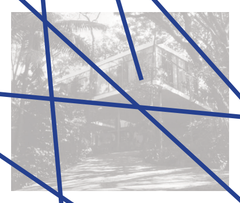
- sobre preconceitos das duas partes
- sobre memórias que actuam inconscientemente
- sobre como operacionalizar/ultrapassar esses preconceitos para qualificar os espaços da casa

[plantas da casa dos pais]
[plantas da casa actual dos clientes]
[primeiras hipóteses; plantas, organizações]

3. suporte de acções

- sobre materias invisíveis/imateriais que desenham a casa
- sobre a importância do quotidiano na forma como nos movemos no espaço

[diagramas de palavras a partir de acções que tomam lugar nos espaços da casa]
[desenhos dessas acções]





[em cap ferret, lacaton e vassal]
[casa de vidro, lina bo bardi]

- sobre a possibilidade de furar o desenho
- sobre encontrar magia nesse desenho pré-feito



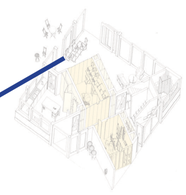
[mies van der rohe, villas farnsworth e tugendhat]

- sobre o espaço desenhado como suporte de afecto
- sobre criar uma estrutura apropriável
- sobre lançar pistas para o quotidiano sem impor movimentos
- sobre trabalhar a partir de uma rede para depois desfazê-la



3 ARQUITECTURA

[a partir de uma linguagem]



[the put-away villa, the smithsons]

- sobre uma acumulação excessiva de bens materiais
- sobre a dificuldade de arrumá-los
- sobre a predominância de espaços de arrumação em relação a espaços de outra natureza
- sobre o armazenamento de objectos como mote de um projecto de arquitectura

1. o problema da superabundância

- sobre a quantidade absurda de bens materiais que possuímos
- sobre a dificuldade de encontrar lugar na casa para arrumar todos esses bens

[fotografias armazenamentos, armários]
[the put-away villa, the smithsons]

2. a parede como dispositivo de desenho

- sobre a possibilidade de usar a parede como espaço
- sobre o que será mais apropriável: estrutura ou mobília

[desenhos na procura por uma estrutura tridimensional]
[desenhos de evolução do projecto]

[villa muller, adolf loos]
[avery coonley house, frank lloyd wright]
[maisons de verre, pierre chareau]

- sobre a parede como desenho indobrável, criadora de vãos, de separação e relação
- sobre estruturas que materializam modos e intenções





3. percursos e configurações

- sobre o desenho de espaços a partir de percursos imaginados
- sobre sequências pensadas, tempos diferentes (passagem, paragem, estadia)
- sobre a entrada na casa e o espaço exterior

[desenhos de desenvolvimento dos espaços exteriores do projecto]
[desenvolvimento das plantas anteriores]







4. sombras

- sobre a importância da luz para os tempos de usufruto em cada espaço

[já. siza, casa rocha ribeiro]
[já. siza, casa manuel magalhães]

- sobre relações entre interior e exterior
- sobre sobre percursos desenhados
- sobre jardins e vegetação
- sobre qualificar o espaço

[upper lawn pavillion, the smithsons]
[casa latapie, lacaton et vassal]

- sobre casas que se adaptam ao tempo, ao dia, ao momento do ano
- sobre casas que são sol, são chuva, são vento

[a partir de interferências]

1. conjuntos de informações

- sobre imagens pré-concebidas
- sobre a discrepância entre escola e sociedade
- sobre imagens criadas por arquitectos e habitantes
- sobre manipulação mediática

[recolha de dados]
[apontamentos iniciais]
[fotografias partilhadas a priori]

2. interações entre mundos

- sobre falta de comunicação entre escola e sociedade

[casas que visitamos na escola]
[casas que habitamos]

[walter segal]
[lucien kroll]

- sobre acreditar que as pessoas podem construir a sua própria casa
- sobre operacionalizar esse processo de pensar em conjunto com os habitantes
- sobre arquitectura como movimento

3. arquitectura habitada

- sobre a possibilidade de utilizar desenho e maquete como meios de comunicação
- sobre a possibilidade de fazer o projecto em conjunto

[registos fotográficos]
[apontamentos e desenhos conjuntos]
[diagrama sobre o jogo]

[a partir de interferências]

1. comunicações cruzadas

- sobre formas de apresentar e comunicar o projecto
- sobre equilíbrio e cedências

[registos desenhados/partilhados pelos vários agentes envolvidos]

2. um olhar externo

- sobre um outro arquitecto entre escola e profissão
- sobre respostas mais próximas de uma imagem de mercado
- sobre respostas e perguntas que não coincidem

[desenhos arquitecto]
[imagens atelier Morais Soares]
[registos conversas a quatro]

3. imprevisibilidade

- sobre factores externos que têm a capacidade de mover o projecto

[fotomontagens terreno]