U.PORTO

MESTRADO INTEGRADO EM ARQUITECTURA

ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO

Do habitar de uma designer: Registos do projecto de uma casa-atelier.

João Oliveira

M

2021

U.PORTO

João Oliveira. Do habitar de uma designer: Registos do projecto de uma casa atelier.

João Oliveira

Do habitar de uma designer: Registos do projecto de uma casa-atelier.

FACULDADE DE ARQUITETURA

M.FAUP **2021**

Do habitar de uma designer: Registos do projecto de uma casa-atelier.

João Miguel Santos Oliveira

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura
Apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto
Sob a orientação do Professor Doutor João Rodrigo Parreira Coelho

Porto, 2021

U.PORTO
FACULDADE DE ARQUITECTURA
UNIVERSIDADE DO PORTO

Agradecimentos

Ao professor Rodrigo Coelho, pela disponibilidade e orientação.
Aos colegas e amigos que me acompanharam neste percurso e que, mesmo à distância, mantiveram contacto comigo e ouviram as minhas dúvidas.
À Xana Ramos, pela ajuda, carinho e companhia.
À minha irmã, pela disponibilidade e confiança que deposita em mim.
Aos meus pais, por tudo.

Resumo

Esta dissertação parte de uma encomenda de uma casa-atelier para uma designer de moda. Deste modo, o objectivo deste trabalho é o desenvolvimento e partilha de um projecto e o seu percurso de investigação.
A estrutura compõe-se em três partes, *- Abertura, Habitar, Projecto -* num conjunto de aproximações distintas aos vários problemas levantados pelo projecto e pela circunstância, culminando na apresentação de uma proposta.
Na *Abertura* procura-se esclarecer a circunstância e as dúvidas iniciais, inerentes ao acto de projectar. Em *Habitar*, é estabelecido um sistema *- Indivíduo, Lugar, Objecto -*, que nos permite estruturar o pensamento e evidenciar a contaminação entre investigação teórica e prática do projecto. Para além de abordar questões de habitar, indivíduo e lugar, recorre-se a quatro autores-obra para colocar hipóteses de estratégias a questões de projecto, semelhantes às que vão surgindo no nosso processo. Finalmente, em *Projecto*, é apresentada a proposta da casa-atelier, recorrendo a fotografias do lugar, desenhos, fotografias de maquete, e textos relativos ao desenvolvimento do projecto.

Abstract

This dissertation stems from a commission from a studio-house for a fashion designer. Thus, the objective of this work is the development and sharing of a project and its research path.
The structure is composed of three parts - *Opening, Inhabiting, Project* - in a set of distinct approaches to the various problems raised by the project and the circumstance, culminating in the presentation of a proposal. In *Opening*, the aim is to clarify the circumstance and the initial doubts inherent to the act of designing. In *Dwelling*, a system is established - *Individual, Place, Object* -, which allows us to structure our thinking and to evidence the contamination between theoretical research and project practice. In addition to addressing issues of dwelling, individual and place, four work-authors are used to hypothesize strategies to project issues, similar to those that arise in our process. Finally, in *Project*, the proposal of the house-atelier is presented, using photographs of the place, drawings, photographs of the maquette, and texts related to the development of the project.

Prefácio **8**

1. Abertura. **13**
1.1 Circunstância inicial, um pedido. 14
1.2 Iniciar um projecto, aproximações. 20
1.3 Construir o imaginário, memória. 24

2. Habitar. **29**
Habitar, *verbo vazio.* 30
2.1 Indivíduo. 34
Mies, Casa de Três Pátios. 40
2.2 Lugar. 47
Smithson, *Upper Lawn Pavilion.* 54
2.3 Objecto. 64
Eames, Case Study House 8. 69
2.4 Lacaton & Vassal, uma atitude. 77

3. Projecto **87**
3.1 Indivíduo, a futura habitante. 88
3.2 Lugar, o carácter do sítio. 90
3.3 Objecto, a casa e o atelier. 100
Memória descritiva 113

Notas Finais **130**

Bibliografia 137

Lista de imagens 138

Prefácio

"Um prefácio é o que está antes, é o que estabelece uma anterioridade em relação ao que se vai dizer, ao que se quer dizer."[1]

Aquilo que se propõe no conjunto de textos deste trabalho é que, por via de uma série de obras-autor consultadas e estudadas, se exponham algumas reflexões e inquietações sobre os temas suscitados pelo projecto que desenvolvemos e apresentamos, de uma *casa-atelier*.

Abertura.

No primeiro ponto, abordam-se questões de *inícios*, ou seja, procura-se estabelecer uma circunstância inicial, ao momento da encomenda e arranque do projecto. Procuram-se expôr, também, questões e possibilidades de alcançar um *método* próprio de projecto. Por um lado, navegando alguns autores e o modo como geralmente iniciam um projecto. Por outro, colocando a hipótese de um pensamento por imagens e referências, enquanto meio de comunicação entre imaginação e realidade. Assumindo a vastidão do *imaginário* que construímos continuamente, procuramos mantê-lo controlado e contido pela construção de um atlas físico, mais do que digital. Isto porque entendemos que, no domínio físico, as *imagens-referência* que surgem como *perturbações* no decorrer do projecto, são fixadas e mantidas em confronto.

Habitar, Hábito, Habitação.

Numa circunstância inicial buscou-se o significado de *habitar*, trabalho exaustivo de pouca fruição. Pela densidade de atributos, significados e possibilidades que detém o *habitar*, entendemos ser necessário estabelecer uma meta de encontrar um autor ou um texto, que pertencesse a um quadro temporal recente. Nesse sentido, o texto de José Bañón, com o provocador título *"Habitar é um verbo vazio"*[2], torna-se essencial no desmontar do *habitar,* procurando a essência da palavra e do acto, e reforçando a ideia de que, dentro do *habitar*, à arquitectura caberá o papel de trabalhar a *habitação* - a casa.

1 SARDO, Delfim [ed.], Falemos de Casas: entre o Norte e o Sul. Lisboa, 2010. p.35

2 BAÑÓN José. Habitar é um verbo vazio. Conjecturas sobre o hábito e a habitação. [in] MILANO, Maria [coord.], *Do Habitar.* - Matosinhos, 2005. pp.64-68

Casos de estudo.

Resultado de uma preferência pessoal por obras de arquitectura que remetam para conceitos de versatilidade, disponibilidade e abertura à apropriação por parte dos ocupantes, são escolhidos projectos que criam inquietações e perturbações, e que persistem na nossa memória, desde que estes surgiram no nosso percurso de estudos em arquitectura.
Assumimos então, pela imensidão de iniciativas, projectos e obras que podemos observar no dia-a-dia, que serão deixados de fora muitos outros projectos e obras que, na perspectiva de outros *sujeitos*, se poderiam revelar informadores para o processo em mãos. No entanto, avançamos com a confiança e a certeza de que, as problemáticas levantadas e trabalhadas ao longo dos textos seguintes, são essenciais para a busca de um vocabulário e aproximação ao projecto, e consequentemente para a formulação da proposta projectual.

Sujeito, Lugar, Objecto - um sistema.

"Desde la extensión y complejidad del presente, no se puede cerrar la realidad en una visión totalizadora. [...] Ante la crisis de certezas absolutas, intentamos un acercamiento parcial y fragmentario, unas líneas de reflexión que en términos relativamente fiables nos permitan un cierto conocimiento de nuestro mundo."[3]

Com a intenção de criar um sistema na *aproximação* ao projecto que se procura alcançar, estabelecem-se três termos - *sujeito, lugar, objecto* - que permitem subdividir e desmontar a *circunstância*, assim como apresentar, o projecto e respectivas reflexões, de forma mais organizada, talvez até hierarquizada ou cronológica.

Sujeito pretenderá tratar das questões do indivíduo. Expondo possibilidades sobre individualismo, intimidade e necessidade de espaço próprio, e focando-se principalmente no *sujeito-habitante* e na pergunta *Para quem?*. Incide-se sobre o *sujeito-arquitecto* e a questão de projectar para *outros* e para *si*. Recorre-se a *Mies* e ao projecto da *Casa de Três Pátios* para levantar estas questões e entender o espaço casa para uma só pessoa.

Lugar abordará o *Onde?*. O sentido de pertença ou estranheza do *objecto* ao sítio,

3 LLEÓ, Blanca, *Sueño de habitar*. Barcelona, 1998. p.13

o *lugar* como gerador da arquitectura, e o diálogo entre *objecto e o que já lá está*, são resumos do que se pretende problematizar. Aborda-se o *lugar* enquanto tema central à aproximação projectual do casal Smithson em *Upper Lawn Pavilion*, especialmente na sua relação com o terreno.

Objecto é o momento em que se procura estabelecer um entendimento tipológico. Recorrendo ao *imaginário* construído ao longo do percurso, escolhem-se duas *obras-autores* nos quais se pode encontrar uma continuidade de ideias semelhantes às que são do nosso interesse no presente trabalho - disponibilidade, versatilidade, abertura à interpretação e apropriação. Propondo o *Loft* de Andy Warhol como o primeiro exemplo significativo dos termos referidos, prossegue-se para a experimental *Eames House*, não só pelas suas características construtivas económicas, como pelo facto de ser uma *casa-atelier*.

Por fim, recorre-se a Lacaton & Vassal, sendo neste caso mais expansivo e procurando entender a *atitude* destes arquitectos perante o *espaço*. Neste sentido, a abordagem tomada não se fica pelo nível doméstico, mas começa por uma escala mais alargada, porque entendemos existir uma *atitude* transversal às várias escalas de intervenção. São referidas várias casas desta dupla, quer pela vertente como lidam com o *lugar*, quer pelo potencial que apresentam de serem *casa mais qualquer coisa*, por exemplo *casa-oficina* ou *casa-atelier*, mesmo que, à partida, não lhes tenha sido previsto ou imposto esse uso.

O século XX.

Como será possível intuir pelo grupo de obras escritas, pelos projectos e autores referenciados, há uma maior incidência e interesse no século XX - *"[...] um século de trabalhos em torno do tema a que provavelmente os arquitetos têm dedicado mais tempo e energia: a habitação"*[4] e pelo século XXI que, cremos, tem dado continuidade a esse trabalho. Como nos diz Blanca Lleó, talvez nada seja tão distintivo do século XX como a influência e obsessão que desenvolve com a *habitação*. Depois de se dedicar, durante séculos, aos edifícios públicos como o Teatro e a Ópera, ou religiosos como as Igrejas e Catedrais, é no século XX que a arquitectura toma as rédeas do desenvolvimento da casa. *"Desde Frank Lloyd Wright a Adolf Loos, Le Corbusier, Charlotte Perriand, Mies van der Rohe y Lilly Reich, Eileen Gray, Alvar y Aino Aalto, Alison y Peter Smithson, Frank Gehry,*

4 ÁBALOS, Iñaki, *A boa vida : visita guiada às casas da modernidade*. Barcelona, 2012. p.8

Peter Eisenman y Rem Koolhaas, prácticamente todos los arquitectos de este siglo han elaborado sus ideas más importantes a través de proyectos de casas. De hecho, puede pensarse en algún arquitecto sin pensar inmediatamente en una casa? A los arquitectos de este siglo se les ha conocido a través de sus casas, tanto si han sido construidas como si no."[5]

Por fim, escolheu-se dividir o trabalho em três corpos - *Abertura, Habitar, Projecto* - sendo entre os dois últimos que se estabelece uma maior relação. Apresenta-se o *projecto* com o mesmo sistema de três pontos que o *habitar*, uma vez que, este paralelismo procura evidenciar a relação entre *projecto e investigação*. Neste corpo do trabalho, os textos soltam-se de referências e resultam de reflexões pessoais relativas ao processo de projecto - reuniões com a futura habitante, descrição e caracterização do terreno, memória descritiva do projecto.
Em jeito de conclusão, surge uma reflexão de todo o caminho percorrido sob a forma de *Notas finais.* Mais do que apresentar uma conclusão muito clara, este final aponta possibilidades e caminhos resultantes das escolhas tomadas ao longo do desenvolvimento da dissertação.

5 LLEÓ, Blanca, *Sueño de habitar*.Barcelona, 1998. p.6

1. Abertura.

1.1 Circunstância inicial, um pedido.
1.2 Iniciar um projecto, aproximações.
1.3 Construir o imaginário, memória.

1.1 Circunstância inicial, um pedido.

"A esse conjunto de factores naturais e humanos (e só é possível distingui-los na medida em que o fenómeno seja observado à escala do homem mas, de qualquer modo, eles estão íntimamente ligados entre si), daremos o nome de "circunstância"; sendo assim "circunstância", pelo próprio significado da palavra, será aquele conjunto de factores que envolvem o homem, que estão à sua volta e, porque ele é criador de muitos deles, a esses haverá que juntar os que resultam da sua própria existência, do seu próprio ser."[1]

Dá-se o mote para este projecto com uma encomenda — Uma *casa-atelier* (ou uma *casa* e um *atelier*) para uma designer de moda, a minha irmã.
No que ao programa diz respeito, ficou lançado numa conversa inicial o que se deve desenhar: *habitação* permanente para uma pessoa, ou seja, uma casa, composta por um quarto, uma casa de banho, uma cozinha e uma sala, e um *atelier* de trabalho criativo, sendo que, à priori, este último pode ser parte da casa ou não.

À partida, um programa composto, como este, levou a um grande entusiasmo e ímpeto, já que vimos nesta encomenda uma hipótese de investigar e projectar, não só "uma casa", mas uma abordagem ao projecto-de-arquitectura, em que investigar e projectar sejam uma e a mesma coisa. *"La práctica arquitectónica, lo que los arquitectos llamamos proyectar, desde la idea primera, pasando por el proyecto básico,[...] todo ello es, debe serlo, una verdadero trabajo de investigación."*[2]





Fig. 1, 2

1 TÁVORA, Fernando. *Da organização do espaço*. Porto, 2008. p.22
2 CAMPO BAEZA Alberto. "Proyectar es Investigar." [in] *Prática Arquitectónica IV*. Nobuko, 2020. p.10


CASA ATELIER
· PERTO DO MAR / ISOLADO
· ARGIVOLLHE (PARQUE) ÁGUA NATURAL PERTO
ENVOLVIDO NA NATUREZA
PODER RECEBER AMIGOS ARTISTAS, RESIDÊNCIA ARTÍSTICA
HORTA
+
AROMÁTICAS JUNTO
À COZINHA OU
JARDIM DE INVERNO
CASA
QUARTO - DORMIR
- PROX. DO BOSQUE
- VIRADO A SUL
- ARMÁRIO EMBUTIDO (ESPELHOS)
- JANELAS GRANDES
QUARTO POR
ESTAR ISOLADO
NO PISO SUPERIOR
- WC SÓ DO QUARTO
- JANELAS À VONTADE
SAPATOS
CONFEÇÃO
ESTAMPARIA
CERÂMICA
PINTURA
+ BIBLIOTECA
PAREDES DE LIVROS
SALA + COZINHA → CENTRO DA CASA
ILHA
GARAGEM TIPO SALA QUE FUNCIONA
SEM MOBÍLIA, ESPAÇO
(MAIS LUZ NA ZONA
DE COZINHAR!
ENTRAS E VÊS A SALA
MÁX. 3 QUARTOS (RESID.)
1 WC P/ OS 3
CORREDOR COMPRIDO PARA SAPATOS E CASACOS
JARDIM DE INVERNO
TENS DE CAMINHAR ATÉ À PORTA MAS NÃO MUITO
QUINTA DO ARNEIRO
RESIDÊNCIA LIGADA À CASA // ATELIER TIPO A SALA
VIRADO AO JARDIM
ISOLAMENTO / REFLEXÃO
LABORATÓRIO / GALERIA DE ARTE
NO TERRENO / JARDIM

Fig. 3

Para além de nos dar uma intenção de programa inicial, esta designer faz-nos saber que é uma colecionadora de objet-trouvé, que procura manter por terem algum significado muito específico para ela. Desta forma, a designer entende que a sua casa deve ser a sua galeria, onde estes *objectos* estarão expostos e a uso. Não sendo tais *objectos*, obras de arte ou de elevado valor monetário, são *objectos* com os quais se mantém uma relação sentimental e emocional, seja pelo momento em que foram adquiridos, pela pessoa que os ofereceu ou porque guardam em si uma memória e circunstância.





Fig. 4, 5

Pela voz e experiência da designer, a sua profissão é cada vez mais competitiva, especialmente nos estúdios das grandes marcas do mercado de moda.
Com tal competitividade, começa a normalizar-se a contratação dos designers em modo freelancer, e nesta perspectiva é vista como positiva a liberdade de que se desfruta na estruturação dos projectos, nas horas de trabalho e principalmente na escolha de uma localização geográfica para se fixar. Não só é possível, por exemplo, trabalhar a partir do Porto para um cliente de Lisboa, como é possível trabalhar a partir de Stª Maria da Feira para Paris, como é o caso da designer.
Tais facilidades, devem-se em grande parte aos avanços tecnológicos das últimas décadas, que tornaram possível ter uma conexão de alta velocidade à internet em muitos pontos do país. Claro que isto só se torna relevante com alterações sociais, de relacionamento entre pessoas, e com a aceitação do teletrabalho, ou a sua imposição pela situação pandémica actual. Desta forma, não só é possível estar nas cidades, como na periferia e em zonas "menos desenvolvidas" com total conexão ao mundo global.

Numa análise inicial, parece-nos que para o freelancer há as seguintes hipóteses em termos de espaço de trabalho: em casa (com ou sem um escritório ou *atelier*), alugando um espaço comercial, ou participando num espaço de co-working. É preferência, da designer a quem se destina o presente projecto, trabalhar em casa, como tem vindo a fazer nos últimos 3 anos, mas há já algum tempo que sente necessidade de ter um espaço apropriado a trabalhos livres e espontâneos, mais artísticos do que desenvolver fichas técnicas e desenhos de execução no computador.

Para além de sentir falta de mais experimentação, a designer aponta que a sua vida na cidade e nos estúdios de moda se centrou, nas suas várias experiências, numa condição performativa constante de cópia e imitação disfarçada de pesquisa e inovação. Assim sendo, todo o potencial da vida citadina, do encontro de culturas, da multiplicidade de pessoas e expressões, pouco se pôde refletir no seu trabalho, controlado pelas regras capitalistas do "vale tudo" e de resultados unicamente expressos em lucros.

Neste momento a designer imagina uma casa onde possa procurar inspiração no dia-a-dia, nas tarefas mundanas e nas suas rotinas, onde encontre espaço para as suas ideias e para poder viver em constante mutação e adaptação, numa relação mais intensa com a natureza. De certa forma, também a pandemia da covid-19 contribuiu para a decisão de avançar com este projecto. A designer denota que lhe é essencial o espaço exterior e que, com os prolongados condicionamentos ao uso do espaço público, cresceu rapidamente uma nostalgia do "campo" e da "periferia", de casa dos pais, e da casa com espaço exterior disponível.





Fig. 6, 7

Esta *cliente*, por ser a minha irmã e sermos muito próximos, permite manter um diálogo aberto, honesto e constante, um processo contínuo e participado, um sonho partilhado entre arquitecto e futura habitante da *casa-atelier*. *"Mas, se é fatal a participação de todos os homens na organização do espaço, tal participação só conduzirá à harmonia na medida em que ela se transforme em colaboração e colaborar significa agir em comum, com uma mesma intenção, com um mesmo sonho. Para tal é necessário que exista uma extraordinária e intensa compreensão, um respeitar para ser respeitado, um falar uma linguagem que todas as partes em presença possam compreender."*[3]

Toda a bagagem de conhecimento e relacionamento pessoal acumulado permitirá (evitando paternalismos) ter em conta e questionar, comportamentos, desejos e acções do *sujeito* ao longo do tempo, como por exemplo, a inquietude, a constante necessidade de mudança, de flexibilidade e disponibilidade espacial. Todos estes pontos se tomam como informadores do processo e das decisões projectuais e é nestes termos que se procurará desenvolver este(s) novo(s) objeto(s). Com uma iniciativa de baixo custo em mente, criar o essencial, lançando os dados para que a vida e o *habitar* tenham espaço para a interpretação e apropriação.

3 TÁVORA, Fernando. *Da organização do espaço*. Porto, 2008. p.20

1.2 Iniciar um projecto, aproximações.

Colocando a hipótese de que o iniciar de um projecto pode ser abordado de inúmeras formas, navegamos por textos de alguns autores, que são referência constante para nós, e procuramos identificar estratégias e métodos de abordar o início de um projecto de arquitectura. Cada um destes autores toca em aspectos diferentes mas que nos parecem igualmente pertinentes, e como tal, colocamos a hipótese de usar todos os métodos, em vez de escolher apenas um deles.

Encontramos em Louis Kahn a primeira ideia de que, *"[...]O programa é algo circunstancial. [...]A primeira coisa a fazer é reescrever o programa. E ele deve ser acompanhado de algo que o interprete. O programa, sozinho, não significa nada, porque é com espaços que se está lidando. Então, ele deve se fazer acompanhar de esboços que expressem a sua ideia sobre qual é a natureza daquilo. Invariavelmente surgirão mais espaços, porque todo programa escrito por um não-arquiteto está condenado a ser a cópia de uma outra escola ou de algum outro edifício."*[4]
Parece-nos que Louis Kahn se refere, com estas afirmações, a começar a esboçar o programa, por exemplo, com diagramas que permitem pôr em causa as relações entre os espaços, as funções de cada um e que espaços podem surgir ou fundir-se. Tais esboços permitem-nos agilizar as reuniões, com a habitante a quem se destina o projecto, e levantar questões muito específicas à circunstância em mãos, colocar hipóteses e interpretar desejos, mostrar que há mais possibilidades do que aquelas que, à partida, alguém exterior ao campo da arquitectura possa conhecer ou imaginar.

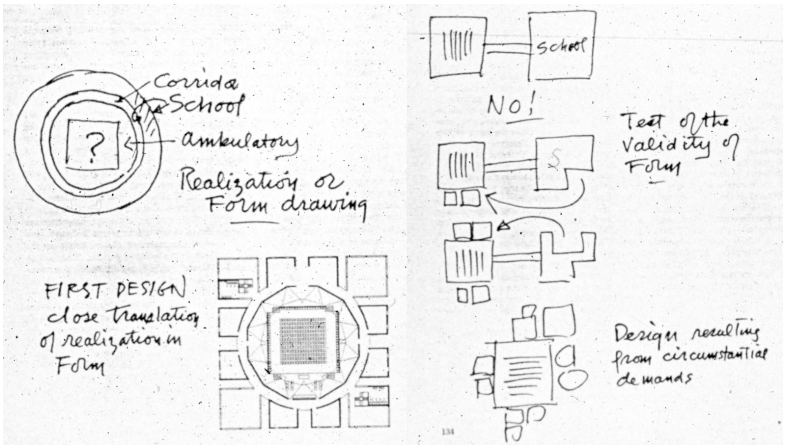
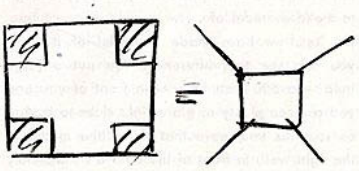


Fig. 8

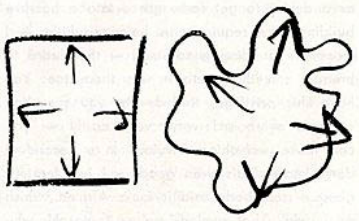
4 KAHN, Louis I., *Conversa com estudantes*. Barcelona, 2002. p. 46

Fig. 9

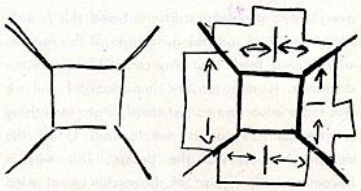
building can end up . . . that the ends of a building are different from a prescribed thing like this.



You start with this but sometimes the interior wants to move out and break the walls out.



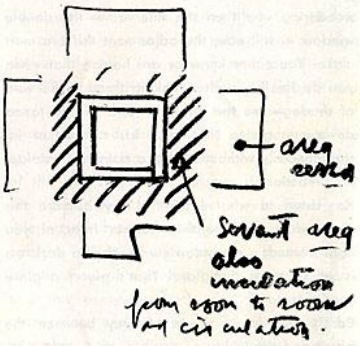
And you hold it in because of the preconceived shape that you have chosen. And that discovery . . . that the diagonal can be something to which



you can frame . . . that it can be a kind of circumstantial ending . . . which this is because if I had more money, I probably would have come up with a little bit more. It's purely circumstantial. I felt this was rather a discovery in the desires of interiors — interior spaces . . . a house is a building which is extremely sensitive to internal need. In this satisfaction there was an *existence will* of some kind . . . but there was an *existence will* for this house not to be disciplined within a geometric shape.

Ed: You've wound up with a much bigger periphery than, say, a square . . . you could obviously juggle these parts and wind up with a full square . . . it can be done. But the point to me is this: that in this particular configuration you have a circulation ring to which each room relates — all except the living room — by way of the passage through the functions . . . as a sort of buffer zone . . . the major rooms then take their needed configurations independently of each other. If you had filled in the corners or made it a regular volume it would not have been, it seems to me, nearly as clear a relationship as when you shove these things out.

K: In an ordinary square you always have the problem of these ends which are hard to reach. You must penetrate this (the "functional" areas) to come to the spaces — the final spaces being what they will be. You penetrate this to come to this — and so this — these become servant areas and these areas served. The servant areas also serve as insulation . . . they insulate you from room to room.

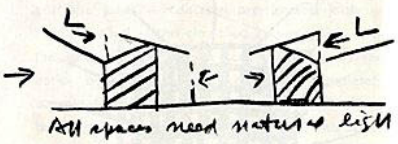


Ed: Also from room to circulation.

K: From room to room and from room to circulation.

Ed: Aren't the inner servant spaces always skylighted and the others lit from the outside?

K: Yes, I'll draw it for you.



Ed: The artist copying his own drawing out of the *Architect's Yearbook* for PERSPECTA.

K: What could be better? Do you want a tree?

Peter Smithson, respondendo à pergunta *"Cuándo empezabais un proyecto y con qué arrancabais?"* diz-nos, *"Siempre empiezo de un modo muy banal cuando se me da un programa: con los tamaños de las salas. Suelo dibujar todo el programa a la escala en la que voy a trabajar después, de manera que empiezas a tener un volumen fijo para manipular."*[5]

Esta abordagem parte de um dado circunstancial, o programa, que permite compreender parte do que está em jogo. Independentemente de podermos pôr em causa ou questionar que áreas são atribuídas aos espaços, médias, mínimas ou máximas e a que standard nos referimos, parece-nos clara a ideia de lançar os dados para o papel, de imediato. Apesar de poder parecer redutora, esta aproximação permite controlar a escala do desenho, facilitando a referida manipulação do *objecto*, ou seja, cria-se uma base volumétrica sobre a qual colocar hipóteses e trabalhar ideias.



Fig. 10

5 SPELLMAN, Catherine, UNGLAUB, Karl [eds.]. *Peter Smithson conversaciones con estudiantes : un espacio para nuestra generación*. Barcelona, 2004. p.35

"1) Começo um projecto quando visito um sítio (programa e condicionalismos vagos, como quase sempre acontece).
Outras vezes começo antes, a partir da ideia que tenho de um sítio (descrição, uma fotografia, alguma coisa que li, uma indiscrição).
Não quer dizer que muito fique de um primeiro esquisso. Mas tudo começa.
Um sítio vale pelo que é, e pelo que pode ou deseja ser - coisas talvez opostas, mas nunca sem relação.
Muito do que antes desenhei (muito do que outros desenharam) flutua no interior do primeiro esquisso. Sem ordem. Tanto que pouco aparece do sítio que tudo invoca.
Nenhum sítio é deserto. Posso sempre ser um dos habitantes.
A ordem é a aproximação dos opostos."[6]

No texto "Oito Pontos", Álvaro Siza aponta, sucintamente, como começa um projecto. Visitar o sítio, ou criar uma ideia do mesmo a partir de meios diversos, é ponto de partida para esquissar as primeiras ideias. Como o próprio nos diz, estes esquissos não têm que ser decisivos no que será o final do projecto, mas tudo começa aí. Pode-se dizer que a leitura e absorção do sítio, para Siza, começam com o desenho, potenciador do que o sítio "é, e pelo que pode ou deseja ser". Álvaro Siza parece lançar o esquisso, livre de constrangimentos de áreas, procurando desenhar o *lugar* e com o *lugar*.

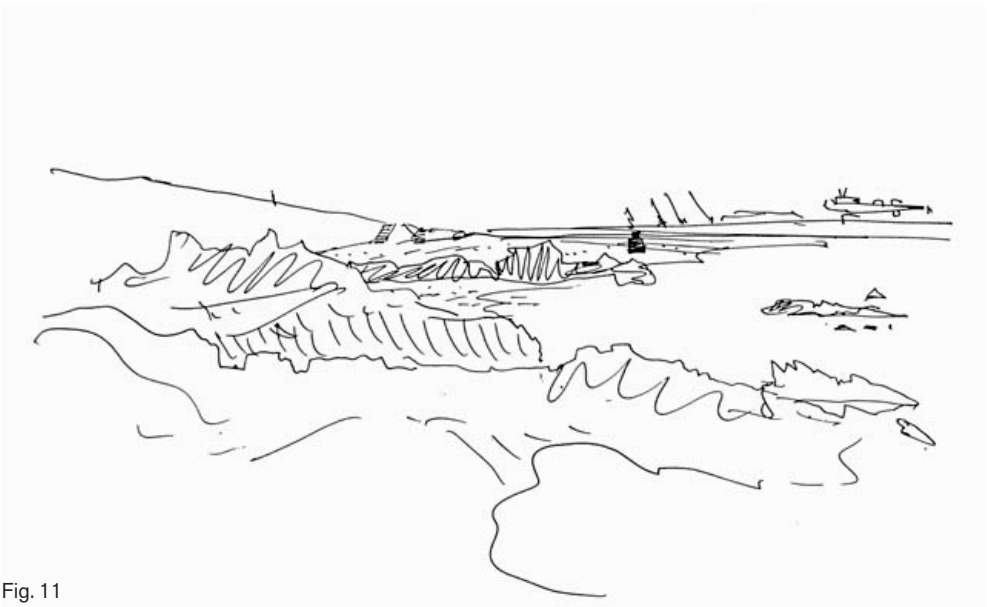


Fig. 11

6 SIZA VIEIRA, Álvaro, *01 textos*. Porto, 2009. p.27

1.3 Construir o imaginário, memória.

"La construcción del imaginario será lo que procede a la construcción del proyecto, la tesis, el libro... es el conjunto de constricciones que constituirán el mundo particular de cada proyecto. Es lo que procede por tanto a la construcción de una versión de mundo, construcción de la mirada que generará el mundo particular de cada proyecto: inicio de un caosmos. [...]"[1]

Início de um cosmos.

Após receber o pedido do projecto, surge uma vontade de "ir ver coisas". Procurar referências, projectos de tema ou programa semelhante, uma vez que como nos diz Álvaro Siza, *"Aprender a ver é fundamental para um arquitecto, existe uma bagagem de conhecimentos aos quais inevitavelmente recorremos, de modo que nada de quanto façamos é absolutamente novo."*[2] Ainda que Siza se refira, neste texto, a viajar, visitar edifícios para os conhecer e apreender, estar atento ao que nos rodeia, ver e visitar projectos virtualmente ou por meio de livros é igualmente fundamental.

Inicia-se, então, a construção do imaginário do projecto que vamos desenvolver. Ao ler o programa e interpretar os desejos e idealizações da futura habitante, são invocadas imagens no nosso pensamento, algumas delas de projectos que conhecemos e nos fascinam por alguma razão, outras menos específicas mas que expressam sensações ou espacialidades que não conseguimos transformar em palavras. Procura-se controlar e delimitar este imaginário, mesmo sabendo que haverá tantas outras *"[...] influências que se manifestam no subconsciente e que entram no projecto sem que nos apercebamos disso."*[3]

No discurso de Luz Valderrama entendemos por que razão pensar por imagens pode ser importante e potenciador, enquanto método para o nosso processo de projecto. *"[...] Ante la diferencia de contextos personales tan necesariamente distintos (pensamos que la contemporaneidad ha hecho más explícito esto gracias a las nuevas tecnologías de comunicación que permiten infinidad de mundos de información distintos), las palabras no dicen lo mismo a cada uno, y tampoco los conceptos, ya que tampoco existen a priori, sino que hay que crearlos. [...] La*

1 VALDERRAMA APARICIO, Luz Fernandez. *La construcción de la mirada: tres distancias*. Sevilha, 2004. p.25
2 SIZA VIEIRA, Álvaro, "Essencialmente". [in] SIZA VIEIRA, Álvaro, *01 textos*. Porto, 2009. p.240
3 idem, ibidem.

importancia entonces de utilizar imágenes abiertas, abiertas por la multiplicidad y la movilidad de lecturas y de entradas distintas. [...] hablar trazando figuras, hablar esbozando, abriendo en vez de cerrar, de manera que consigamos introducir al otro en nuestro imaginario."[4]

Enquanto arquitecto, com preferências, maneiras e opiniões, introduzir esse "outro" ao nosso imaginário, põe em conflito os conceitos ou ideias que temos, de espaços, *modos de habitar* ou de trabalhar, mas é inevitavelmente enriquecedor e estimulante para o avanço do projecto e para que se tomem decisões sustentadas. Usar imagens, sejam elas esquissos, desenhos rigorosos, fotografias ou outro meio, paralelamente ao discurso falado, permite-nos levantar questões apoiadas em hipóteses concretas e não apenas idealizadas na nossa mente.



Fig. 12

4 VALDERRAMA APARICIO, Luz Fernandez. *La construcción de la mirada: tres distancias*. Sevilha, 2004. p.25

Atlas.

De modo semelhante às questões levantadas por Pedro Bandeira no livro Eduardo Souto de Moura. Atlas de parede Imagens de método, também nós procuramos como é que estas imagens "se relacionam com o projecto e o pensar da Arquitectura", mas vemos nelas a utilidade de ilustrar ideias e intenções, de aludir a um mapa mental ainda que *"ambíguo, entre o determinismo e a casualidade"*[5], e de ser referência e auxílio a uma narrativa para o que é, ao fim e ao cabo, um trabalho de dissertação e projecto que precisa de ser comunicado. Para manter visíveis as imagens convocadas ao processo do projecto surge a necessidade de as extrair do meio digital e de as organizar, ou pelo menos expor num plano que nos obrigue ao constante confronto com estas, até porque facilmente se perde o controlo. Como nos diz Pedro Bandeira, *"Qualquer Atlas tem inerente à sua ambição totalitária uma entropia, que poderemos classificar desumana, consequente com o 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 desse meio castiga-nos com uma consciência de impossibilidade. Impossibilidade de controlo, de limite, de conteúdo."*[6]

Construir o imaginário por via de imagens é um método de aproximação ao projecto de arquitectura, que pode surgir de diversas maneiras, com o uso de um suporte físico ou com um processo exclusivamente mental. No entanto, se o objectivo é a confrontação constante referida anteriormente, e a comunicação de ideias com estas imagens, o meio físico apresenta-se como essencial.

Nesse sentido, o nosso atlas resulta também de uma ideia encontrada no livro Inner Space[7] de Fabrizi e Lucarelli. Um conceito de diálogo entre a ideia enquanto algo interno, produto da mente, e a sua externalização ou materialização na realidade - Inside/Outside, um conceito bilateral. Outside—Inwards: mostrando como o espaço e a arquitetura ajudam o pensamento e o processo mental a formar-se, especialmente a imaginação. Inside—Outwards: quando processos mentais são representados ou materializados por arranjos de imagens, paisagens, e arquiteturas.[8]

5 BANDEIRA, Pedro. [in] BANDEIRA, Pedro, TAVARES, André. [coords.] *Eduardo Souto de Moura : atlas de parede, imagens de método.* Porto, 2011. p.11

6 idem, ibidem. p.9

7 FABRIZI, Mariabruna, LUCARELLI, Fosco. *Inner Space, Constructing the imagination*. - Barcelona, 2019.

8 idem, ibidem. p.12


BRANCUSI
FERRATER + GARRIGA
ATMOSFERA RADIS AMBIENTE
OBJECTOS CENARIOS E COLEÇÃO
MIES PERSPECTIVA
MIES + LACATON VASSAL
ARTEK PLYWOOD MODULES
BETAO + MADEIRA

Fig. 13

2. Habitar.

2.1 Indivíduo.
Mies, *Casa de Três Pátios.*

2.2 Lugar.
Smithson, *Upper Lawn Pavilion.*

2.3 Objecto.
Eames, *Case Study House 8.*

2.4 Lacaton & Vassal, *uma atitude.*

Habitar, *verbo vazio.*

"Habitar será em breve uma palavra substancialmente inútil: pelo abuso, o seu significado é cada dia mais impreciso, fraco, confuso, duvidoso e insípido;"[1]

Ao ler o texto "*Habitar é um verbo vazio. Conjecturas sobre o hábito e a habitação"*, sentimos um alívio. Um alívio porque procurar esclarecimentos sobre o termo e o acto de *habitar* tende a ser exaustivo, e uma entrada num campo denso de informação e opiniões. Para José Bañón, *"A maioria dos significados contemporâneos de habitar, tenham ou não a ver com o espaço doméstico, são com frequência confusos, parciais, flácidos, inconscientes, ambíguos, supérfluos, fugitivos, contraditórios e párvulos;"*[2], e podendo esta adjectivação parecer excessiva, ficamos com a ideia de que *habitar* se converteu num canivete suíço, que serve significados múltiplos da relação do homem com o mundo[3]. Talvez por isso, nas obras escritas que lemos para este trabalho, os autores façam sempre um reparo de que, no final de contas, aquilo a que se referem é à *habitação* - a *casas*.

Entedemos que, o autor, procura estabelecer limites ou áreas de ação para cada disciplina que se possa relacionar com o *habitar*. Nesse sentido, o que competerá à arquitectura, no verbo *habitar*, serão os espaços e as condições proporcionadas à ocorrência dos *hábitos*.

Hábito.

Numa réstia de esperança, Bañón diz-nos que a arquitectura ainda pode reivindicar o *"significado mais humilde e elementar"* do *habitar*, antes *"de se esvaziar completamente de sentido".*[4] Este significado pode radicar-se naquele que será o mais antigo - aquele que originou a palavra. Analisando as origens das línguas latinas, é possível demostrar, com algum rigor, que *"habitar significa, estritamente, fazer com reiteração a mesma coisa no mesmo lugar."*[5] Ao dizer *"estritamente"*, o autor pretende indicar que o verbo foi escolhido pela linguagem

1 BAÑÓN José. "Habitar é um verbo vazio. Conjecturas sobre o hábito e a habitação." [in] MILANO, Maria. [coord.]. *Do Habitar.* Matosinhos, 2005.. p.64

2 idem, ibidem.

3 "Habitar, pelo menos enquanto termo relacionado de alguma maneira com a arquitectura, já não diz nada em concreto[…]" idem, ibidem.

4 "Embora habitar seja já um verbo vazio e grave, antes de ser completamente inexpressivo, de se esvaziar completamente de sentido e anódino originar novos mal entendidos talvez não fosse de mais reivindicar o seu significado mais humilde e elementar e, portanto, a definição que puder ser mais eficaz para os interesses da arquitectura que ainda resta por pensar e por fazer para a humanidade." idem, ibidem. p.65

5 idem, ibidem.

"para definir ou para comunicar esse tipo de acções e não outro", ou seja, que o verbo foi escolhido com uma especificidade e que, no decorrer do tempo, e com a circunstância de cada *lugar* lhe foram agregados e retirados atributos.

Intrínseco ao verbo *habitar* está, então, a ideia de ciclo, de repetição, não apenas de acções genéricas como procurar abrigo, comer ou repousar, mas uma *"produção insistente, a reprodução de uma acção humana"*, algo que se executa de maneira idêntica e, em particular, num certo espaço ou *lugar* que permite ou convida a essa ação pelas suas características.[6]
Desta forma, *habitar* implica que a acção e o *lugar* se correspondam habitualmente, assim como implica uma noção temporal que mede e dá ênfase à repetição. Ocupar, dia após dia, o mesmo *lugar* e executar nele as mesmas acções, leva inevitavelmente à apropriação desse *lugar* por parte do *sujeito*. Começam a surgir marcas, gestos e adaptações do *lugar* ao *sujeito* e às suas acções, quando este começa a *"ir refugiar-se para a mesma cova ou dormir para a mesma cela, [...] cultivar o mesmo chão"*[7], e tal apropriação pode ser o que leva o *sujeito* à ideia de pertença e de domínio.
Aqui, o *sujeito* começa a *fazer* o seu *lugar* por via da transformação do espaço ou ambiente em que se insere, e ao ocupá-lo, com uma certa permanência, transforma-se no habitante. *"Semanticamente, habitar seria habituar-se: não o ter hábitos (possuídos ou aprendidos, genéticos ou culturais) mas o facto de pôr conscientemente na prática esses hábitos num espaço determinado."*[8]

Habitação.

"Na habitação está a resposta ao significado de habitar."[9]
Tendo avançado com algumas questões do verbo e acção de *habitar*, ou de consumar o *hábito*, Bañón introduz a *habitação* como sendo "*A competência estrita da arquitectura[...]*"[10], reforçando a sua já referida ideia de que a arquitectura se deve concentrar, não no *hábito* e nas suas especificidades, mas no *lugar* onde o mesmo acontece. Porque aí se poderá e estará a construir a *habitação*, mesmo sabendo que esta, como a arquitectura, é algo que cresce na

6 "A ideia de repetição é constituinte do verbo habitar: não é portanto sobre uma acção determinada, como podia ser hospedar-se, alimentar-se, descansar ou trabalhar em que o verbo se sustenta, mas sobre uma acção qualquer sistematicamente executada de modo idêntico ou similar num espaço determinado, num lugar que possui as características oportunas para receber adequadamente essa acção." idem, ibidem.

7 idem, ibidem.

8 idem, ibidem.

9 idem, ibidem. p.67

10 idem, ibidem.

mente, nas ideias e nos sonhos, para além da sua concretização no mundo real.

"A habitação é mesmo a célula da arquitectura: o seu elemento constitucional básico, a sua unidade construtiva mínima, o lugar primário do habitar humano. Todo o processo de transformação do natural em cultural, do meio ambiente em arquitectura, tem estado regido pela associação de uma forma à ideia de habitação (ou a atribuição de um nome [...]; ou de um conteúdo[...]; ou de um tamanho)."[11]

Uma *habitação* não será definida com precisão pelo nome que se lhe dará ou pela aparência que tem, talvez nem seja definida pelo *lugar* em que se insere, mas será definida pelo uso, não o uso temporário, fugaz ou ocasional, mas o uso exaustivo, o que mais se repete e tem uma maior duração. Neste sentido, ao *habitar* um espaço que, por exemplo, usamos para pintar, pela repetição dessa acção reconheceremos e definiremos esse espaço como *atelier* ou *espaço de pintura*; o espaço da mesa onde se come será a *sala de jantar*, e o armazém dos livros será a *biblioteca*. Podemos então observar, pela anterior sequência de ações–nomeações, que a *habitação* será o espaço do *habitar*, onde se reproduzem repetitivamente e, espera-se, evolutivamente as formas dos costumes que remetem à acção.

Devemos então, defender a relação da palavra *habitação* com o *hábito* mas, de igual modo, aceitar que no domínio da arquitectura, *habitar* pode ser transformar o *lugar* de forma a atingir a simbiose entre *lugar* e *habitante*. Como diz Carlos Nogueira, *"[...]habitar é 'viver com', é um universo de aproximações, de aconchegos, de tactear e de sons que acabam por informar e formar o quotidiano, quase sem termos consciência disso. Habitar é identificar, é passar a ser dono, no sentido de conhecimento e identificação com o lugar a que nos estamos a referir. A frase com que Mia Couto termina o artigo A Casa: "A casa não é onde um homem se fecha, é onde um homem se abre, por dentro."*[12]

11 idem, ibidem.

12 NOGUEIRA, Carlos. [in] SARDO, Delfim [ed.], *Falemos de Casas: entre o Norte e o Sul*. Lisboa, 2010. p.108

Casa e modos de habitar.

"A questão é que a casa não vai lá sem os modos de habitar, e eles são mais que muitos, porque socialmente têm uma diversidade impressionante e porque também reagem à instabilidade. Então, no registo poético e antropológico, há imensas maneiras de definir o que é uma casa e o que é, sobretudo, habitá-la. Na dura realidade, é muito difícil saber do que é que estamos a falar, se de casas de sonhos ou de evidências do quotidiano e do mau-viver."[13]

Sendo a *habitação* o componente do *habitar* que, como Bañón, entendemos pertencer à arquitectura, pretendemos agora falar do *objecto-casa* enquanto *habitação* e representação física de modos de *habitar*.
Para os arquitectos, a *casa* é uma hipótese de experimentar. Por ser, normalmente, um projecto de escala menor, detém-se um maior controlo das variáveis e é possível especular ideias, novidades e possibilidades, para aquele que será o espaço mais enraizado no homem e na sua existência.[14] *"A Casa, parecendo projecto simples, é sempre o tema central, mais complexo e fascinante para um arquitecto. [...] Penso que muito se deve ao facto de se tratar de uma abordagem à essência da existência do ser humano, do viver em família, do entrar e trabalhar sobre o espaço da intimidade."*[15]

No entanto, *"Para o verbo habitar ter novamente significado na arquitectura"*[16], a *casa* precisa de ser confortável, convidar à permanência, permitir que as acções mais simples aconteçam como um prazer e não como um incómodo. Desta forma, *"[...] a obrigação da arquitectura contemporânea será tornar sagrado o quotidiano. Isto é: transformar a habitação numa morada, num lugar onde se reter, que é o que a morada etimologicamente define."*[17]

13 DOMINGUES, Álvaro. [in] SARDO, Delfim [ed.], *Falemos de Casas: entre o Norte e o Sul*. Lisboa, 2010. p.121

14 "Para los arquitectos, la casa tiene el encanto del experimento. En la escala menor y en situaciones más compactas y de mayor control, es posible la especulación. La casa se convierte en un laboratorio de ideas y, por ello, quizá en el único lugar donde el arquitecto puede todavía producir arte. No es casualidad que el típico cliente de la casa de arquitecto sea el arquitecto mismo, un coleccionista o un editor de arte." LLEÓ, Blanca. *Sueño de habitar*. Barcelona, 1998. p.13

15 SARDO, Delfim [ed.], *Falemos de Casas: entre o Norte e o Sul*. Lisboa, 2010. p.37

16 BAÑÓN José. "Habitar é um verbo vazio. Conjecturas sobre o hábito e a habitação." [in] MILANO, Maria. [coord.]. *Do Habitar.* Matosinhos, 2005. p.68

17 idem, ibidem.

2.1 Indivíduo.

Individualismo e procura de intimidade.

Sendo que, o projecto de *casa-atelier* em desenvolvimento, se destina a uma pessoa apenas, e notando uma tendência cada vez maior de individualismo na sociedade em que nos inserimos, parece-nos pertinente expor algumas possibilidades, para o surgimento e crescimento do individualismo na sociedade moderna e contemporânea.
Desta forma, é num artigo de Helena Béjar Merino, entitulado "*La cultura del individualismo*"[1], que encontramos algumas respostas possíveis para o que procurávamos, especialmente no domínio da intimidade. Ainda que este artigo seja de 1989, entendemos ser actual nas direções que aponta e pode permitir até fazer pontes para a circunstância contemporânea. A autora começa por se referir ao individualismo como *"a moral dos nossos tempos"*, e continua a esclarecer o seu significado dizendo: *"El individualismo entraña una separación respecto a la "gran sociedad" y el consiguiente aislamiento en compañía de "los íntimos". Distanciamento de la esfera pública y retirada en la esfera privada son, pues, los dos movimientos que definen el fenómeno del individualismo."*[2]

Béjar diz-nos que associado a esta noção de distanciamento importa também falar de privacidade, definindo-a como *"uma esfera de soberania individual livre de interferências externas"*[3], e que ambos (distanciamento e privacidade) são ideias ou conceitos bem presentes na história do mundo ocidental, ainda que no seu sentido moderno só se tenham desenvolvido no liberalismo do séc. XIX.
Tendo estabelecido distanciamento e privacidade como termos chave do individualismo, avançamos para um entendimento do domínio íntimo, ainda com a ajuda do mesmo artigo de Béjar, sendo este, talvez, a parte do conceito que mais nos interessa ao tratar do tema da *habitação* e do espaço de trabalho.

Primeiramente, diz-nos a autora, que a esfera privada é, acima de tudo, o espaço do auto-desenvolvimento, um espaço abrangente onde o indivíduo e a sua expressão podem existir na sua totalidade, uma vez que, será na privacidade que o *sujeito* mais se parecerá ao que quer ser. Podemos depreender então, que a vida

1 BÉJAR MERINO, Helena, "La cultura del individualismo". [in] *REIS (Revista Española de Investigaciones Sociológicas)* nº46, 1989. p.51-80

2 idem, ibidem. p.51, 52

3 idem, ibidem. p.52

privada é o abrigo da autenticidade, o *lugar* de criação do indivíduo, que se opõe a um exterior ameaçador, talvez até hostil, porque aí tem *lugar* o convencional, a dissimulação e o disfarce necessários à participação numa sociedade agressiva e impositiva.

No artigo é apontado, como exemplo máximo, o trabalho, isto porque, *"Para ir trabalhar tens que te disfarçar"*, "*dizes algo a mais e outro sujeito aproveita para te afundar"*[4]. Ou seja, em comunidade, o *sujeito* está num constante acto performativo para melhor se integrar, levando-nos a reconhecer o espaço privado como um domínio de segurança emocional, e estabilidade, assim como uma sensação de enraizamento, permanência, sentido e certeza. Entendemos que esta aproximação às sensações transmitidas pelo espaço privado se assemelham ao que nos diz Bachelard sobre a *casa*. *"A casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade."*[5].

Por último, é abordado o privado enquanto esfera da intensidade emocional, onde o indivíduo pode ser generoso e entregar-se na totalidade. Para isso são essenciais as relações de amizade, os canais de comunicação com o exterior com os quais se partilham experiências e sentimentos. Estes fazem parte de um círculo definido, uma parte do *"público exterior"* escolhida pelo indivíduo, tendo-se a si mesmo como referência. É possível observar, ao longo do texto, como se define o domínio íntimo em algumas expressões: *autenticidade, segurança, sentido e certeza, intensidade*, culminando na ideia de que o privado é o recinto da *máxima liberdade*.

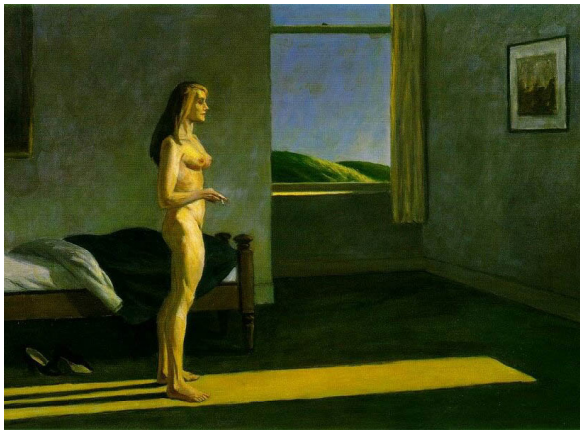


Fig. 14

4 idem, ibidem. p.64

5 BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo, 1998. p.36

Casa, lugar da intimidade e liberdade.

"Para um estudo fenomenológico dos valores de intimidade do espaço interior, a casa é, evidentemente, um ser privilegiado;"[6]

O espaço íntimo não se associa exclusivamente ao espaço privado e doméstico, ainda que as noções de privacidade e intimidade estejam relacionadas com a ideia de casa. Mesmo que o *lugar* íntimo não se resuma ao espaço de projecção individual, a necessidade revelada pelo indivíduo, ao longo da história, de possuir um espaço próprio, apresenta-se como uma ideia da procura do íntimo perante o espaço. Dirá Bachelard que *"[...] as paixões cozinham e recozinham na solidão. É encerrado em sua solidão que o ser de paixão prepara suas explosões ou seus feitos."*[7]

Na vertente do *espaço feminino*, a emancipação da mulher permite-lhe participar na sociedade a título individual. Sem a obrigação de se tornar esposa, mãe e dona de casa, a participação activa da mulher no mercado económico e de trabalho cresce, dando-lhe capacidade e oportunidade financeira para ter o seu espaço, os seus valores e a sua identidade, sem que dependa de um homem e de uma identidade a dois. De certo modo, ao ter a sua casa, o indivíduo liberta-se de



Fig. 15

6 idem, ibidem. p.23
7 idem, ibidem.. p.29

várias opressões. Os valores familiares, religiosos e sociais passam a ser opcionais, o indivíduo pode construir e construir-se no seu espaço, adaptar o seu habitat aos seus *hábitos* e preferências.

"Porque a casa é o nosso canto no mundo. Ela é, como se diz amiude, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos."[8]

A casa não será só um espaço que pertence ao indivíduo, no sentido de propriedade, mas será o *lugar* que dá a oportunidade de não ser visto nem ouvido, e de não ver ou ouvir outros, ou seja, um refúgio, do e no qual o *sujeito* pode escolher o que esconder e mostrar.
Para além disso, como assumimos ao ler Bachelard, a *casa* é uma construção contínua da qual faz parte a memória do *habitar* composta de imagens, sensações e devaneios. No sonho e na memória o *sujeito* habita a *casa-natal*, a casa individual vinculada à origem do *sujeito* e que este transporta para todas as casas que habita.[9]

Num sentido próximo, Xavier Monteys aponta que, de certa maneira, *"[...] a construção da casa está enraizada no ser humano desde a infância e, se não fosse pela acção do arquitecto, (o indivíduo) continuaria a aperfeiçoa-la até construir a casa de um homem adulto."*[10]. Ora no espaço mental, ora no espaço físico, o indivíduo demonstra a necessidade de construir, experimentar, aprender, mudar.

Entendemos cada ser humano como um indivíduo único, e consideramos existir liberdade quando é possível desenvolver essa individualidade e diferença, mantendo respeito pela diversidade. Desta forma, vemos na flexibilidade, abertura à interpretação e na disponibilidade, conceitos que quando aplicados à *habitação*, convidam e estimulam os seus ocupantes a desenvolver a sua personalidade e singularidade.

8 idem, ibidem. p.24

9 idem, ibidem.

10 MONTEYS, Xavier, FUERTES, Peres, *Casa collage : un ensayo sobre la arquitectura de la casa*. Barcelona, 2001. p.28

O arquitecto, indivíduo que projecta para outro(s) indivíduo(s).

Dando continuidade à linha de pensamento de Bachelard, o arquitecto terá em si a sua *casa-natal*, as suas experiências pessoais de *habitar* e um grande repertório de devaneios sobre *casas* e *modos de habitar*. Ainda que por vezes, projecte para uma identidade idealizada ou imaginária, normalmente o arquitecto responde a um pedido de um *indivíduo-cliente*, com o qual tem de manter um diálogo, a nosso ver, aberto e disponível, para que possa absorver e compreender o que necessita o *futuro habitante*.

"Uma casa é uma representação de uma ideia de pertença, sempre que é uma casa; é uma exudação de quem nela vive, mudando, transformando, modificando, subvertendo o plano. ¶ Assim, falar de casas é falar do permanente conflito entre o desenho e o quotidiano de quem o re-escreve como ocupação."[11]

Pondo a hipótese de que tudo o que o arquitecto disponibiliza com o projecto é um abrigo, com as melhores condições possíveis para o quotidiano do habitante, será a presença do *sujeito* que dará vida ao espaço e lhe dará sentido.[12] Tal presença acontece por via da interação do habitante com o espaço, na vivência do quotidiano e na ocupação do mesmo. Por exemplo, pela distribuição de *objectos* adquiridos e coleccionados, o indivíduo enche a casa com a sua presença, domina-a e faz dela uma extensão de si próprio.

Paolo Deganello, ao referir-se a um momento passado de prática arquitectónica, diz-nos que estava convicto de que "[...] projectar equivalia a dar forma à necessidade de vida do outro, rico das suas diversidades." e que "o desenho era trocar continuamente as próprias pequenas descobertas com o outro, para viver melhor."[13] Arriscamos dizer que, de certa maneira, o arquitecto e o habitante permanecem em diálogo contínuo, desde o momento em que se desenvolve o projecto, à sua construção e ocupação ou apropriação.[14]

11 SARDO, Delfim [ed.], *Falemos de Casas: entre o Norte e o Sul*. Lisboa, 2010. p.35

12 "[...] esse pensamento sobre as condições de possibilidade da arquitectura são investidos na fronteira entre arquitectura e vida [...], tentando pensar como o destino de apropriação a que é submetida a arquitectura é não só o seu limite mas a sua razão de ser, o seu sentido." idem, ibidem. p.43

13 DEGANELLO, Paolo. [in] MILANO, Maria. [coord.]. *Do Habitar.* Matosinhos, 2005. p.42

14 "O espaço não só pode ser desejado e encomendado pelos clientes, como é posteriormente habitado, apropriado pelos utilizadores e marcado pelo uso. A vida das casas, dada pelos habitantes aos projectos idealizados pelos arquitectos [...]" BAPTISTA, Luís Santiago, PACHECO, Pedro, [in] SARDO, Delfim [ed.], *Falemos de Casas: entre o Norte e o Sul*. Lisboa, 2010. p.85

Mies, Casa de Três Pátios.

Numa altura em que alguns arquitectos Modernos procuram distanciar-se do Positivismo e o rejeitam, Mies trabalha, na década de 1930 a 1940, numa casa aparentemente *sem cliente*, de carácter experimental, explorativo e de investigação. Ainda que não fosse o único arquitecto Moderno alemão, que à época trabalhava a tipologia das casas-pátio[15], Mies aborda o tema com intenções diferentes dos demais. Isto porque, Mies parece estar a usar a casa como meio de investigar um vocabulário arquitectónico próprio, ao mesmo tempo que trabalha a questão do Zeitwille, a vontade dos tempos, e um novo indivíduo moderno. Procuramos então, no presente texto, elaborar algumas possibilidades para o que questiona Iñaki Ábalos - *"O que estaria buscando e a que conclusões teria chegado com essa obsessão que produziu, como resultado mais elaborado a Casa com três pátios de 1934?"*[16]

Seguindo a ideia de que a arquitectura deve representar o tempo corrente[17], e que este está em constante evolução e transformação, Mies desenha uma casa para um indivíduo conceptual, influenciado pela literatura de Nietzsche, o Super homem Zarathustra. Este novo indivíduo Moderno, busca a o isolamento e o espaço próprio, recolhe-se da vida colectiva urbana, intensa e caótica, na sua casa. Nesse pequeno mundo pessoal, o habitante ganha espaço para a contemplação, para usufruir do espaço em que se insere, e para o poder tornar seu, sem os olhares exteriores nem os olhares da família. Isto porque, Mies parece entender que a memória da casa enquanto espaço familiar é limitadora no que diz respeito ao surgimento de novos *modos de habitar*.[18]

15 "Fixemo-nos na enorme distância que separa sua investigação da de seus companheiros modernos, aqueles que, como Hugo Haering, Hannes Meyer ou Ludwig Hilberseimer, estavam trabalhando intensamente na idéia de casas-pátio, simultaneamente, e na mesma cidade. Nas investigações desses arquitetos o objetivo é obter tipologias de baixo custo, com uma boa orientação solar e um aproveitamento racional do terreno, para famílias-tipo, das classes operária ou burguesa. A repetição de unidades idênticas é, em todas as propostas, um selo recorrente que remete claramente a um desdobramento massivo desse programa." ÁBALOS, Iñaki. *A boa vida : visita guiada às casas da modernidade*. Barcelona, 2012. p.21

16 idem, ibidem. p.20

17 "en 1924 Mies van der Rohe afirma 'la arquitectura es la voluntad de una época traducida al espacio'" - MIES VAN DER ROHE, L. Arquitectura y modernidad, 1924. en Escritos diálogos y discursos. Madrid, 1982. apud. LLEÓ, Blanca. *Sueño de habitar*. Barcelona, 1998. p.33
(Zeitwille, é o termo alemão que Mies e outros autores usavam, semelhante ao inglês *will of time*.)

18 "Há algo que poderá esclarecer o fato de que essas casas- pátio, projetadas sem que houvesse um cliente - como exercícios abstratos, portanto-, não partem de um programa elaborado para a família. Não há nestas casas: a família como base do programa foi, aqui, rechaçada. [...] Ele sabe que, se o que deseja compreender é a natureza da vida moderna, aquilo que lhe é próprio, deve-se renunciar à memória que a casa guarda de si mesma, ao lastro da família como a eterna reprodução do mesmo." ÁBALOS, Iñaki. *A boa vida : visita guiada às casas da modernidade*. Barcelona, 2012. p.23

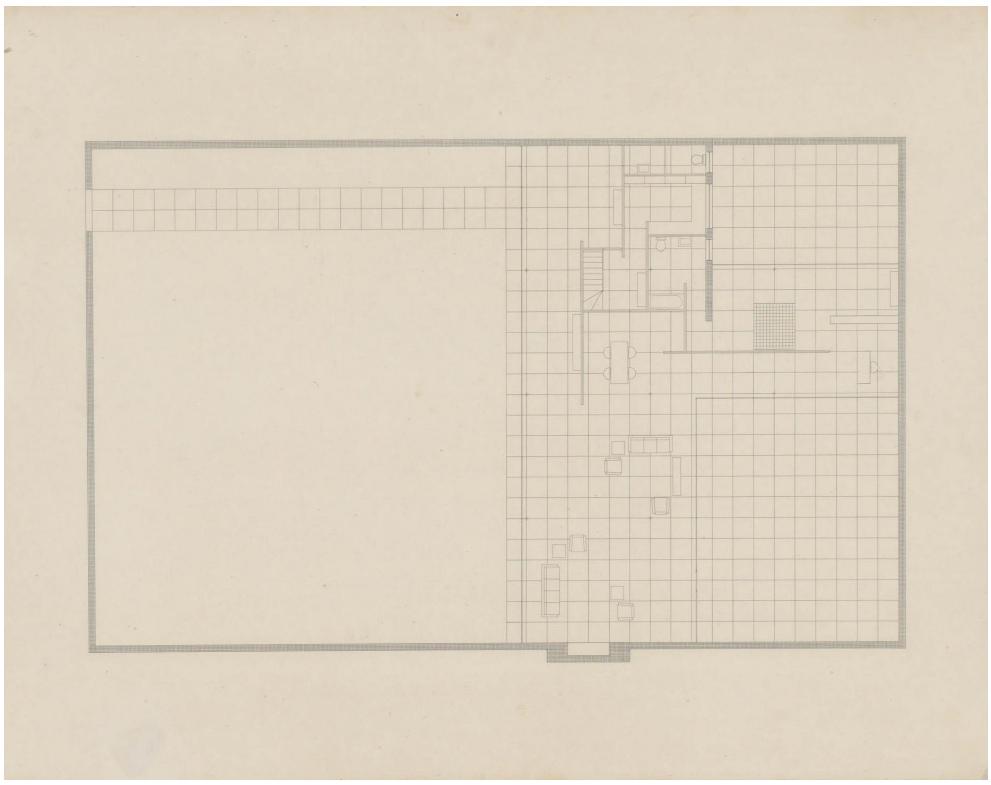


Fig. 16

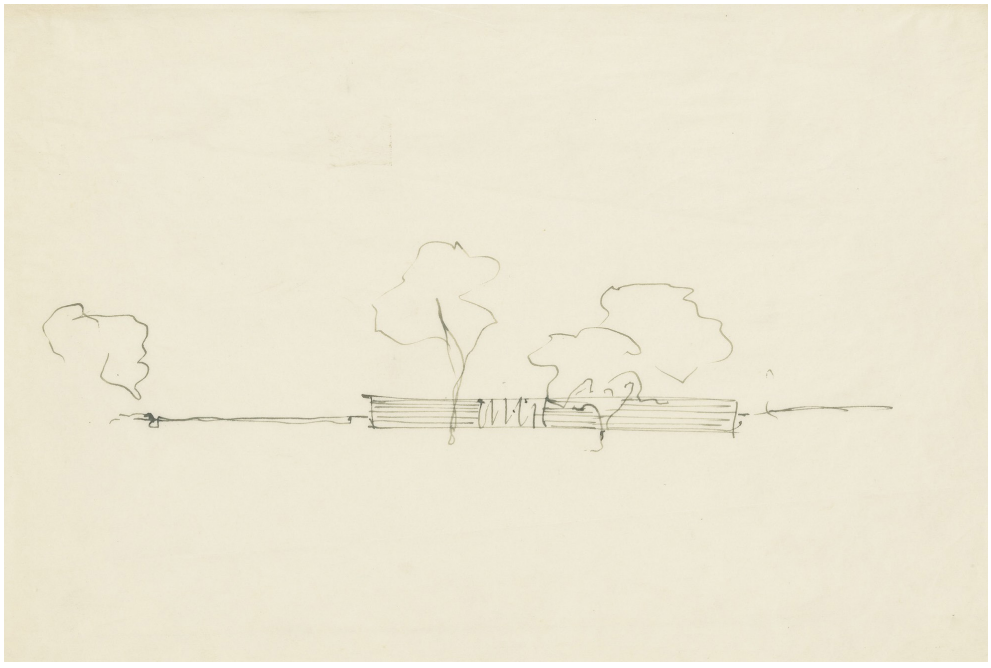


Fig. 17

Em continuidade com o pensamento anterior, o indivíduo miesiano não se distancia apenas do meio familiar. A *habitação* deste *sujeito* é o seu refúgio da cidade e na cidade, porque a vida urbana pública é caótica e barulhenta, impeditiva ao pensamento e à privacidade. A casa pátio, com os seus muros altos, sem aberturas além de uma única entrada, reclama um pedaço de espaço no qual o *sujeito* pode refletir, existir sem olhares externos ou pressões sociais.

"Central for Mies's work was the phenomenon of inhabitants distancing themselves from the chaos of the city, which is a particular effect of his interiors. This trait of his interiors should be associated with his belief in the autonomous individual and his conviction that in "town and city living [...] privacy is a very important requirement."[19]

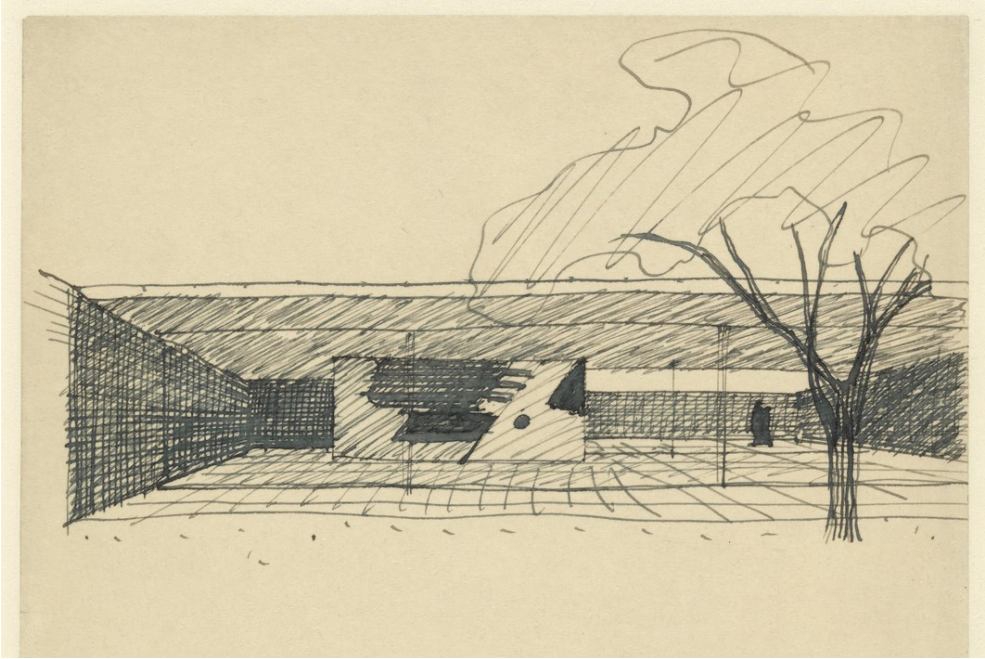


Fig. 18

Ainda que se aponte que, o *sujeito* idealizado pelo arquitecto, seja um indivíduo citadino, que necessita de se inserir no meio urbano, de frequentar as instituições sociais e culturais, os desenhos da casa pátio surgem sempre isolados, sem contexto, o seu limite é o já referido muro. Entendemos que, ao trabalhar num espaço abstracto, sem restrições de circunstância geográfica, o autor detém uma

19 CHARITONIDOU, Marianna. "Mies van der Rohe's Zeitwille: Baukunst between Universality and Individuality.", 2021.

maior liberdade para construir o vocabulário da sua arquitectura, o seu sistema e melhor responder às necessidades do seu indivíduo, também ele abstracto.
"Mies's interiors function as fields within which the subjects are autonomous individuals, and as mechanisms permitting to overcome the tension – characterising the modern metropolis – between the frenetic city and the private bourgeois dwelling. They could be perceived as indoor fragments of the metropolis."[20]

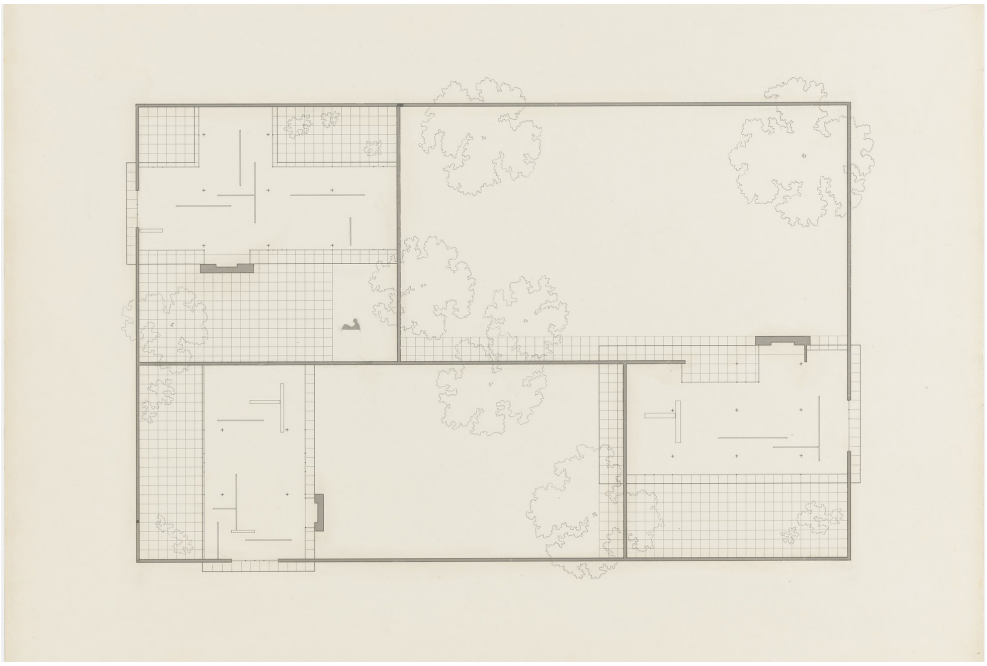


Fig. 19

Podemos observar pelos desenhos, que Mies seleciona peças simples, contínuas e de larga escala ou repetição: o pavimento quadriculado interior e exterior, o muro, o pano de vidro e a cobertura plana.[21] As paredes interiores são elementos verticais soltos, que também poderiam ser substituídos por elementos de mobiliário já que o espaço, para o indivíduo que vive sozinho, não tem necessidade de divisão permanente. A casa é assim um espaço contínuo, *em movimento*, com um princípio de *planta livre* que permite diversas configurações e apropriações do interior, ainda que se configurem nichos com diferentes níveis

20 idem, ibidem.

21 "O que é importante é a ideia de individualizar um "sistema", isto é, de operar com poucas variáveis, ligadas entre si, para obter resultados completos e diversos, tanto construtivos, quanto espaciais ou estruturais." ÁBALOS, Iñaki. *A boa vida : visita guiada às casas da modernidade*. Barcelona, 2012. p.22

de isolamento ou privacidade. Ao manter este sistema elementar, o arquitecto consegue criar variações espaciais não só ao nível da organização interior da casa, como também dos pátios exteriores. Nesse sentido, há também registos de experiências de aglomerados de casas pátio, sem que nenhuma seja igual à outra, deixando ainda mais explícita a ideia da importância que Mies atribuía à singularidade do indivíduo.

Nesta longa busca *sem cliente*[22], o autor parece conseguir atingir um método próprio, de grande controlo e coerência. Ao nível das representações, do desenho dos projectos, as mesmas preocupações são mantidas. Por exemplo, nas perspectivas, usando uma técnica mista de colagem e desenho, o arquitecto enfatiza a ideia de conflito entre a cidade caótica atrás dos muros da casa, e a paz ou calma transmitida pela leveza e pureza dos elementos desenhados.[23] Ou ainda, como nas plantas das casas, se pode notar a disposição de poucos *objectos*, mas com uma grande precisão, dotando-os de uma importância semelhante às paredes, no que à organização do espaço diz respeito.

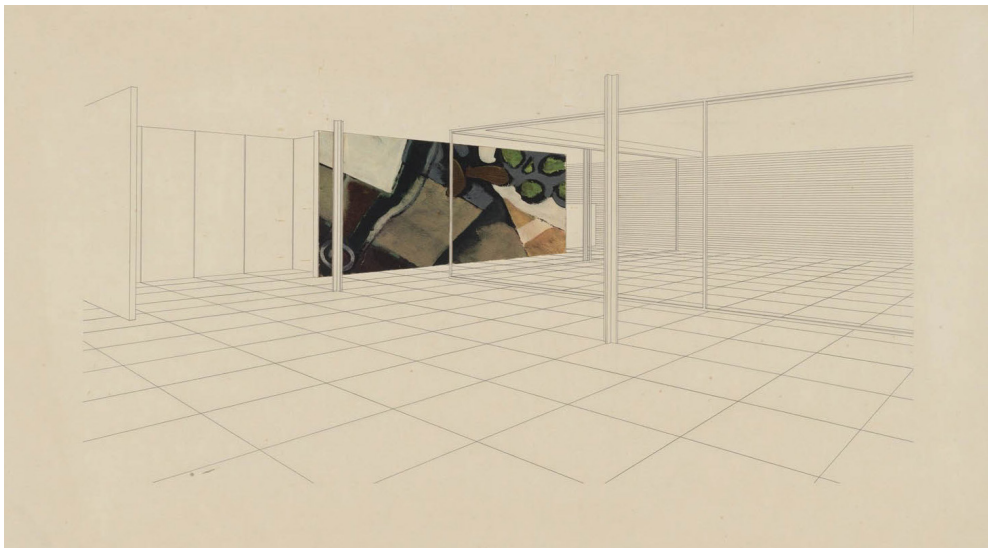


Fig. 20

22 "O sr. realiza, com frequência, projetos sem um cliente, isso por que acredita que um terreno neceesita um edifício em particular? ¶ Isso é interessante, pois a maior parte de nossos projetos foram desenvolvidos muito antes de que houvesse uma possibilidade factível de levá-los a cabo. Faço intencionalmente e fiz em toda a minha vida; faço quando algo me interessa e simplesmente espero que algum dia o edifício tenha vida e agrade." [in] PUENTE, Moisés. *Conversas com Mies van der Rohe: Certezas americanas.* Barcelona, 2006. p.15

23 "The way he represented his interiors, blending linear perspective and photomontage, intensifies the sensation of leaving behind the chaos of the metropolis."; "Mies's concern about the autonomous individual is related to his modes of representation, in the sense that his visualization strategies provoked a specific perception of his interiors." CHARITONIDOU, Marianna. "Mies van der Rohe's Zeitwille: Baukunst between Universality and Individuality." 2021.

"The representations that Mies van der Rohe produced for his Court house projects [...] combine the techniques of collage and linear perspective. This combination of collage and linear perspective, the use of grid only in the ground floor, and the absence of frame around the representation intensify the effect of depth in the perception of the observer. They provoke a sensation of extension, which is further reinforced by his choice to place the artworks and surfaces in a dispersed way. Additionally, the lines of the spatial arrangements are less visible than the objects, artworks and statues represented in his architectural representations. The impact of these techniques on the perception of the observers is intensified by the minimal expression of Mies's representation, pushing the observers of Mies's representations to imagine their movement through space."[24]

Numa leitura contemporânea desses mesmos desenhos, colocamos a possibilidade de que Mies estaria, também, a dar espaço ao futuro habitante da casa que a ocupasse mediante os seus desejos e necessidades, que a casa, pela sua austeridade, fosse um espaço aberto e de liberdade, não só no sentido espacial, mas também no sentido evolutivo do *sujeito*, aberta ao pensamento e à contemplação.

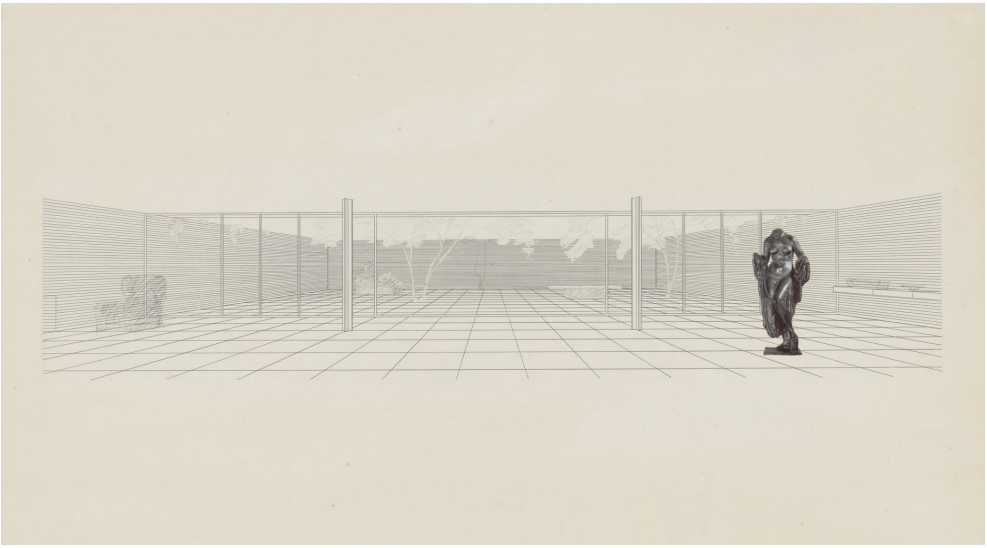


Fig. 21

24 idem, ibidem.

2.2 Lugar.

Recuperando ideias do anterior texto sobre o *habitar*, põe-se a possibilidade de que seja ao reproduzir o *hábito* que o *sujeito* funda o *lugar*. Nesta abordagem, não nos referimos necessariamente a um ponto geográfico específico, mas apenas à necessidade de um *sujeito* e de uma actividade recorrente. Nesse sentido, o *lugar* será algo que está em constante construção e desenvolvimento, e pode ter diversas formas de existência física.

Uma dessas formas pode ser a obra de arquitectura, uma vez que *"[...] una obra está siempre en un lugar y por tanto entra en relación con él, y por otra parte, [que] una obra de arquitectura crea un lugar (a partir de su aparición) en el que ocurrirán cosas."*[1] Simplificando a ideia, como nos diz Aravena, *"[...] una obra está en un lugar e es un lugar."*[2], ou como afirma Pedro Pacheco, *"cada casa implica sempre a escolha e inscrição num determinado lugar"*[3].

No entanto, ao falar de *lugar*, pretendemos abordar a componente física e geográfica do sítio, do terreno onde a obra assenta e do qual faz parte. *"[...] se trata de pasar de un lugar visto en una dimensión metafísica, transcendente, poética, a un lugar más corriente, más común, más cotidiano."*[4] Pretendemos então, colocar possibilidades de relação do *objecto* arquitectónico com a paisagem e a envolvente próxima, sem deixar, no entanto de abordar estímulos emocionais que o ambiente ou a atmosfera do sítio e a sua matéria podem proporcionar ao(s) indivíduo(s).
Ao intervir num sítio, o arquitecto está a mudar a circunstância daquele *lugar*, e ao propor a construção de uma *habitação*, está a permitir que o ocupante faça de tal *objecto*, o seu *lugar*, a sua morada, o seu ponto de fixação.

Entendemos ser necessário questionar, também, quanto do projecto é determinado pelo *lugar*, se há que obedecer a ele, ou rejeitá-lo por completo, ainda que nos interesse a afirmação de Aravena, de que não há regra para tal e que tudo depende da abordagem tomada.[5]

1 ARAVENA MORI, Alejandro. *El lugar de la arquitectura*. Santiago de Chile, 2002. p.11

2 idem, ibidem.

3 PACHECO, Pedro. [in] SARDO, Delfim [ed.], *Falemos de Casas: entre o Norte e o Sul*. Lisboa, 2010. p.86

4 ARAVENA MORI, Alejandro. *El lugar de la arquitectura*. Santiago de Chile, 2002. p.10

5 "[…] un debate entre contribuición y pertinencia, entre construir algo inédito o disolverse en lo dado. Cuánto obedecer (en el sentido de escuchar) al lugar o cuánto desentenderse de él… quién sabe. No hay regla en esto […]" idem, ibidem. p.12

da FAUP, visitar e ler o lugar pelo desenho.

"O local, o sítio é verdadeiramente o início do percurso, o despoletar de um processo. 'A ideia está no sítio...'. A necessidade de transpor de imediato para o papel o que se entende do 'lugar' antes de qualquer abordagem por outros meios exprime um método que privilegia um instrumento de trabalho. O 'desenho' está na origem do acto criativo do caminhar para a forma do mesmo modo que se tem como instrumento. Ver o 'local' ler o 'sítio' confrontá-lo com a ideia-programa é conhecê-lo, tomar consciência; é usá-lo para a transformação e condição para que a arquitectura exista."[6]

Durante todo o curso na FAUP, é-nos transmitida uma aproximação projectual, na qual o terreno, e toda a sua circunstância física e geográfica próxima, são de elevado interesse e importância. Numa vertente *moderna humanista*, influenciada por autores como Alvar Aalto e subsequentemente por Álvaro Siza, é transmitida a importância da relação do corpo com o *espaço* e a necessidade de projectar à escala do homem. Mais do que impôr formas ou linguagem arquitectónica, esta aproximação ensina a ler, a observar atentamente o *lugar* e conjecturar uma circunstância inicial a partir deste.
Ler o *lugar*, pela visita e registo do mesmo, permite criar e manter uma memória do mesmo. Será a partir dessa memória, e das impressões que recolhemos da atmosfera do *lugar*, que criaremos uma narrativa.
O projecto será guiado e influenciado por essa narrativa, ora na vertente de diálogo com o terreno, ora com a rejeição e alteração do mesmo. Neste processo, parece-nos que se procura uma visão poética e atmosférica do *lugar*, assim como uma síntese de factores físicos e geográficos, por forma a compreender a essência do *lugar*.

"É impossível construir o que quer que seja sem haver uma percepção atenta, cuidada, das características de um lugar. Isto porque o lugar já ensina o que vai nascer. E mais, é a única forma de dizer que aquilo que vai nascer pertence ao lugar."[7]

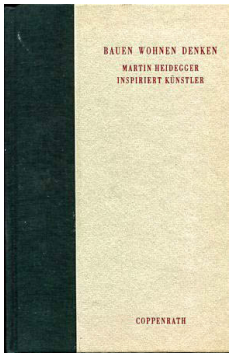
6 CORREIA FERNANDES, Manuel. *ESBAP : arquitectura anos 60 e 70 : apontamentos.* Porto, 1988.
7 NOGUEIRA, Carlos, [in] SARDO, Delfim [ed.], *Falemos de Casas: entre o Norte e o Sul*. Lisboa, 2010. p.114



Fig. 22

Martin Heidegger e Christian Norberg-Schulz.

Terá sido Heidegger, em 1954, com o seu ensaio Construir, Habitar, Pensar, que deu início ao estudo da fenomenologia do *lugar* em arquitectura, ou pelo menos, que lhe deu o palco e a importância que detém, ainda hoje, na disciplina.[8]
Num clima cultural denso, pós segunda grande guerra, Heidegger[9] surge com a sua visão existencialista, apelando a uma nova postura perante o mundo e como lidamos com ele, um voltar às coisas, ou às origens e ao autêntico.[10] Nesse sentido, Heidegger aponta que o *habitar* se havia tornado problemático uma vez que, o homem contemporâneo (à época) seria um *sujeito* sem morada, sem fixação, e que para corrigir tal problema, necessitava aprender a *habitar*.
Inevitável a esse *habitar* que o *sujeito* deve procurar, Heidegger associa o construir como ponto essencial de criação do *lugar* que permite ao indivíduo a sua permanência, a agregação de *objectos*, coisas, e a sua reunião com outros.[11]
"El fin del habitar es morar, y ele proceso del construir es levantar morada, es decir, un lugar en el que la vida se entretenga con las cosas y en la que este habitar constituya un germen espiritual, moral."[12]



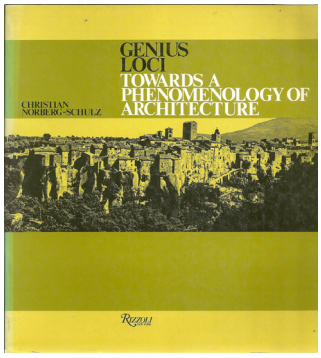


Fig. 23, 24

8 Referindo-se a Heidegger - "Soube, definitivamente, devolver ao pensamento filosófico um papel crucial no desenvolvimento das idéias arquitetônicas." ÁBALOS, Iñaki. *A boa vida : visita guiada às casas da modernidade.* Barcelona, 2012. p.59

9 "También su reflexión sobre el espacio del habitar leba hacia lo radical y fundamental. Siguiendo la crítica husserliana del espacio abstracto cartesiano Heidegger liga la esencia de la espacialidad a la experiencia del sujeto que está en el mundo." SOLÁ-MORALES, Ignasi de. *Diferencias : topografia de la arquitectura contemporánea.* Barcelona, 2003. p.51

10 "En todos los ámbitos de la arquitectura se despliega una nueva sensibilidad. Es la crítica del carácter abstracto de la noción de espacio utilizada hasta entonces y, más en general, del mecanicismo por un lado y del origen puramente inventado de las experiencias espaciales que la nueva arquitectura proponía. Frente a ello las filosofías de la existencia proponen poner en práctica la máxima husserliana de volver a las cosas mismas." idem, ibidem. p.106

11 idem, ibidem. p.51

12 idem, ibidem. p.51

Vários outros autores se inspiraram na obra de Heidegger e levaram as suas ideias por novos caminhos, desenvolvendo os conceitos de fenomenologia do *lugar*. Um desses autores é Christian Norberg-Schulz[13], que desenvolve um longo estudo acerca do genius loci, um conceito proveniente da antiguidade romana que remete para o espírito do *lugar*.
Christian Norberg-Schulz aponta, em "The phenomenon of place"[14], que o nosso quotidiano consiste em "fenómenos" concretos[15], e que estes tomam *lugar* em. Desta forma, qualquer acontecimento necessita de referência a uma localização para que faça sentido falar sobre ele, necessita de contexto, não no sentido abstracto, mas no sentido concreto das coisas, de substância material, de forma e de textura. Tal conjunto de factores conforma um carácter, uma atmosfera, ou o já referido espírito do *lugar*.

Encontramos, também, uma possibilidade de distinção entre espaço e carácter. *"Enquanto "espaço" denota a organização tridimensional dos elementos que constituem um lugar, "carácter" denota a "atmosfera" geral que é a propriedade mais compreensiva de qualquer lugar."*[16] Aqui podemos ler duas vertentes de aproximação ao *lugar*, uma racional e matemática e outra sensorial e poética. (por ex.: Enumerar elementos presentes num determinado pedaço de terreno vs. ser descritivo e procurar captar a essência do espaço, a sua atmosfera). Assim, é Norberg-Schulz quem apresenta o conceito de *lugar* enquanto representação de um ambiente acima de uma representação genérica de algum espaço - *"os espaços recebem a sua essência dos lugares e não do 'espaço'"*[17]

Tanto Heidegger como Norberg-Schulz apontam então que, o processo de construção do *lugar*, é conseguido ao viver em conformidade com o espaço que nos rodeia, numa harmonia que só se obtém pela construção e pela arquitectura, uma vez que esta marca e possibilita o *habitar* do homem. Assumem também uma necessidade de abordar o mundo fenomenologicamente, de entender as coisas como elas são, pelas suas qualidades, e de procurar equilíbrio entre o mundo real e a abstração ou racionalização do mesmo.

13 "Christian Norberg-Schulz ha sido el historiador y crítico más representativo de esta posición. Desde su lejano Intenciones en arquitectura (1963) has el libro Genius Loci (1976), de título bien significativo, su obra se desarrolla bajo la inspiración heideggeriana." idem, ibidem. p.108

14 NORBERG-SCHULZ, Christian, "The phenomenon of place" [in] NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius Loci : towards a phenomenology of architecture*. - 1ª ed. - New York : Rizzoli, 1980. pp.6 - 11

15 NESBITT, Kate [ed.], *Theorizing a new agenda for architecture : an anthology of architecture theory 1965-1995*. New York, 1996. p.414

16 idem, ibidem. p.418

17 HEIDEGGER, Martin. apud. NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius Loci : towards a phenomenology of architecture.* New York, 1980. p.12

Upper lawn pavilion.

Tendo entendido o *lugar* como um conceito, como algo que não tem apenas uma forma e como algo que está em constante evolução e mudança, pretende-se agora compreender o seu papel no desenvolvimento do projecto, que parte do processo-de-projecto ocupa e quão determinante pode ser nas várias fases do mesmo, desde a concepção, à construção e subsequente ocupação do *objecto*. Para isso recorremos a dois autores que são um - os Smithson, e à sua atitude num meio semelhante ao projecto da *casa-atelier* com que nos debatemos neste trabalho, em *Upper Lawn Pavilion*, incentivado por um desenho desta obra que nos reaparece recorrentemente na memória. Numa primeira observação, somos atraídos por uma aparente integração da casa no ambiente em que se insere, pelo diálogo estabelecido pelos vários elementos da composição, sejam eles naturais ou construídos. Interessa-nos especialmente conjecturar hipóteses do ambiente, do *lugar* enquanto gerador da arquitectura no projecto dos Smithson.

É de notar que, ao navegar por possíveis obras para abordar a temática do *lugar*, entendemos que as que demonstravam maior potencial eram de pequena escala, quase sempre projectadas numa vertente experimental, e livres de restrições técnicas, como a térmica ou a estrutural, levando-nos a questionar se a harmonia da arquitectura com o *lugar*, proposta por Heidegger e Norberg-Schulz, não será difícil de alcançar no mundo real de hoje em dia.

Smithson, *Upper Lawn Pavilion.*

Upper Lawn (1959-1962) é uma casa de campo projectado pelo casal Smithson, em Wiltshire, Inglaterra. Este *lugar* foi pensado, essencialmente, como um refúgio de fim-de-semana ou de férias, onde o casal se podia distanciar da cidade e apreciar a paz e tranquilidade da periferia e do espaço rural. Historicamente, o local era conhecido pela presença das ruínas da Abadia de Fonthill, e por jardins e quintas de agricultores, ou seja, um espaço natural pitoresco.

"As found", memória do *lugar***.**

"Setting ourselves the task of rethinking architecture in the early 1950s, we meant by the "as found" not only adjacent buildings but all those marks that constitute remembrancers in a place and that are to be read through finding out how the existing built fabric of the place had come to be as it was. Hence our respect for the mature trees as the existing "structuring" of a site on which the building was to be the incomer... As soon as architecture begins to be thought about its ideogram should be so touched by the "as found" as to make it specific-to-place."[18]

"As found" é um conceito explorado pelos Smithson enquanto atitude tomada na relação com as pré-existências e o contexto da intervenção, ao nível da natureza, do edificado e do factor humano. É notável também, na obra dos autores, a preocupação e dedicação à paisagem e ao clima, ao *lugar*. Desta forma, o casal aborda os dados iniciais como algo positivo e enriquecedor para o projecto, ao invés de os negar e procurar apagá-los.
Em *Upper Lawn*, a propriedade já tinha muros de limite, e havia uma série de elementos já presentes pelo terreno: o poço, as árvores, o relvado e alguns pavimentos. Todos estes serão usados e representados no projecto, sendo o desenho uma afirmação do balanço, entre pré-existencia e proposta, como veremos mais à frente.

18 SMITHSON, Peter, SMITHON, Alison. "The 'As Found' and the 'Found'." [in] *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*. Cambridge, 2009. p. 201



Fig. 25

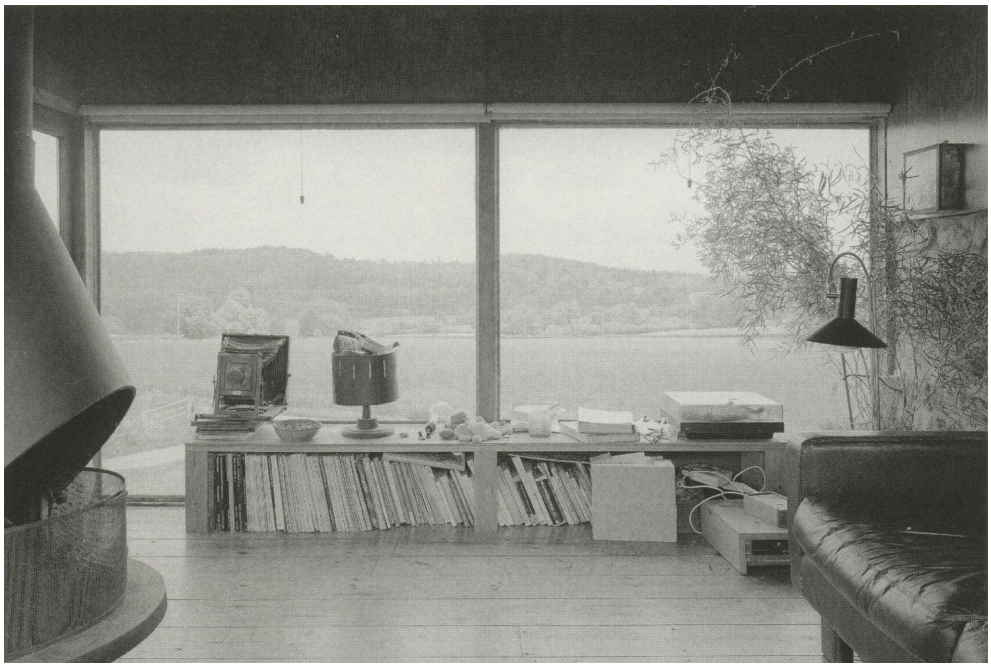


Fig. 26

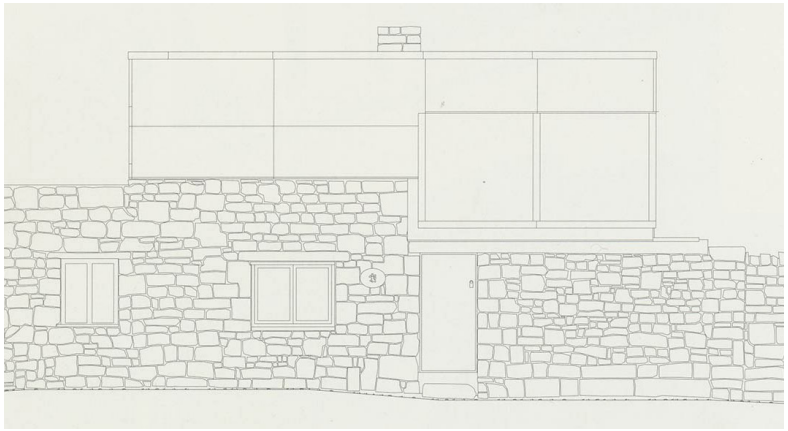


Fig. 27.

Porta para o jardim.

O *objecto* é composto por dois pisos, um piso térreo pelo qual se acede ao interior, da casa e do jardim que pertence aos dois, e um piso superior, mais privado e recolhido, a *casa* neste *pavilhão*.[19] No piso térreo temos o muro exterior denso, de pedra, que serve de intermediário e barreira entre o exterior – a via pública, e o interior – a casa e o jardim. Atravessando a porta instalada no muro, estamos numa entrada corredor que nos canaliza a visão em frente, para o jardim e para a paisagem, dotando este atravessamento de uma maior simbologia de passagem entre dois mundos.

"No hay una construcción exenta, no existe la casa como figura; la casa forma el dintel y las jambas de ese jardín de cultivo. Al atravesarla, se pasa a un exterior cuya íntima novedad ella resguarda como si de un interior se tratase. Es la casa la que guarda el afuera, es ella el umbral desde donde se da una epifanía de lo terrestre. Abrir su puerta reflectante es entonces abrir la vastedad de la parcela."[20]

Uma das peças que configura este estreitamento da entrada é o muro da chaminé, perpendicular ao muro de entrada. Assim, há uma continuidade do exterior e a presença do muro é enfatizada, como nos diz Luís Santa Maria, *"La casa hace al muro ser más muro. La casa se identifica, por medio de la chimenea, con la naturaleza del muro que define toda la extensión de la propiedad y lo exacerba."*[21]

Neste e noutros projectos do casal Smithson, é possível observar que a

19 "La altura libre de la planta baja es tan escasa que realmente la morada como tal sólo existe arriba;la planta baja es un conducto, un pasaje de anchas jambas, un interregno. Y la casa está arriba, en el dintel." MARTÍNEZ SANTA-MARIA, Luis. *El árbol, el camino, el estanque, ante la casa*. Barcelona, 2004. p.45

20 idem, ibidem. p.43

21 idem, ibidem. p.45

aproximação ao projecto passa pelo potenciar do *"as found"*, pela intenção de tirar o máximo partido do que já existe. Desta forma, o *objecto* doméstico nunca assume uma posição central e dominante do *lugar*, pode-se até dizer que procura distanciar-se. Com esta atitude, a casa torna evidente que havia um *lugar* exterior prévio que não pretende apagar mas sim evidenciar as suas qualidades. *"Y, sin embargo, la distancia o cesura por la que se deja aflorar esta importancia de la tierra como lugar del origen no necesita ser grande, puede tener el espesor de un muro."*[22]

Entendendo que os autores assumem o piso térreo do pavilhão como parte do jardim, como a sua entrada e o seu abrigo, será esta a peça central do *lugar*, ou seja, em certo sentido, o *lugar* é um jardim e assim se procura manter, mesmo com a presença do pavilhão.

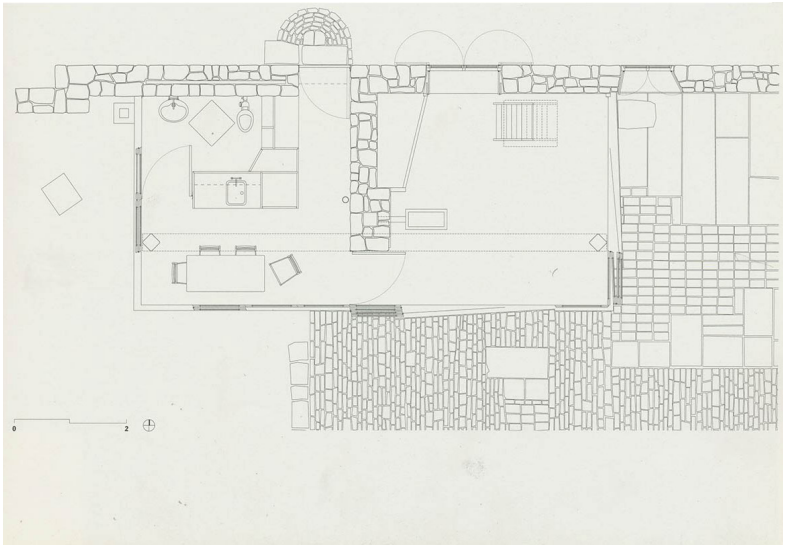


Fig. 28.

22 idem, ibidem. p.46

O jardim é a peça central deste *lugar.*

Ana Rodríguez García escreve no seu artigo que *"El Upper Lawn Pavilion es un jardín. El jardín de los Smithson."*[23]. A autora, desenvolve a ideia de que neste projecto, os Smithson reinterpretam a essência do jardim da casa de campo na periferia, da jardinagem e do jardim que surge no movimento Arts & Crafts. Neste projecto, podemos observar como é imprescindível a relação interior-exterior, e a criação de vistas como quadros para o exterior. Para além dessa relação, também o tempo, enquanto processo contínuo observável, se toma como um dos fatores principais na definição do carácter do edifício. Estas características, podem ser interpretadas como resultado de uma recuperação do *Pitoresco Inglês*[24], uma vez que, como explica Blanca Lleó, *"La arquitectura como parte de un ambiente fue quizá el aspecto arquitectónico más interesante del pintoresquismo inglés; se consideraba entonces que la arquitectura poseía poder evocador o literario. Valorada, así, como parte de la historia o del paisaje, empezó a interesar especialmente en su proceso de crecimiento y transformación a lo largo del tiempo; la arquitectura se hizo más flexible que estática."*[25]



Fig. 29

23 GARCÍA, Ana Rodríguez. "El jardín de los Smithson." [in] *Cuaderno de notas* nº.18, 2017. p.125

24 Pitoresco é um termo e conceito estético, que surge no debate cultural inglês do séc. XVIII. O termo relaciona-se com outros dois ideiais estéticos - o belo e o sublime -, procurando o pitoresco colocar-se entre os dois. "In England the word picturesque, meaning literally "in the manner of a picture; fit to be made into a picture," was a word used as early as 1703 (Oxford English Dictionary), and derived from French pittoresque and the Italian pittoresco." (p. xii). in https://en.wikipedia.org/wiki/Picturesque

25 LLEÓ, Blanca. *Sueño de habitar*. Barcelona, 1998. p.26

Nesta vertente, são explorados, em *Upper Lawn Pavilion*, conceitos e fenómenos que enriquecem o modo de viver os espaços - na sua relação com o meio ambiente, por via de envidraçados que enfatizam a relação do pavilhão com o relvado e pavimento exteriores; no interior, pela presença de pouca compartimentação fixa, é testada a disponibilidade espacial, da qual se obtém a possibilidade de adequar a ocupação da casa às várias estações do ano, alcançando uma arquitectura na qual é visível e palpável a passagem do tempo.



Fig. 30

Pavilion, observatório da natureza e da temporalidade.

Para além disso, o *objecto* arquitectónico apresenta-se como um conjunto de espaços, a partir dos quais é possível apreciar a passagem do tempo, a mudança das estações, e o reflexo dessa temporalidade na vivência e nos elementos que compõem o espaço.
É nessa vertente experimental, e de descoberta de modos de *habitar* com as estações do ano que, a possibilidade de abrir e fechar completamente o envidraçado do piso térreo, se revela impactante. Se no Verão a temperatura e as cores do jardim convidam à abertura do espaço, à conquista do jardim, ao ponto em que interior e exterior se cheguem a fundir, a parecer um só, no Inverno será

o oposto. O frio, a chuva e a neve, incentivam ao recolhimento, à criação de uma atmosfera confortável, onde se possa apreciar, atrás do envidraçado penetrado pelo sol, os efeitos do clima no *lugar*.

"Al principio apenas la hacíamos fotografías, luego, poco a poco, las cámaras lo enfocaban más a menudo. Al principio con la excusa de cambio de estación o de una excursión programada. Al final, porque habíamos visto en él diferentes aspetos de nuestra vida. Con las puertas abiertas, el patio fluye a través del pabellón y éste se asienta en él y en el jardín amurallado, como en un enclave. La vista era su dominio." [26]

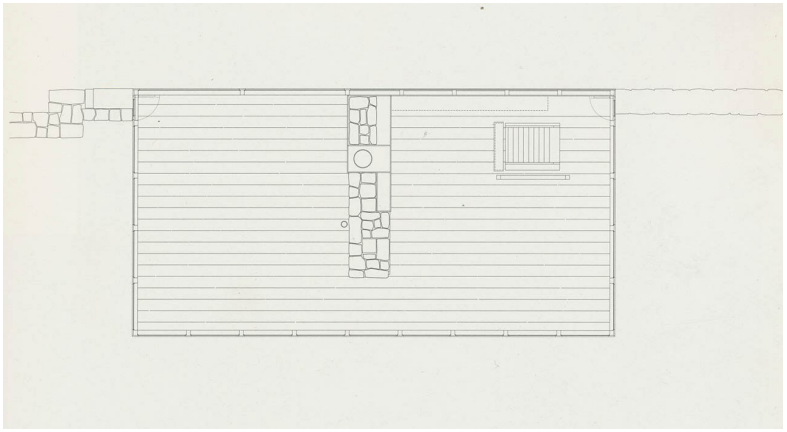


Fig. 31

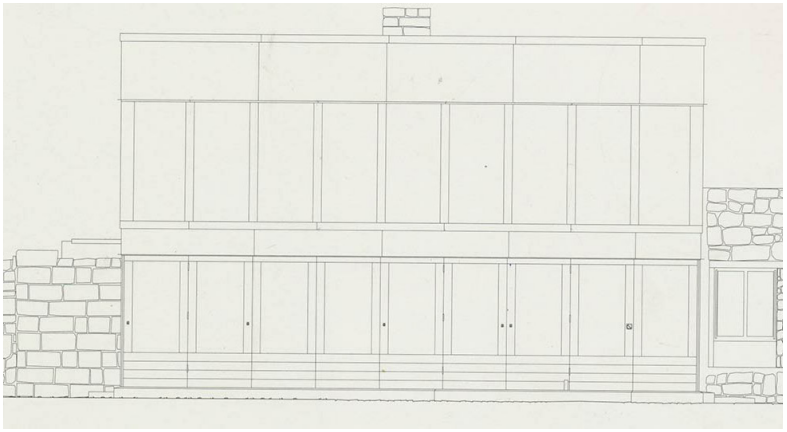


Fig. 32

26 "Three Pavilions del siglo XX: la casa Farnsworth, la de los Eames y Upper Lawn conferéncia pronunciada con motivo del seminario 'Un fragmento de un enclave', celebrado en Barcelona, noviembre, 1985" [in] SMITHSON, Alison. SMITHSON, Peter. *Cambiando el arte de habitar : piezas de Mies : sueños de los Eames : los Smithson*. Barcelona, 2001. p.142

Um desenho. Limites, casa, poço, árvores.

Ao olhar para os desenhos, de corte alçado e de planta, do *Upper Lawn* Pavillion, é impactante ver como o pavilhão se insere em algo muito maior e mais abrangente, como temos vindo a descobrir até aqui.

No corte, os elementos ganham vida pela verticalidade da sua escala, as árvores são representadas com uma expressão de movimento e com uma escala dominante[27], o poço é desenhado com a sua profundidade real ou aproximada, o muro é dominante enquanto limite, e o pavilhão, ao centro da composição, reforça a ideia de observatório, de domínio visual sobre o espaço envolvente. Na planta, percebemos como o pavilhão quer ser parte do *lugar*, sendo representado com o mesmo detalhe que todos os elementos originais do terreno. Aqui, o interior é apenas mais um dos vários momentos que compõem o *lugar* que, mais uma vez, se quer contínuo e interdependente.

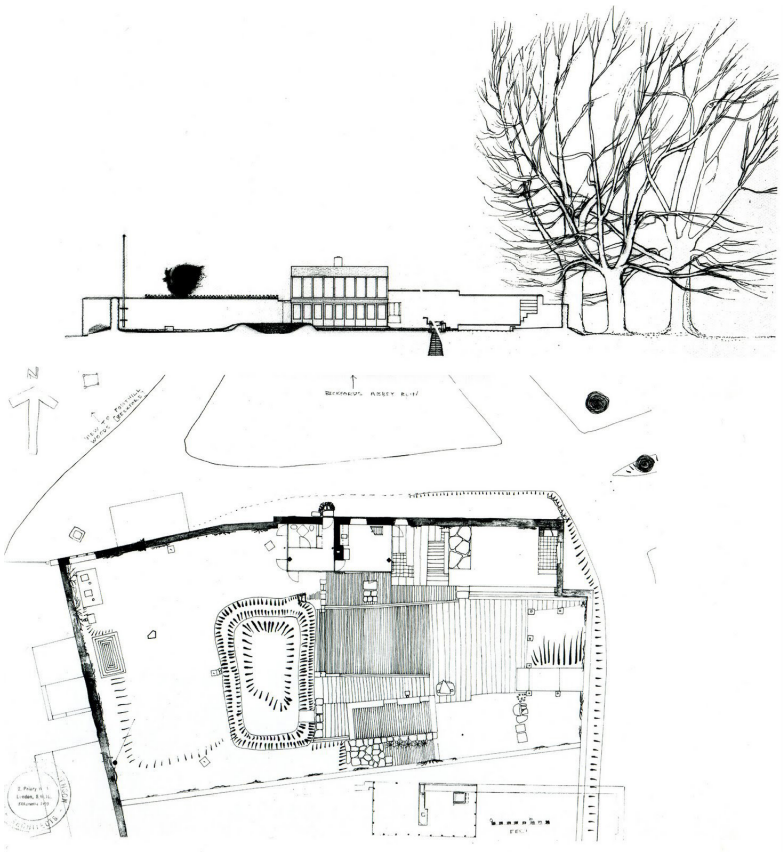


Fig. 33

27 "Alison y Peter Smithson dibujan los árboles en movimiento y así ilustran no sólo el efecto de unas fuerzas naturales, sino la existencia de un campo más amplio al del entorno del árbol; el campo del viento, el de las estaciones, el de los geotropismos o hidrotropismos que deforman y afectan a su estructura." MARTÍNEZ SANTA-MARIA, Luis. *El árbol, el camino, el estanque, ante la casa*. Barcelona, 2004. p.41

"Cuando llueve, cuando nieva, cuando azota el viento todos estos elementos representados sobre la sección operan juntos. El viento inclina los tallos, se forma un mantel de hojas en el hojaranzo, una losa monolítica abre el abismo del agua del pozo o la veleta flamea sobre una tapia... Todo el reino ignoto y subterráneo cuida desde abajo por esta tan fina película de la superficie de la tierra; esta rasante donde se organiza una vida llena de ramificaciones. Allí hay una mesa, unos bancos, una merienda, unos escalones, unos surcos; un ser que hace el mundo suyo por medio de elementos pequeños..."[28]

Ainda que o *lugar*, a sua temporalidade e as suas qualidades, só possam ser experienciados pela sua ocupação e vivência, a narrativa do *lugar* e do projecto é transmitida pelo desenho, pela escrita e pela fotografia com uma grande densidade e clareza de intenções. Neste projecto, os Smithson deixam claro que, no seu método, a propriedade (neste caso um jardim) e todas as suas características e *objectos*, são o *lugar*, e que a casa deve assumir-se como mais um elemento integrante deste sistema para que faça parte dele, num sentido de continuidade, de evolução e contribuição, e não de imposição ou substituição.

28 idem, ibidem. p.42

2.3 Objecto.

Após ter abordado os temas do *sujeito* e do *lugar*, interessa-nos por fim abordar o *objecto*. Neste caso, entendemos *objecto* como o edifício construído, e escolhemos analisá-lo com uma certa independência dos temas anteriores, ou seja, abordar *objectos* arquitectónicos pela sua construção, elementos que os compõem e organização funcional. Ainda assim, haverão questões de implantação e comunicação do *objecto* com o *lugar* que apontaremos, mas não com a intensidade do capítulo anterior.

Interior apropriado, Factory de Warhol.

É ao ler o livro *A Boa Vida: visita guiada às casas da modernidade* de Iñaki Ábalos, que nos deparamos com o surgimento da tipologia *Loft* e a influência de Andy Warhol na sua afirmação enquanto possibilidade de espaço doméstico. Numa interpretação inicial, houve um encanto imediato - aí estava a origem tipológica, de algumas das qualidades e modos de *habitar*, que se esperava projectar na nova *casa-atelier*. Economia de meios, versatilidade, disponibilidade, abertura à ocupação e interpretação, são termos e conceitos já experimentados na arquitectura ao longo do séc.XX, mas nunca na combinação e intensidade que encontramos nesta tipologia.

"The Factory[1], uma comuna produtiva liderada por Andy Warhol[...]"[2] é uma caixa onde as faces interiores ganham vida pela sua decoração efémera, a certo momento forradas a papel de alumínio, e o espaço é multifuncional. O *projecto-de-arquitectura*, no seu conceito mais conhecido e praticado, é inexistente e desnecessário num certo sentido, porque a vida quotidiana, as vontades e a arte é que determinam a organização do espaço e a sua aparência.

Warhol não dorme na Factory.[3] Este é um espaço de trabalho, exposição e festa, mas não é a sua casa, uma vez que o artista dormia num apartamento que partilhava com a sua mãe. Ou seja, Warhol habita em dois contextos e espaços diferentes, um doméstico - mais contido, e outro produtivo - experimental, e mantém essa separação mesmo com o desenvolvimento e evolução da Factory.

1 "Os visitantes deram ao lugar o apelido de 'Factory', em função da prodigiosa quantidade de quadros e filmes que ali se produziam." BOURDON, David. apud. ÁBALOS, *Iñaki. A boa vida : visita guiada às casas da modernidade*. Barcelona, 2012. p.117

2 idem, ibidem. p.116

3 idem, ibidem. p.116

Desta iniciativa artística de ocupação de espaços industriais resulta uma procura, por parte de vários tipos de indivíduos, de espaços com qualidades semelhantes, especialmente de volume espacial[4] e de possibilidade de apropriação, mas em locais que não sejam áreas industriais abandonadas ou absorvidas pelos centros urbanos. Desta feita, o *Loft* deu origem a um novo arquétipo, a uma nova atitude de projecto.

Será na escolha da técnica construtiva, dos materiais, e na economia de meios, assim como na garantia de conseguir um grande volume de área construída, que se encontra a chave deste processo, numa procura de garantir a apropriação, e um grande número de possibilidades programáticas e funcionais, enquanto qualidade ou atributo deste modo de *habitar*. *"[...] apropriar-se deste volume de ar é a essência da forma de habitar em que se realiza o sujeito warholiano. É neste volume, e mediante a técnica da apropriação ou détournement, que projetará sua cultura material e objetal."*[5]



Fig. 34

Ábalos propõe a *casa Davis*[6] de Frank Gehry (uma *casa-estúdio* para um pintor), como um exemplar onde o conceito do *Loft* é reproduzido, reforçando a ideia deste enquanto tipologia. Denotando que o habitante, a que se destina casa Davis, se caracteriza por uma condição artística semelhante à dos indivíduos que

4 "Não haverá, nele, nenhuma outra qualidade que não o seu tamanho, o seu volume." idem, ibidem. p.134

5 idem, ibidem. p.127

6 Frank Gehry, Casa Davis, Malibu, California, 1968-72.

deram origem a este *modo de habitar*, somos levados a crer que este projecto não terá tido elevadas dificuldades em aplicar as qualidades espaciais observadas no *Loft* a esta casa. Ou seja, sendo este um projecto de uma *casa-estúdio*, o espaço doméstico cai para segundo plano, uma vez que a proposta se centra na vertente do *estúdio* e espaço expositivo, e em garantir flexibiliade na determinação dos espaços.[7]



Fig. 35

Por outro lado, Ábalos refere a Maison Latapie[8] de Lacaton & Vassal como exemplo de projecto doméstico familiar onde esta aplicação é novidade, ressalvando que, os arquitectos, responderam *"a essa aspiração com um grande rigor, sem perder nem um pouco da energia e da forma do galpão dilatado."*[9] *"São exemplos como estes que nos permitem assumir este arquétipo como uma forma de pensar, construir e habitar a casa, cuja atratividade abarca desde a luta política e as elites artísticas, até os grupos sociais cada vez mais numerosos e expectantes, desejosos de desenvolver sua criatividade no âmbito doméstico mediante uma apropriação lúdica de grandes volumes de ar sem qualidades, [...] capaz de satisfazer a idéia de domesticidade de seus habitantes."*[10]

7 As Gehry explains, "I built the most beautiful shell I could do, and then let him bring his stuff to it, and convert it to his use. In its optimum, it's a kind of confrontation between the client's aesthetic and values and my own." The building was designed to allow phased additions of different levels to increase the usable floor space, and the crawl space beneath the building (except under the garage area, which sat on an on-grade slab) was designed to permit changes in the mechanical and electrical systems. HADLEY, Arnold [in] http://irondavis.com/d_artst/d07_Davis_Studios/malibu_studio/da14b_mal_studio_se.htm apud. DAL CO, Francesco, W. FOSTER, Kurt. *Frank O. Gehry The Complete Works*. The Monacelli Press, 1998

8 Lacaton & Vassal, Maison Latapie, Floirac, France, 1993.

9 "[…]no caso de uma pequena casa em Floriac, realizada por Lacaton e Vassal (1993), o programa é convencional: a casa é habitada por um casal com filhos cujos valores e forma de viver pertencem, ou desejam pertencer, a um âmbito cultural alternativo." ÁBALOS, Iñaki. *A boa vida : visita guiada às casas da modernidade*. Barcelona, 2012. p.136

10 idem, ibidem. p.137

Casa e atelier.

Tendo encontrado no *Loft*, e na dualidade entre a sala prateada da Factory e o quarto de Andy Warhol, uma possibilidade de limite entre espaço de produção e espaço doméstico, entendemos ser necessário abordar um *objecto* de tipologia semelhante à do projecto em desenvolvimento - a *casa-atelier* do casal Eames, assim como uma hipótese de *casa mais qualquer coisa*, que se pretende desenvolver num espaço dedicado à atitude de Lacaton & Vassal.



Fig. 36



Fig. 37

Eames, Case Study House 8.

Ainda que houvesse possibilidade e pertinência na escolha de outros projectos modernos, como o *apartamento-estúdio* de Corbusier ou a Casa experimental em Muuratsalo de Alvar Aalto, é na *casa-atelier* do casal Eames que encontramos mais espaço para questionar a relação de proximidade entre *casa* e *atelier*, entre *espaço doméstico* e *espaço de produção*.

A Eames house, é uma *casa-atelier* projectada pelo casal Eames para si mesmos, em *Pacific Palisades, Los Angeles*, no âmbito da iniciativa *Case Study House*, organizada e publicada pela revista *Arts&Architecture* (*A&A*), nos EUA. Nesta iniciativa, a revista convida oito arquitectos distintos a desenhar *"uma habitação que - de modo dual e contraditório - pudesse ser duplicável e que respondesse a uma performance individualizada."*[11] Com a intenção de potenciar o uso do aço, e de outros materiais resultantes do avanço tecnológico e da indústria existente no pós segunda guerra mundial, havia o requisito de que as casas usassem estruturas metálicas e procurassem novos usos para a produção existente.



Fig. 38

11 MURTINHO, Vítor, "Casa Eames: um lar prefabricado". [in] *metálica* 42. junho 2016. p.21

Iterações. duas propostas.

Para a *CSH#8*, foram elaboradas duas propostas. Inicialmente Charles Eames trabalhou com Eero Saarinen e desenvolveram uma casa em consola e um *atelier*, com a casa a assumir uma posição proeminente no terreno, publicada em 1945. Mais tarde, Charles passou a trabalhar com a sua mulher Ray Eames e desenvolveram um projecto totalmente diferente, ainda que com a mesma estrutura metálica da primeira proposta, mas mais modesta e assente no chão, publicado em 1949. Em ambas as propostas são desenhados dois volumes separados mas próximos, um para *habitação* e outro para um *atelier*, visto que a casa respondia às necessidades de um casal profissional ligado às artes e ao design.



CASE STUDY HOUSES

8 AND 9

BY CHARLES EAMES AND EERO SAARINEN, ARCHITECTS

This is ground in meadow and hill, protected on all sides from intrusive developments free of the usual surrounding clutter, safe from urban clatter; not, however, removed from the necessary conveniences and the reassurances of city living.

Two houses for people of different occupations but parallel interests. Both, however, determinedly agreed on the necessity of privacy, or the right to choose privacy from one another and anyone else.

While these houses are not to be considered as solutions of typical living problems; through meeting specific and rather special needs, some contribution to the need of the typical might be developed. The whole solution proceeds from an attempt to use space in direct relation to the personal and professional needs of the individuals revolving around and within the living units inasmuch as the greater part of work or preparation for work will originate here. These houses must function as an integral part of the living pattern of the occupants and will therefore be completely "used" in a very full and real sense. "House" in these cases means center of productive activities.

For a married couple both occupied professionally with mechanical experiment and graphic presentation. Work and recreation are involved in general activities: Day and night, work and play, concentration, relaxation with friend and foe, all intermingled personally and professionally with mutual interest. Basically apartment dwellers, there is a conscious effort made to be free of complications relating to maintenance. The house must make no insistent demands for itself, but rather aid as background for life in work. This house—in its free relation the ground, the trees, the sea—with constant proximity to the whole vast order of nature acts as re-orientor and "shock absorber" and should provide the needed relaxations from the daily complications arising within problems.

In this house activities will be of a more general nature to be shared with more people and more things. It will also be used as a returning place for relaxation and recreation through reading and music and work—a place of reviving and refilling, a place to be alone for preparation of work, and with matters and concerns of personal choosing. A place for the kind of relaxed privacy necessary for the development and preparataion of ideas to be continued in professional work centers. The occupant will need space used elastically where many or few people can be accommodated within the areas appropriate to such needs. Intimate conversation, groups in discussion, the use of a projection machine for amusement and education, and facilities for self-indulgent hobbies, i.e., cooking and the entertainment of very close friends.

Fig. 39

"A casa foi pensada como resposta às necessidades de dois cônjuges que queriam compatibilizar a vida doméstica com a atividade profissional de representação gráfica e de elaboração de protótipos. Nesse sentido, era expectável o funcionamento pleno do complexo, de modo diurno e noturno, possibilitando, simultaneamente – e em complementaridade – espaços recreativos e de trabalho, de relaxe ou para uma exigente atividade profissional. Assim, teria de apresentar um modelo organizativo simples mas polivalente e multifacetado, que fosse, cumulativamente, de fácil uso e com pouca, ou quase nenhuma, necessidade de manutenção. Deveria potenciar aos seus ocupantes, residentes ou visitantes, um ambiente que permitisse um convívio são, [...] Esta habitação deveria ter como propósito potenciar uma vida harmoniosa com a natureza, respeitando todo o espaço natural envolvente."[12]

Prevalência do pré-fabricado.

A segunda solução da *CSH#8*, que foi construída, surge devido a vários factores. Possivelmente, pela existência de um esquisso de Mies de 1934 *(fig. 40)*, de um projecto de uma casa em consola em que o alçado é semelhante à primeira proposta, podendo ser entendido como cópia de uma ideia já trabalhada e, por isso, menos experimental. Do ponto de vista da sustentabilidade e economia de meios, a solução inicial não se justificava, pois resultava numa área habitável muito reduzida quando confrontada com o custo da estrutura. E por fim, os Eames procuravam preservar os eucaliptos de grande porte já existentes no terreno e que teriam de ser removidos para se instalar a casa em consola.

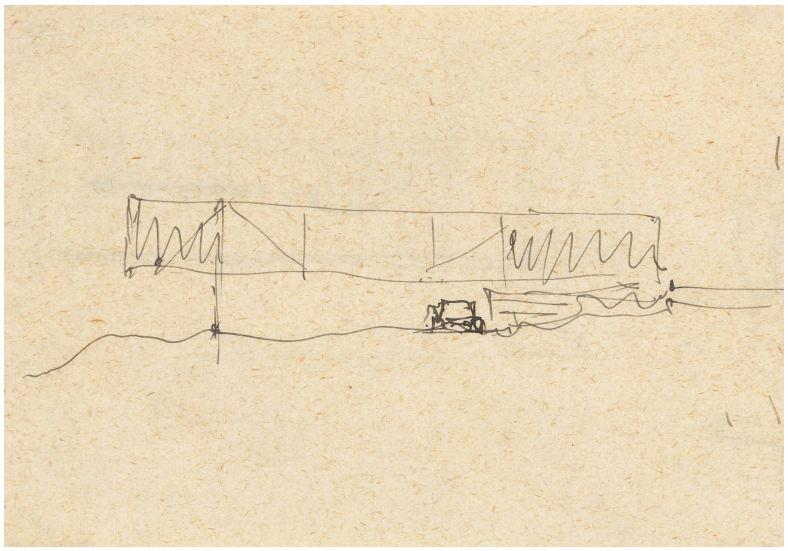


Fig. 40

12 idem, ibidem. p.23

Ao optar por uma solução assente no terreno, mantêm-se as vistas para a praia, os eucaliptos servem de sombreamento e abraçam os volumes, criando espaço mais íntimos e menos expostos, e obtém-se um volume espacial muito maior, com o mesmo custo estrutural e quantidade de aço.

Com a última versão do projecto, o sistema construtivo modular acaba por se revelar mais expansivo do que restritivo[13], ao permitir primeiramente a adaptação da mesma estrutra da solução inicial à solução definitiva, inclusivé da escada em caracol, e em segundo ao revelar ser possível encontrar variedade nos espaços interiores, como é o caso da sala de pé direito duplo e a varanda superior que se abre para esta.

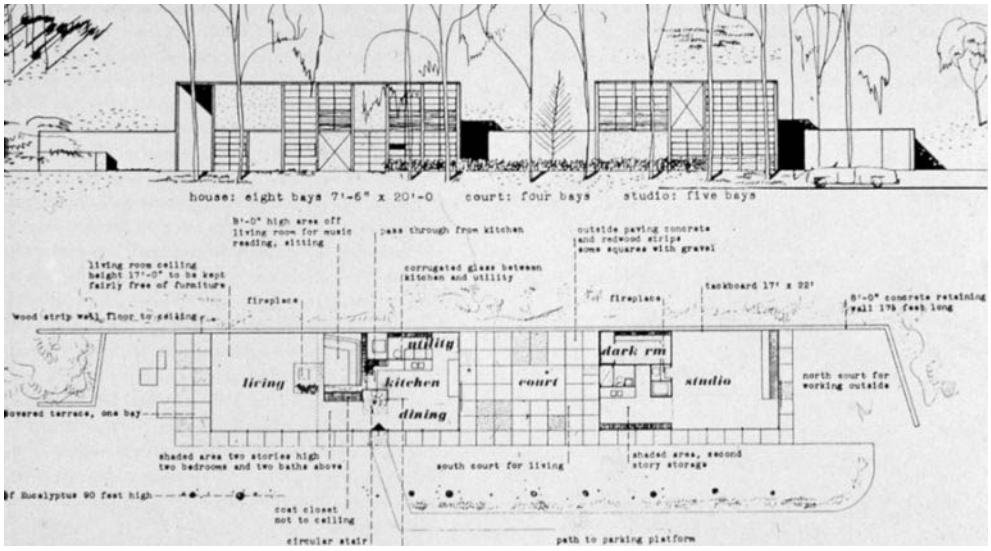


Fig. 41

Análise conceptual, *casa, pátio e estúdio.*

Numa óptica económica, a composição *casa – pátio – estúdio* assume uma configuração longitudinal, de forma a aproveitar a escavação do terreno e a construção de um longo muro de contenção num só sítio e numa só peça. Conceptualmente, ambos os volumes são modularizados em planta, tendo a casa

13 GOESSEL, Peter [ed.], Case Study Houses The Complete CSH Program 1945-1966. Taschen. 2002 p.138

sete módulos de comprimento (oito se contarmos o pátio exterior coberto) e três de largura. Já o *atelier*, tem cinco módulos de comprimento e os mesmos três de largura. O pátio entre os dois volumes tem quatro módulos de comprimento. Esta modulação e o resultado obtido nos interiores e enaltece a possibilidade de aplicar elementos standard a ambientes domésticos e profissionais íntimos e de escala menor.

"In perfect Eamesian fashion, the two structures are presented appropriately, which means differently. The studio is the headquarters of the Eames Foundation and is furnished to meet our needs. Interspersed with contemporary Eames furniture are objects from the pair's work lives. It had always been a flexible-use space, changing function depending upon the Eameses' need. It has been a working studio, a guest suite, a home office and skunk works, and after Charles' death, Ray's bedroom."[14]



Fig. 42



Fig. 43

É interessante ver como em ambas as propostas, há uma clara intenção de manter o espaço de trabalho separado do espaço doméstico. Na primeira proposta o *atelier* é um volume ao qual é dada uma importância inferior, como é observável pelo desenho, visto que a casa assume uma posição central e é a protagonista do projecto. Já na proposta final, apesar de se manter separado, o *atelier* é uma continuação da casa, quer na expressão exterior, quer na escala e no uso da mesma modulação estrutural. Neste gesto, os Eames enfatizam a importância da

14 https://eamesfoundation.org/house/eames-house/collections/

divisão mental de duas actividades distintas por via de uma separação física entre espaço de produção e o espaço de convívio, de ócio e da actividade doméstica. O *atelier* é um espaço autónomo e independente, dotado de serviços, que permite receber pessoas, ter reuniões, assim como desenvolver e experimentar e expor novos *objectos* e materiais.

"The original intent—particularly for the living room and the studio—was to be a very flexible space, designed with the anticipation that it would be filled with objects. As Charles wrote in the 1945 issue of Arts & Architecture magazine: The living room is a 'large unbroken area for pure enjoyment of space in which objects can be placed and taken away — driftwood, sculpture, mobiles, plants, constructions, etc.'"[15]

A *casa #8* é uma das mais bem sucedidas de todo o programa *CSH*. Tal se deve às suas características de conforto dos interiores, à sua adaptabilidade e flexibilidade, que permitiram ao casal Eames fazer dela o seu lar e o *seu guarda-jóias da vida*.[16]



Fig. 44

15 ibidem.

16 "a casa é o abrigo, é o guarda-jóias da vida." NOGUEIRA, Carlos [in] SARDO, Delfim [ed.], *Falemos de Casas: entre o Norte e o Sul*. Lisboa, 2010. p.115

Sistema de objectos.

Mais do que de paredes, chão e tecto, a casa dos Eames compõe-se de *objectos* pessoais e de mobiliário desenhado pelos próprios, culminando num interior complexo, confortável e agradável, dotado de uma especial sensação de presença humana, e de uma grande fluidez espacial. Longe de ser exuberante ou imponente, este projecto, na dimensão arquitectónica, limita-se a ser uma espécie de *contentor*, semelhante ao *armazém* referido por Ábalos, onde a principal qualidade é a disponibilidade de um grande volume espacial, conseguida com a tecnologia das construções industriais do período da segunda guerra mundial.







Fig. 45, 46, 47

2.4 Lacaton & Vassal, uma atitude.

Em Lacaton & Vassal encontramos algo mais do que apenas um *objecto* referência sobre o qual levantar questões. É na atitude dos autores e na sua atitude projectual que se enraizam os conceitos que procuramos expor neste trabalho. Deste modo, interessa-nos abordar a atitude de Lacaton & Vassal perante o espaço, percorrendo e analisando alguns projectos da dupla, na busca da essência de cada um, da ideia geradora e desencadeadora de acções.

Maison, Cap-Ferret, France (1998), a casa é *o lugar*.

No projecto da Casa em *Cap Ferret* era intenção, dos clientes, manter as qualidades do *lugar*, a essência do terreno enquanto praia, com as árvores e as dunas, porque este conjunto de elementos já "são" a casa.[1] Desta forma, L&V partem para o desenho de uma caixa sobre pilotis que permite que o terreno se mantenha intocado, para além de que tal elevação permite tirar maior partido das vistas para o mar, ainda que por entre os pinheiros que são incluídos no desenho da casa ao invés de serem cortados.

Ao observar este gesto, somos remetidos para a atitude do casal Smithson em *Upper Lawn Pavilion*. O pavilhão constrói-se à margem do jardim; A casa eleva-se do terreno e inclui as árvores no seu desenho e interior. O pavilhão é um posto de observação do jardim e da paisagem; A casa de *Cap Ferret* é um observatório ou caixa de usufruto de vistas do mar. Em ambos os casos é respeitada e potenciada a memória do *lugar* e todos os elementos que o compõem, tomando estes como princípio e parte do gesto arquitectónico. Em suma, se em *Upper Lawn* a casa é o jardim, em *Cap Ferret* a casa é a praia, e nesse sentido, os arquitectos procuram uma intervenção mínima, porque a casa já lá está, resta criar condições mínimas de conforto para usufruir dela.

1 "how is it possible to inhabit this site but also keep it exactly as it is?" SIGLER, Jennifer, WHITMAN-SALKIN, Leah [eds.], *Freedom of use. Anne Lacaton & Jean-Philipe Vassal.* Berlim, 2015. p.29



Fig. 48

Maison Latapie, Floirac, France (1993), o *loft* e o espaço doméstico.

Ao observar os vários projectos domésticos de Lacaton & Vassal entendemos que se procura garantir um suporte para a maior variedade possível de organizações e situações ou acontecimentos. Mais do que uma configuração formal, os arquitectos procuram operar projectualmente de forma a atenuar o controlo e imposição que a arquitectura exerce sobre os habitantes e os seus comportamentos. Nesse sentido, as casas destes autores são habitualmente associadas à tipologia *Loft* que abordamos anteriormente, tendo sido a Maison Latapie (1993) a primeira experiência de aplicação dos princípios de liberdade e abertura espacial deste arquétipo.





Fig. 49, 50

Coincidentemente, é também na Maison Latapie que os arquitectos podem experimentar a aplicação de materiais industriais standard. Numa atitude semelhante à do casal Eames na *CSH#8*, Lacaton & Vassal recorrem a técnicas e materiais industriais, normalmente estranhas ao vocabulário arquitectónico habitacional, e atingem o seu objectivo de conseguir uma grande variedade de espaços e atmosferas, mantendo uma relação positiva entre o custo da estrutura e o volume espacial resultante.

Desta experiência resultam dois volumes idênticos: um opaco e mais encerrado, e um transparente e mais aberto. Onde se tocam, são colocados elementos móveis que permitem gerir a permeabilidade entre os dois, dotando a casa de uma grande possibilidade de variações lumínicas, térmicas e de intimidade.[2]

2 "The concrete structure could create capacity, and the professional greenhouse system could control the climate. By combining these two, we saw the possibility to create apartments. (Pause.) There is always this relation between inside and outside - transparency; to have maximum light, with the possibility to filter it, to reduce it if you need to. (Pause.) Double space…" idem, ibidem. p.19

No interior do volume opaco, o espaço é dividido e organizado apenas por um núcleo central, semelhante ao que Mies desenvolve nas suas experiências de *casa-núcleo* [3], no qual se compactam as escadas e serviços, e ao posicionar esta caixa assimetricamente no espaço, obtém-se uma maior variedade de espaços.

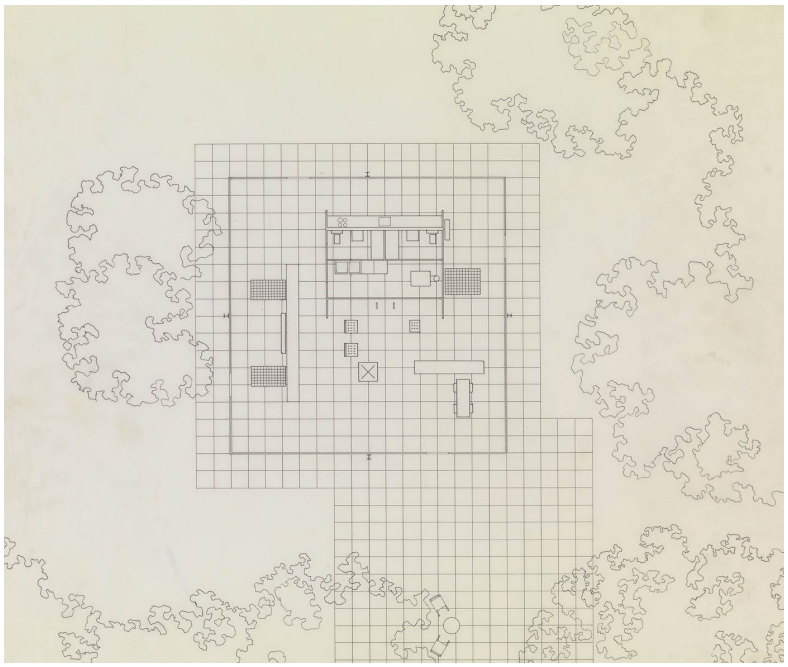






Fig. 51, 52, 53

3 A casa núcleo é uma iniciativa de Mies, semelhante à casa de três pátios, também sem cliente e numa vertente experimental, nos anos de 1951-52. O principal foco desta casa é o que lhe dá o nome, ou seja, uma planta livre e um núcleo de serviços, quase central, que organiza o interior. Deste estudo ficou especialmente conhecida a versão 50x50feet. https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.130/3782

Sendo todo o espaço tratado igualmente, as funções de dormir, de estar ou de garagem, são sugeridas apenas pelas dimensões dos espaços ou pela posição que assumem no circuito da casa e face ao exterior, podendo a qualquer momento trocar de posição.[4]

Aquilo que pode parecer apenas uma atitude pragmática de economia construtiva parece ser, na realidade, uma intenção de instabilidade programática e algo procurado no método de Lacaton & Vassal. Esta atitude é reforçada nos desenhos dos projectos habitacionais em planta, visto que nestes, os arquitectos escolhem representar apenas o que é fixo: As paredes, elementos estruturais e construtivos, portas e serviços sanitários e de cozinha.

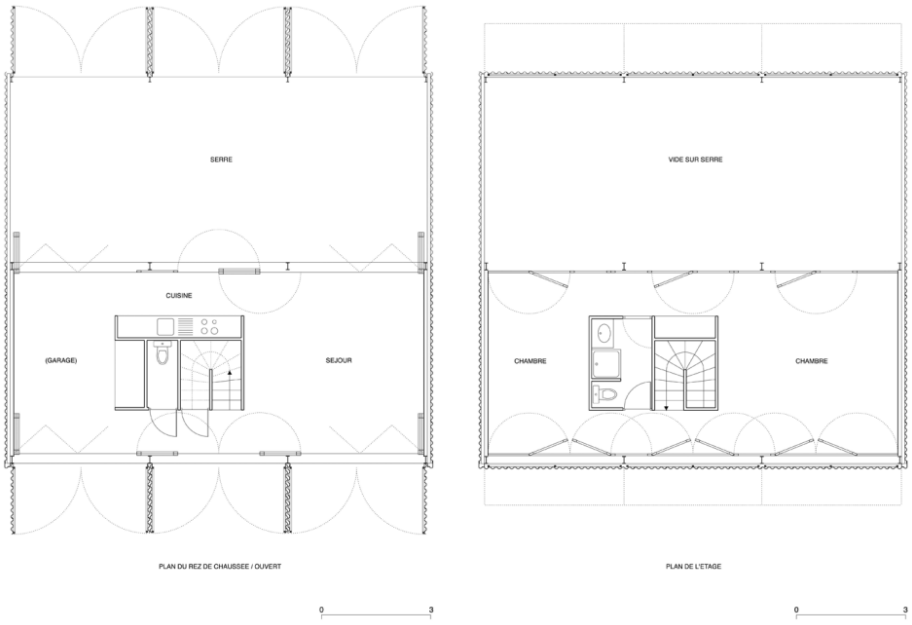


Fig. 54

4 "The program of a typical house with two bedrooms, one living room, one bathroom, and one kitchen should not be taken as a restricted dimension, but should offer more space, freespace, space to expand - to enable other possibilities. Space to invite friends, to encourage different activities, to make possible some surprises of life. And to let people broaden their wishes, their pleasure, and their character." SIGLER, Jennifer, WHITMAN-SALKIN, Leah [eds.], *Freedom of use. Anne Lacaton & Jean-Philipe Vassal.* Berlim, 2015.



Fig. 55

Maison, Dordogne, France (1997)

Tendo abordado a atitude e método de Lacaton & Vassal perante o espaço, resta-nos regressar ao tema do *Objecto* e recorrer a outro projecto dos arquitectos para levantar questões específicas, relacionadas com o processo do projecto da *casa-atelier* que desenvolvemos nesta prova. Para isso convocamos a Maison Dordogne, onde incidimos sobre a disposição espacial da casa corredor em que a circulação se faz junto às fachadas dando uma sensação de circuito e continuidade ao espaço, ainda que compartimentado.

Esta casa adquire o nome da sua localização - Dordogne, que segundo os arquitectos, é *"uma zona de campo(countryside)"*. Adjacente a uma rua estreita, a parcela em que se insere a casa está *"perto de uma vila (Limoges) e de um rio ladeado por choupos."*[5]

A implantação norte-sul justifica-se para que a casa beneficie de uma orientação solar optimizada por um lado, e para garantir "as melhores vistas do campo" por outro. A divisão da casa em duas partes e em espaços compartimentados no interior *"é um pedido dos clientes."*[6] No entanto, é interessante ver como neste projecto, Lacaton & Vassal não "partem" a casa em volumes fisicamente

5 Lacaton & Vassal 1993-2015, El Croquis nº177/178, Madrid, 2015. p.58
6 idem, ibidem.

separados, nem optam inteiramente pela solução de dois volumes idênticos de materialidades diferentes.

Ao observar atentamente o projecto é perceptível que se desenham dois núcleos que podem ser habitados em separado ou em diálogo, ainda que formalmente a casa seja um *objecto* contínuo, tratado com a mesma modulação em toda a sua extensão. À esquerda temos uma cozinha, casa-de banho, arrumos e dois quartos, que ocupam oito módulos da extensão do volume. À direita temos dois quartos e uma casa-de-banho em três módulos, e uma garagem em dois, cinco no total.

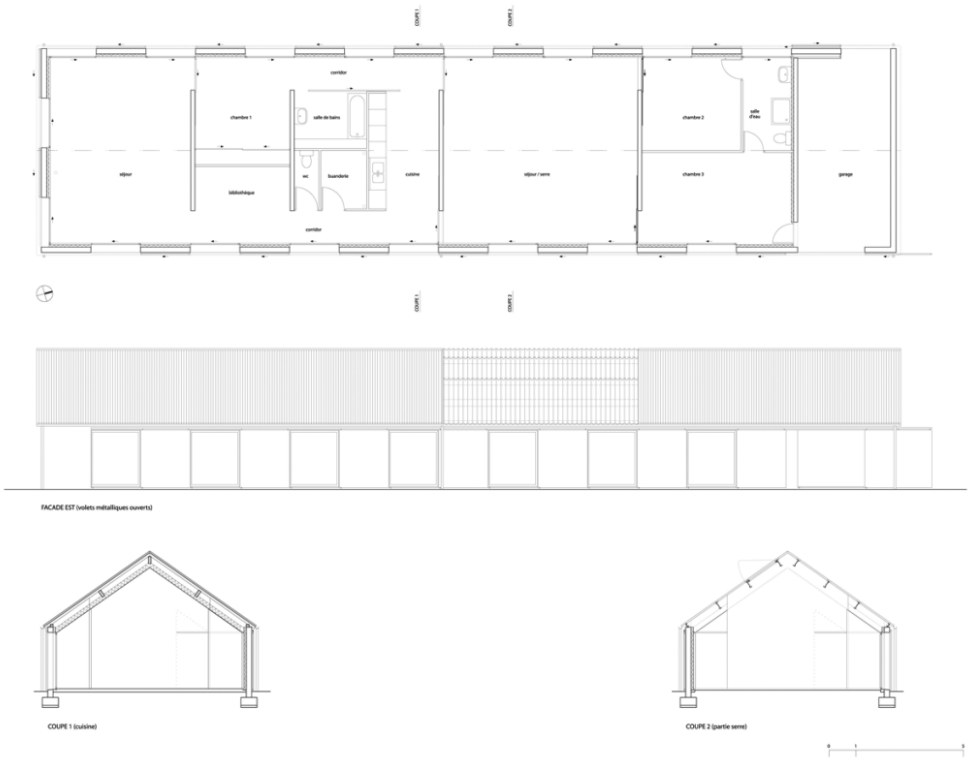


Fig. 56

Como mediação destes dois corpos os arquitectos usam um grande espaço, tomando 4 módulos de comprimento e a profundidade total da casa, que assume uma posição central no projecto, e que se diferencia dos restantes espaços pela cobertura, que aqui é transparente.Podemos comparar este espaço ao volume transparente da Maison Latapie e entendê-lo como o espaço expectante da casa, um espaço mediador entre interior e exterior e entre dois corpos, sendo que os arquitectos propõe que este seja a sala de estar da casa, mas nenhum elemento ou tratamento especial o prende a esse uso/função.
Como vimos anteriormente na atitude projectual de Lacaton & Vassal, esta

modulação que determina o posicionamento das paredes interiores e das janelas (ou é determinado pela vontade de ter tanta superfície aberta quanto fechada)[7], pode ter origem num principio meramente de contenção de custos, mas é assumida como tema de projecto e potenciada enquanto escolha e não como consequência.

No que às aberturas diz respeito, o ritmo regular destas nas fachadas Oeste, Sul e Este dão uma grande transparência a toda a casa, e oferecem, desde o interior, "uma vista do campo quase sem interrupções", ainda que cada janela desenhe o seu enquadramento. Para além disso, ao manter a circulação junto às fachadas, estas ganham um sentido de continuidade também no interior e introduzem na casa uma sensação de circuito, de continuidade espacial.

Por fim, pelo seu posicionamento e dimensão, os diferentes espaços da casa têm ambientes climáticos variáveis e distintos, a atmosfera exterior contamina-os com diferentes intensidades. Neste sentido, os habitantes e as funções atribuídas a cada espaço têm a possibilidade de migrar consoante as estações do ano ou a hora do dia, deixando que, ao *habitar* a casa, se encontrem as melhores sensações que esta tem para oferecer.[8]





Fig. 57, 58

7 idem, ibidem. p.61

8 LACATON, A., VASSAL, J.P. Maison, Dordogne. in https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=17#

Casa mais qualquer coisa.

Em todos os projectos da dupla Francesa é possível observar a vontade dos autores de proporcionar um espaço sem função, livre à apropriação por parte dos habitantes. Desta forma, vemos nas casas de Lacaton & Vassal o potencial de serem *casa mais qualquer coisa*. Por *qualquer coisa*, referimo-nos a funções que surgem, com alguma frequência, associadas à *habitação*, como por exemplo, oficina, estúdio, galeria ou atelier. Mas, neste caso, essa função agregada à casa, será definida pelo habitante no momento em que ocupa e experimenta a casa, ao passo que a descobre. Tal flexibilidade só é possível devido à insistência dos arquitectos em conquistar, para a casa, o maior volume espacial possível em cada circunstância, e nele criar condições mínimas de conforto e habitabilidade, lançando os dados necessários para que os *hábito*s escolham os espaços que mais lhes são adequados e que a vida possa apropriar-se da casa, livremente.

3. Projecto

3.1. Indivíduo, futura habitante.

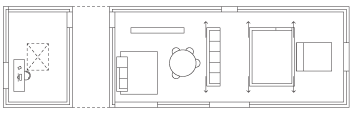
3.2. Lugar, o carácter do sítio.

3.3. Objecto, a casa e o atelier.

3.1 Indivíduo, a futura habitante.

A construção da *persona* da futura habitante deste projecto, dá-se no primeiro texto desta prova "*O início, um pedido*". Desta forma, utiliza-se este espaço para reflectir sobre o *processo* e a *experiência* de projectar com um *cliente real*, ainda que com uma condição de informalidade e de proximidade diferente, por ser a minha irmã a futura habitante da *casa-atelier*.

As reuniões iniciais serviram para *apalpar terreno*, perceber o que se procurava e de que forma a minha contribuição, enquanto arquitecto, traria vantagens à definição do *habitar* que a designer procurava e idealizava. Usando o *imaginário*, que se começou a construir ainda antes de arriscar os primeiros traços, navegamos em conjunto por *projectos* e *imagens*, e recolhemos preferências e atrações imediatas, assim como questionamos as rejeições. Este diálogo contribuiu consideravelmente para a introdução e remoção de *imagens* no *atlas* que se construiu para e com o projecto.



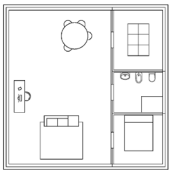
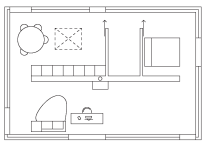
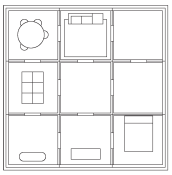
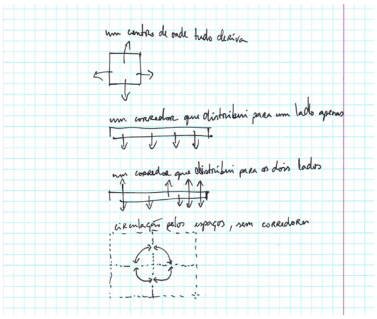


Fig. 59







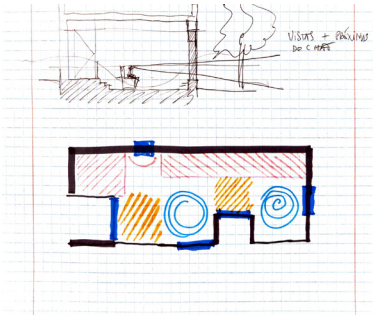


Fig. 60,61

Consideramos o *programa* como *a voz do cliente no projecto*, e que este evolui com o processo projectual e com as reuniões com a destinatária da *casa-atelier*. Das longas conversas por *Zoom (condição imposta pela minha distância em Berlim e pela pandemia da covid-19)*, começam a surgir *esquemas*, com o intuito de facilitar a discussão do *programa*, dos *hábitos* da *designer*, e a navegação pela sua *casa mental*. Estes *esquemas* não procuraram, em momento algum, sugerir que solucionar *o problema em mãos* seria expedito e imediato. O que permitiram, enquanto estados avançados de diagramas programáticos, foi perceber que *modos de habitar* agradavam à *designer*, estabelecer regras na relação entre os vários espaços da casa e, fundamentalmente, entre o *espaço doméstico* e o *espaço de produção*, entre *casa e atelier*.

Essencialmente, é ao discutir possibilidades de acontecimentos quotidianos e esporádicos, que surgem questões relacionadas com o *programa* (por ex.: se a futura habitante conta receber visitas que pernoitam na casa ou no atelier; se cozinhar é um prazer ou uma obrigação; se *espaço de estar* significa reunião social, biblioteca ou televisão). São factores como este que se revelam determinantes ao depararmo-nos com a infinidade de tamanhos, importância ou centralidade que os espaços podem assumir na casa.

Em suma, pensamos que o projecto resulta, em parte, de um acumular de restrições, impostas por factores que nos são externos, e num constante estado evolutivo, aproxima-se da síntese, ao desprender-se de tudo o que não é essencial ou necessário. Pela forma como foi um processo partilhado e participado pela futura habitante da casa, este projecto resultou numa experiência de liberdade e honestidade entre arquitecto e destinatário. Houve espaço para um diálogo aberto, no qual foi possível colocar hipóteses e propor diferentes soluções para os vários problemas que surgiram pelo caminho, sempre sem receio de rejeição ou má interpretação.
Entendemos que esta experiência e aproximação ao projecto-de-arqutitectura só foi possível pela relação próxima que mantemos com a designer futura habitante da casa-atelier, e pela sua disponibilidade para ouvir e discutir sobre temas de arquitectura, particularmente de modos de habitar e interpretar o espaço.
Esperamos, no curso da vida profissional, poder voltar a experimentar um diálogo aberto e participativo como este, em que ambas as partes se compreendam e procurem chegar a um sonho em comum.

3.2 Lugar, o carácter do sítio.

"O espaço é contínuo, não pode ser organizado com uma visão parcial, não aceita limitações na sua organização e do mesmo modo que forma e espaço estão tão intimamente ligados que uma é negativa do outro, e vice-versa, pelo que não podem separar-se, assim as formas visualmente apreendidas mantêm entre si estreitas relações - harmónicas ou desarmónicas - mas de qualquer modo evidentes."[1]

"Sempre se deve explorar o carácter do sítio, a sua essência, porque o sítio está lá. Não há como jogar um edifício em algum lugar, desconsiderando a influência do que o rodeia. Sempre há uma relação."[2]

1 TÁVORA, Fernando. *Da organização do espaço*. Porto, 2008. p.18

2 KAHN, Louis I., *Conversa com estudantes*. Barcelona, 2002. p.47



Fig. 62

Sítio

O *lugar* a intervir localiza-se em Argoncilhe, freguesia pertencente ao concelho de Santa Maria da Feira, mas que podia igualmente pertencer ao grande Porto, uma vez que fica a semelhante distância de ambas as cidades - 10km e 16km respectivamente. O desenvolvimento da Vila deve-se largamente à passagem da Estrada Nacional 1 (IC2) no seu limite Oeste, sendo nesta margem que se desenvolve alguma indústria e onde se fixam a maior parte dos serviços e comércio próximos, uma Rua da Estrada[3].

Argoncilhe não é habitualmente um "destino", mas um aglomerado habitacional com uma economia local pequena, tendo no entanto a valência de ser um *lugar* "entre", com acessos rodoviários como a A1, A41 e A32, que permitem uma grande mobilidade e facilidade de acesso aos "centros" mais próximos como Espinho, V.N.Gaia ou Porto, até porque, como nos diz Álvaro Domingues, *"A sociedade em rede organiza-se segundo sistemas de relações e a proximidade física ou a aglomeração são apenas uma das formas de facilitar essa relação, mas não a única."*[4]



Fig. 63

3 "A Rua da Estrada é como um centro em linha, uma corda onde tudo se pendura; uma estrada-mercado." DOMINGUES, Álvaro, *A Rua da Estrada*. Porto, Dafne. p.15

4 idem, ibidem. p.60

Parece-nos justo dizer que Argoncilhe pertence à paisagem suburbana[5], que domina o território Português, característica dos arredores das cidades, com construção habitacional dispersa, originária em grande parte da actividade que dominou a cultura e o território, então rural, a lavoura ou prática agrícola[6]. Desde então que casas de lavrador, rodeadas de campos de cultivo e espaços arborizados de produção, deram *lugar* à divisão de propriedades, e à construção de casas, geração após geração, um pouco como por todo o país, gerando formas arquitectónicas populares[7] difíceis de caracterizar em poucas palavras, por todas as variações que assumem.



Fig. 64

5 "Posicionamo-nos perante o modelo de povoação territorial compreendido entre o compacto, (correspondente à cidade e à concentração urbana), e o difuso, (caracterizado pela expansão territorial das grandes cidades sem uma definição de limite), distanciado do controlo dos planos urbanos." FURTADO, Gonçalo. MACEDO, Rosa. "Rural e Urbano. Da Urbanização do Rural à Ruralização do Urbano". [in] revista *ArqA* n.101 p.106

6 "Agrícola é a economia (os preços, as tecnologias de produção, os mercados, etc) Rural é a cultura [...] a economia de auto-subsistência, antes generalizada, tornou-se agora residual." DOMINGUES, Álvaro, *Vida no Campo*. Porto, Dafne. p.52

7 Expressão de Manuel Graça Dias no título do texto "Formas Arquitectónicas Populares e Urbanas (Vernáculas?) em Portugal (Sem se saber porquê e 49 legendas)" [in] *Portugal: Percursos de interculturalidade*; Raízes e estruturas; Vol. I, (ACIDI, I.P.), Lisboa, 2008. p.313

Visitar

A sensivelmente 2km da Estrada Nacional 1, chegamos à Rua de Camões que nos dá acesso a um arruamento em terra, a Travessa de Camões. De momento, esta via serve apenas uma *habitação*, campos de cultivo e vários terrenos de características semelhantes ao que temos em mãos.

Numa primeira visita ao terreno, concluímos que a área total é cerca de 4000m2 e descobrimos algumas condicionantes iniciais. O lote é cruzado ocasionalmente por máquinas agrícolas necessárias aos campos de cultivo, e permite acesso à cabine de um poço que serve os vários terrenos em volta, sendo que esta se encontra dentro da propriedade. Procurando evitar distúrbios nestas dinâmicas, foi acordada uma divisão do terreno em duas partes, de área semelhante, com o traçado de divisão a ser determinado pelo caminho, já existente, usado pelas referidas máquinas. Desta divisão resultam duas metades poligonais, a metade a Norte manter-se-á como área arborizada e sem intervenção, e fica disponível a metade a Sul para construir a *casa-atelier*. Nesta metade, de acesso estreito mas que se alarga com o avançar para o interior da propriedade, dispomos de cerca de 2000m2 nos quais a única condicionante física significativa são as árvores, pela densidade que apresentam.



Fig. 65





Fig. 66, 67

Reconhecer

Procurando compreender e controlar com precisão as condicionantes físicas do terreno, adquiriu-se a planta topográfica da zona e procedeu-se a um levantamento da localização das árvores, e dos marcos de granito e muro que delimitam o lote, trabalho complexo mas de grande retribuição em termos de compreensão e experiência do *lugar*. A planta topográfica confirma o que observamos no terreno - um ligeiro declive de Nordeste para Sudoeste em direção ao Vale da Azenha por onde passa a Autoestrada, de resto sem grandes acidentes geográficos.

Com o levantamento, concluímos que a espécie dominante é o Eucalipto, que dada a vertente económica e de subsistência que possui, é plantado abundantemente pelos locais. As espécies que existem em menor número mas que nascem espontaneamente são os Pinheiros e especialmente os Carvalhos. O lote é parte de uma massa arbórea contínua, com propósito económico e de subsistência, tecnicamente denominada área arborizada de produção, uma vez que daqui sai a madeira usada para aquecer a casa todos os invernos. Este tipo de terreno tem ainda a responsabilidade acrescida de ser necessária manutenção recorrente das espécies rasteiras, o mato e os fetos, que crescem abundantemente e impossibilitam a circulação pelo terreno de forma confortável.

Sendo o terreno, como vimos, dominado por árvores, a exposição solar é controlada de nascente a poente por uma cortina natural, assim como é atenuada a presença dos ventos. Por entre os troncos observamos, a Oeste, uma casa de dois pisos coberta de azulejos (a mais próxima do terreno) e o seu muro de limite de propriedade; a Norte, outros terrenos de características similares; a Este, um campo de cultivo de familiares; a Sudeste, um muro de limite de propriedade de 2.5m de altura; a Sul, com distância considerável, uma encosta, pontuada por casario, e a Travessa de Camões que serve o lote.



Planta de localização de árvores. 1/500 ▪ Eucaliptos ▪ Pinheiros ▪ Carvalhos

Retratar

Por fim, podemos apontar alguns aspectos menos técnicos ou objectivos, de uma vertente mais abstracta, como o ambiente e atmosfera do *lugar* e as ligações emocionais. Sendo este terreno *o pinhal da avó*, é um *lugar* muito presente no crescimento da designer, o *lugar* dos piqueniques e das brincadeiras, ou seja, associado a memórias positivas do que pode ser *estar em casa* e da maior proximidade com a natureza, que agora se procura resgatar. Por outro lado, neste território de construção dispersa, notamos que a vida pode ter um ritmo diferente do que se vive nas cidades, num compasso mais lento e menos intenso. Tais qualidades, descritas pela designer, são sentidas com maior intensidade dentro do terreno, uma vez que o pinhal cria uma cortina entre a propriedade e o mundo exterior, criando duas distâncias visuais distintas - por um lado, a paisagem, menos interessante, distante e cortada em tiras verticais pelas árvores, por outro, o miolo do terreno envolto em árvores, dotado de uma beleza inerente a um espaço natural que se apresenta como **uma** *tela em branco* **cheia de potencial e possibilidades.** Não estando o terreno ligado a uma Rua com uso regular, a presença audível do automóvel quase desaparece, chegando ao terreno apenas o distante soar dos veículos que passam na pouco movimentada A41, contribuindo também para um ambiente descontraído e pacífico. Em suma, diríamos que as qualidades descritas e idealizadas pela futura habitante já se encontram no terreno, procurando nós, com o projecto, intensificá-las e acentuá-las.



Fig. 68



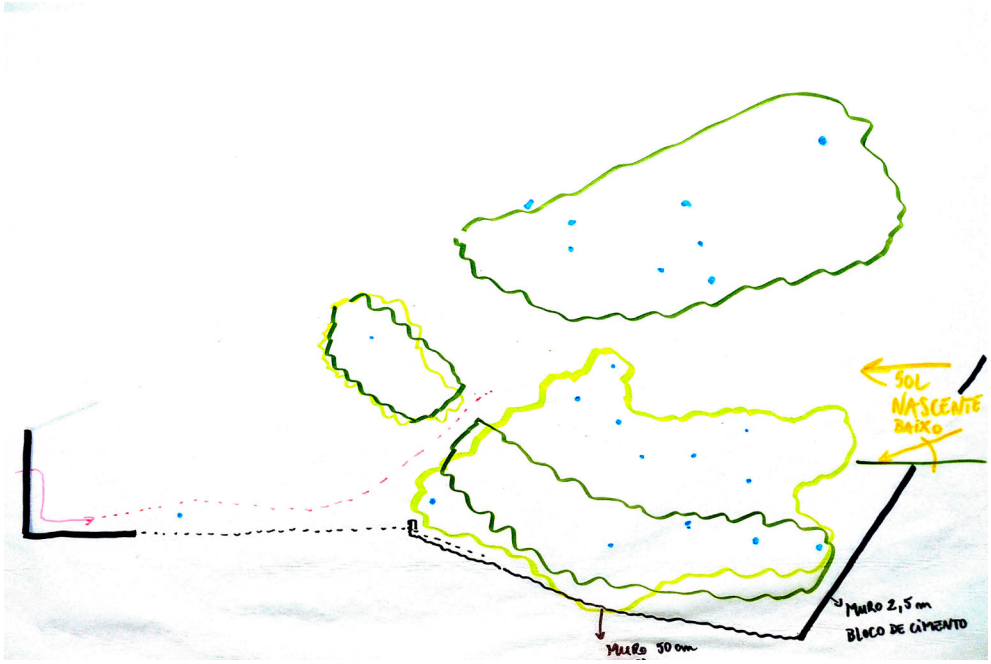
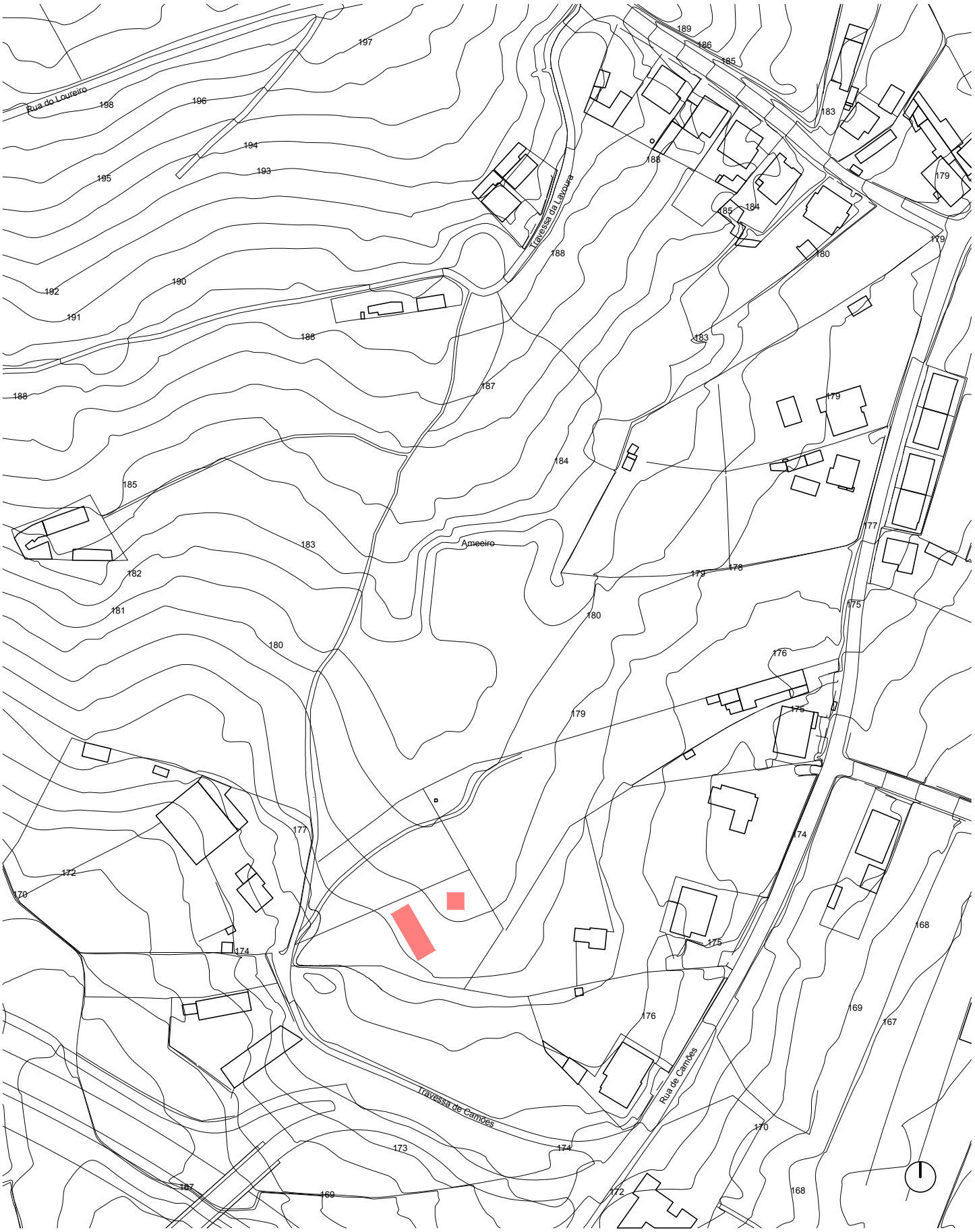


Fig. 69, 70

3.3 Objecto, a casa e o atelier.

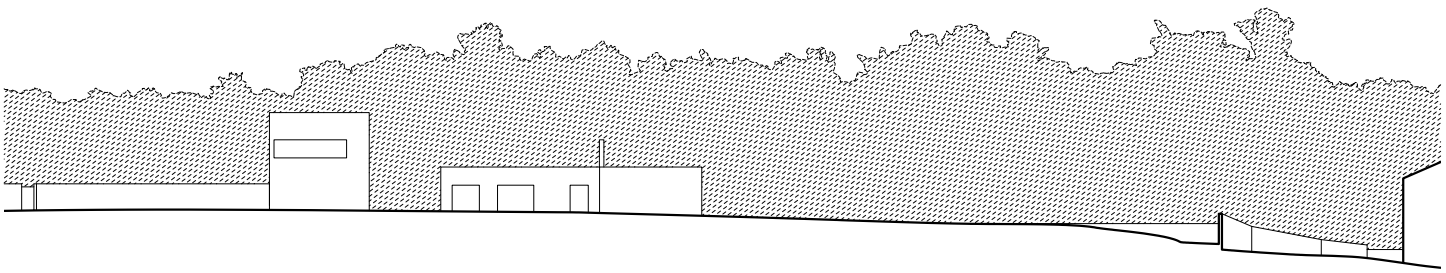
Neste ponto *3.3*, refletimos sobre o resultado do projecto, ao momento de entrega da prova. Encontram-se os diversos desenhos e fotografias de maquete, representativos dos *objectos* propostos e da narrativa construída.
Em seguida, são feitos alguns comentários, enquanto *memória descritiva*, sobre os *objectos* propostos e sobre as opções construtivas que se guardam como intenções devido ao estado preliminar do projecto.

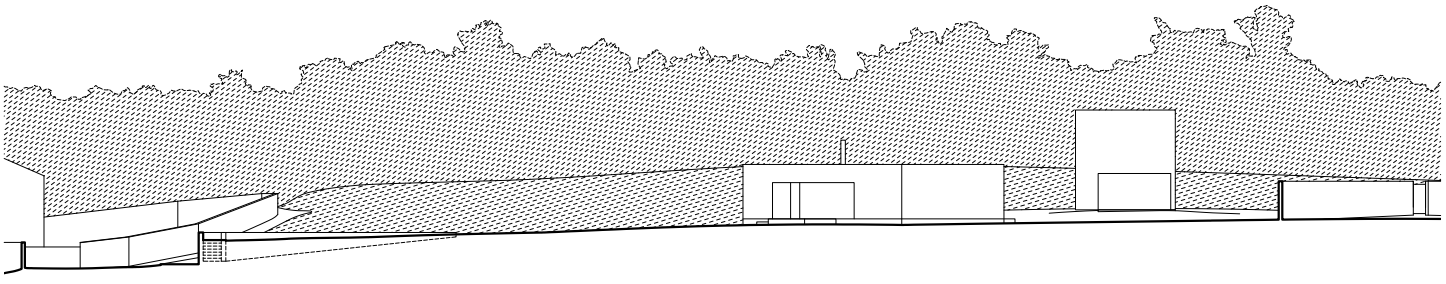


Planta de localização. 1/2000



Planta de implantação e coberturas 1/500

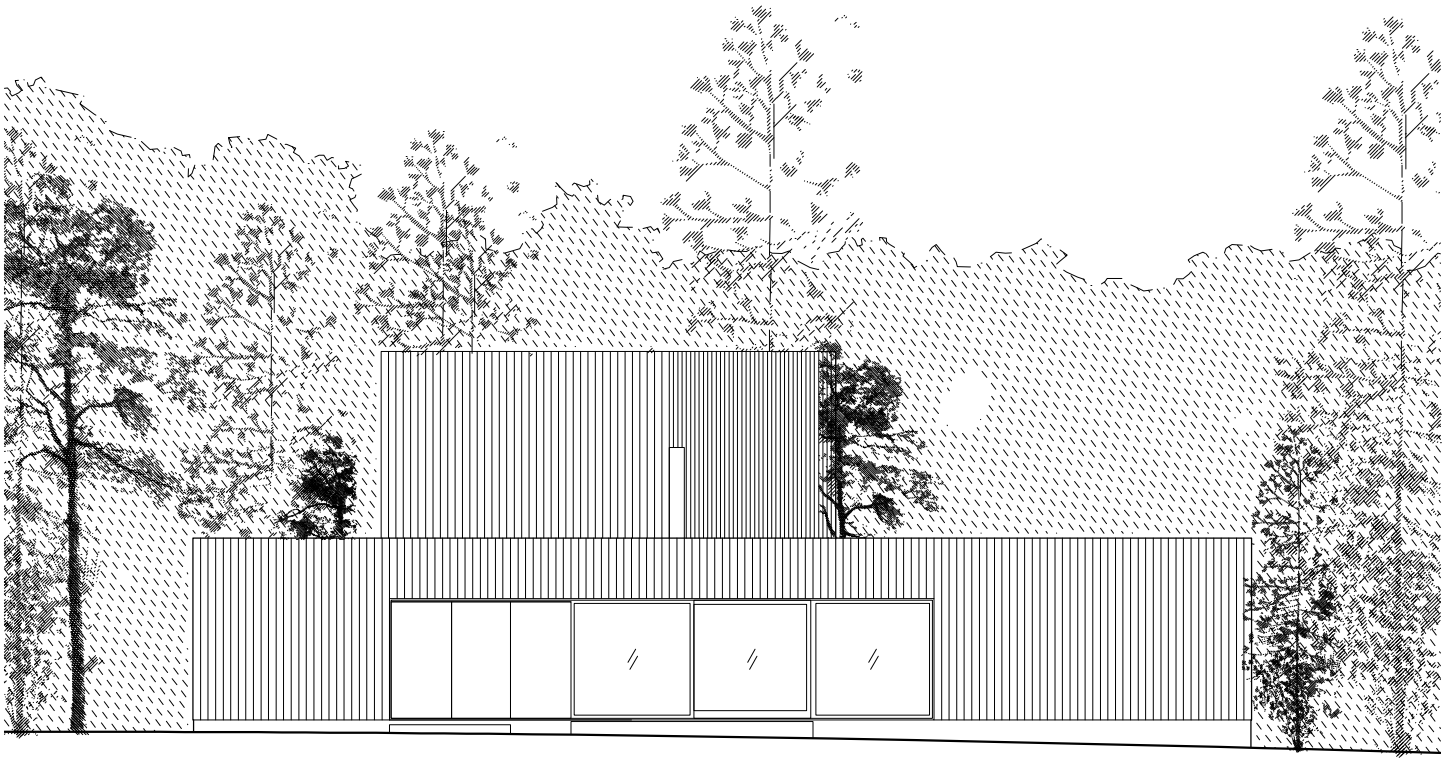


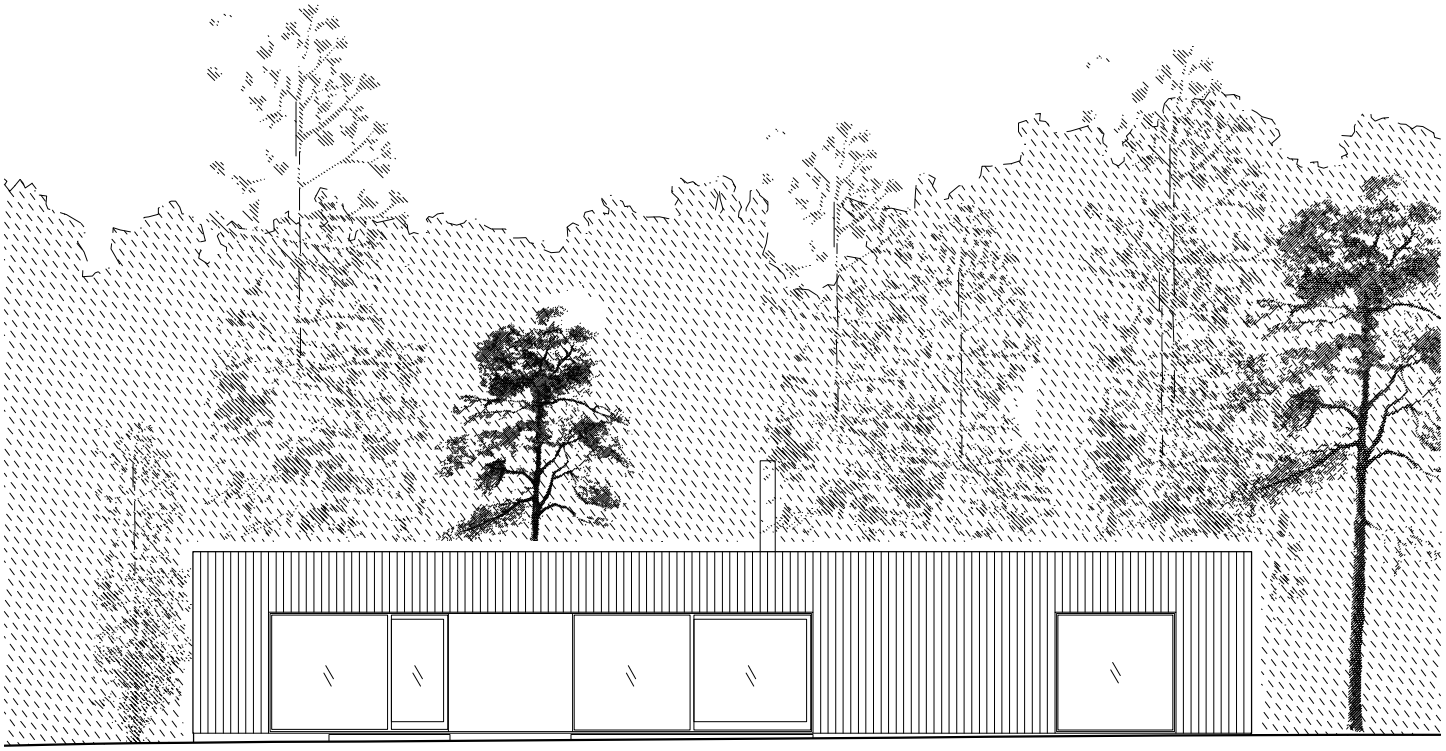


Corte Longitudinal. Alçados Norte. 1/500
Corte Longitudinal. Alçados Sul. 1/500



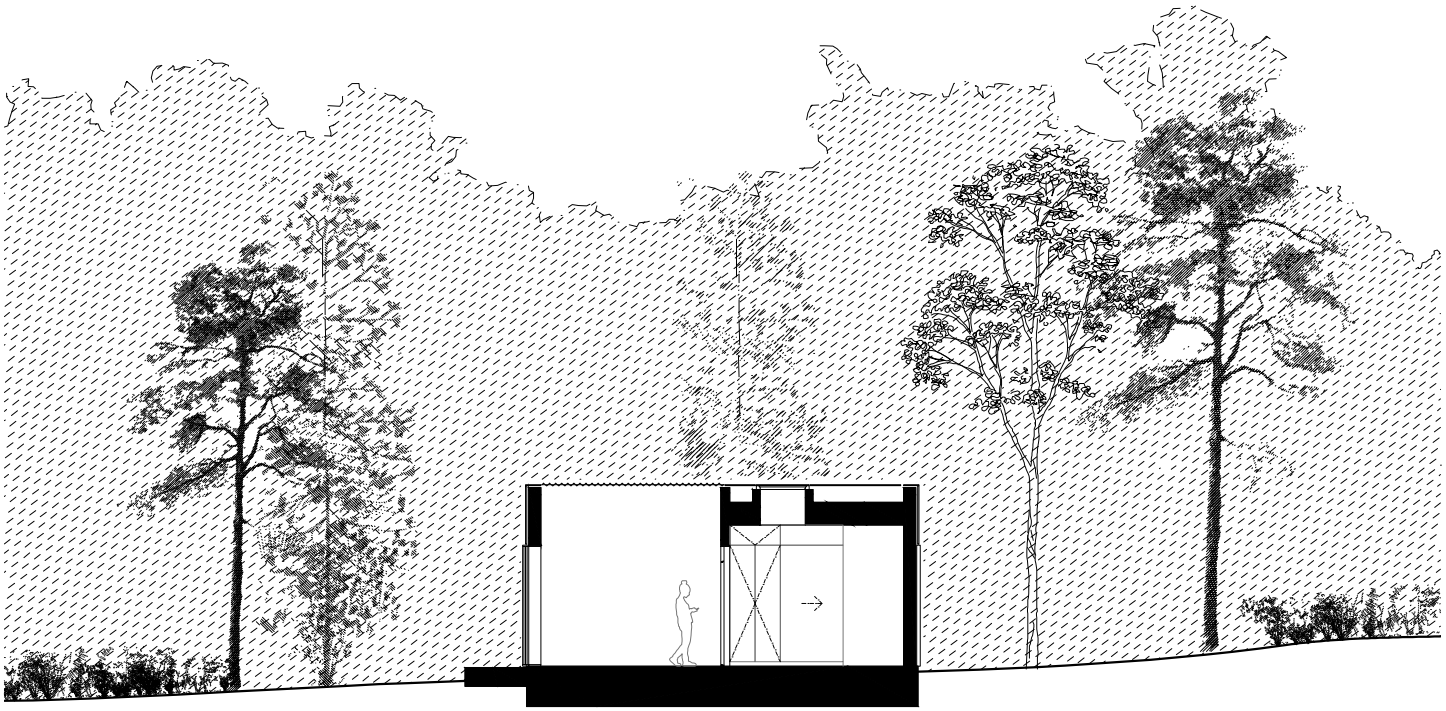
Planta da casa 1/150





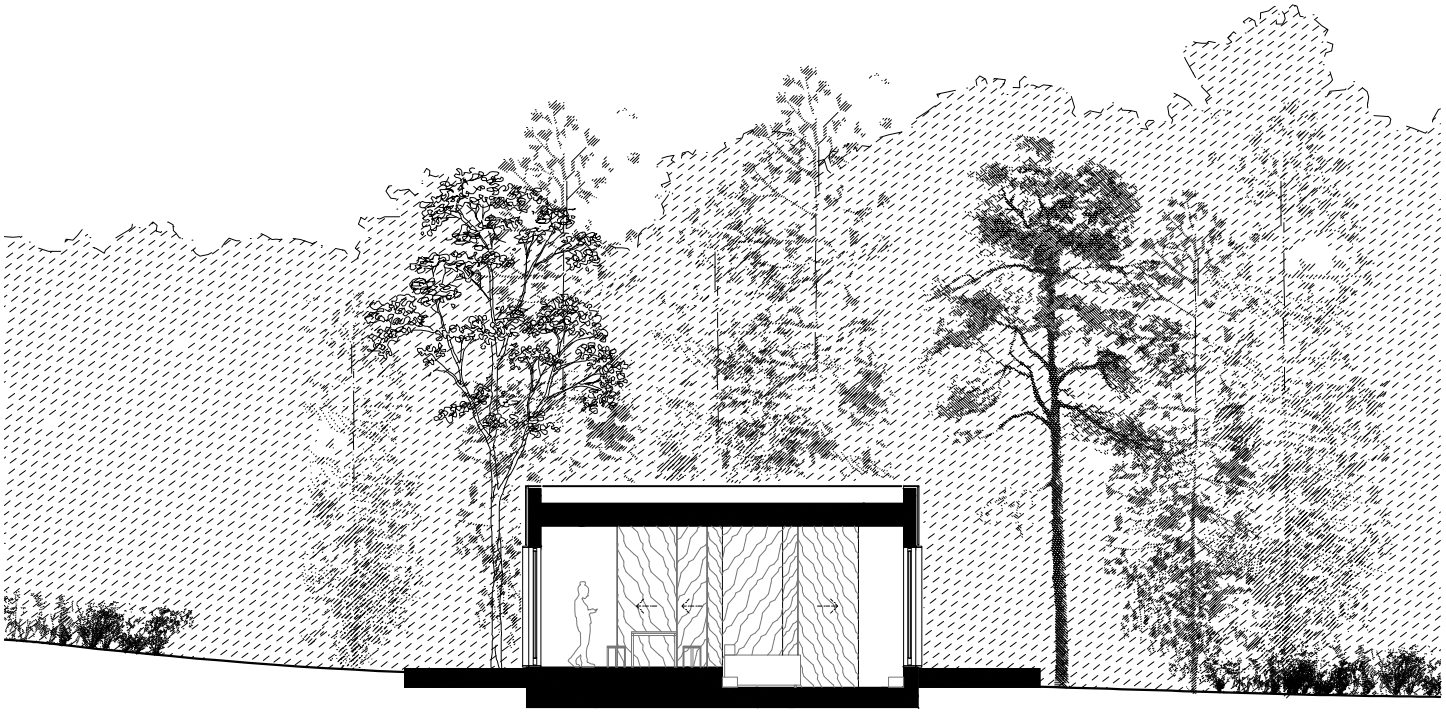
Alçado Poente (Frente) 1/150
Alçado Nascente (Traseiras) 1/150





Corte A. 1/150 (entrada, cozinha, zona de estar, quarto de banho, zona de dormir)
Corte B. 1/150 (entrada)

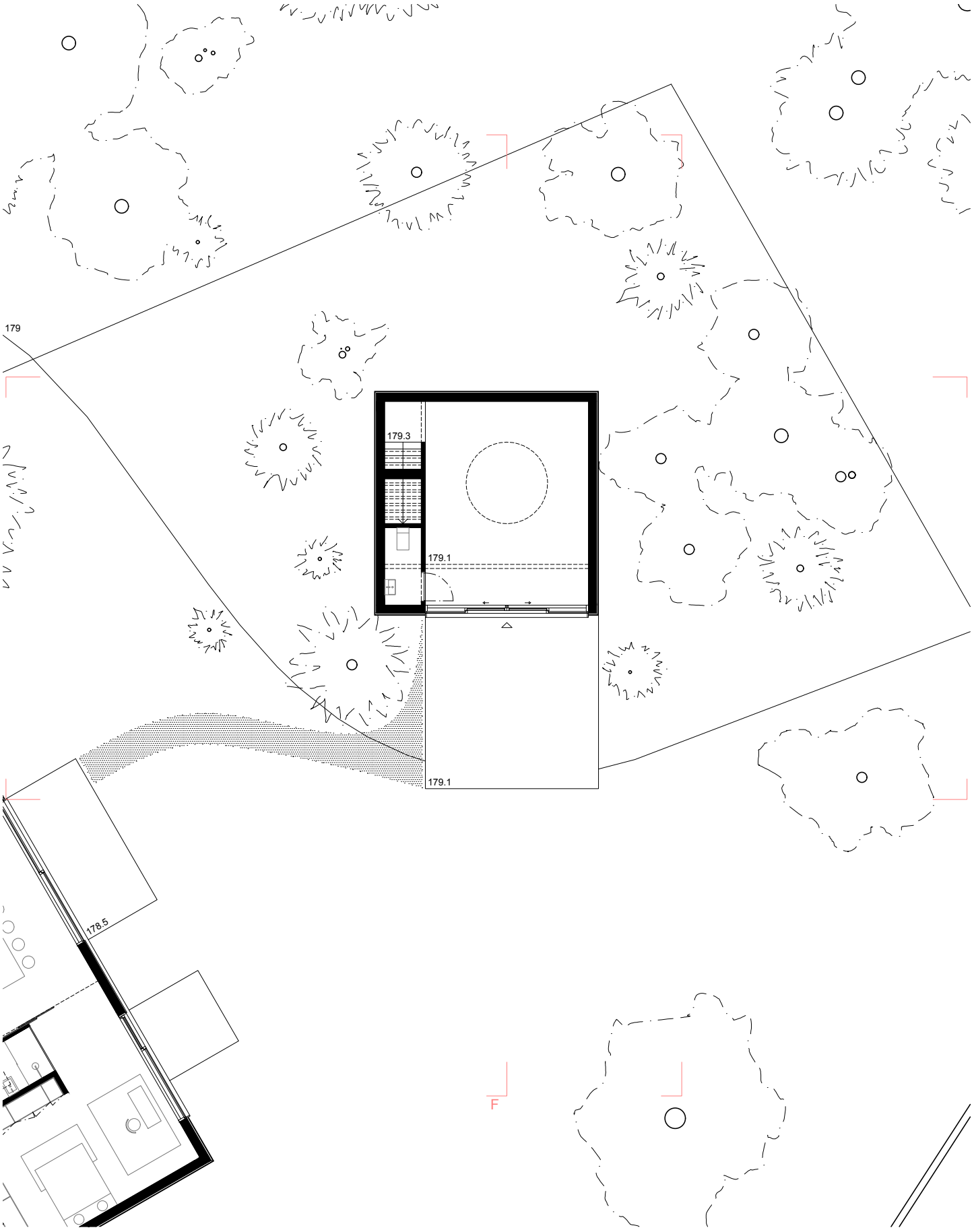




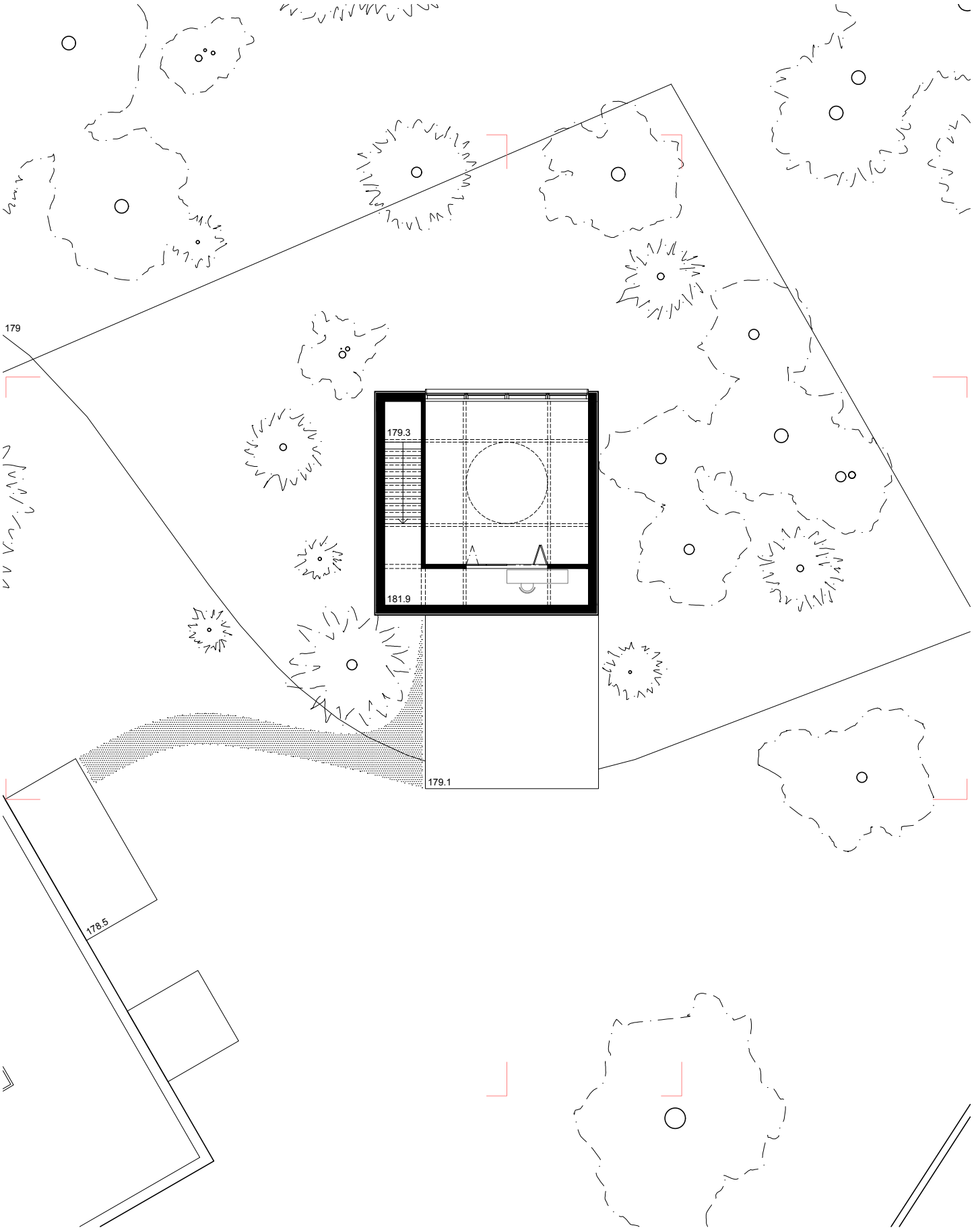
Corte C. 1/150 (Cozinha, quarto de banho, corredor)
Corte D. 1/150 (Zona de estar)



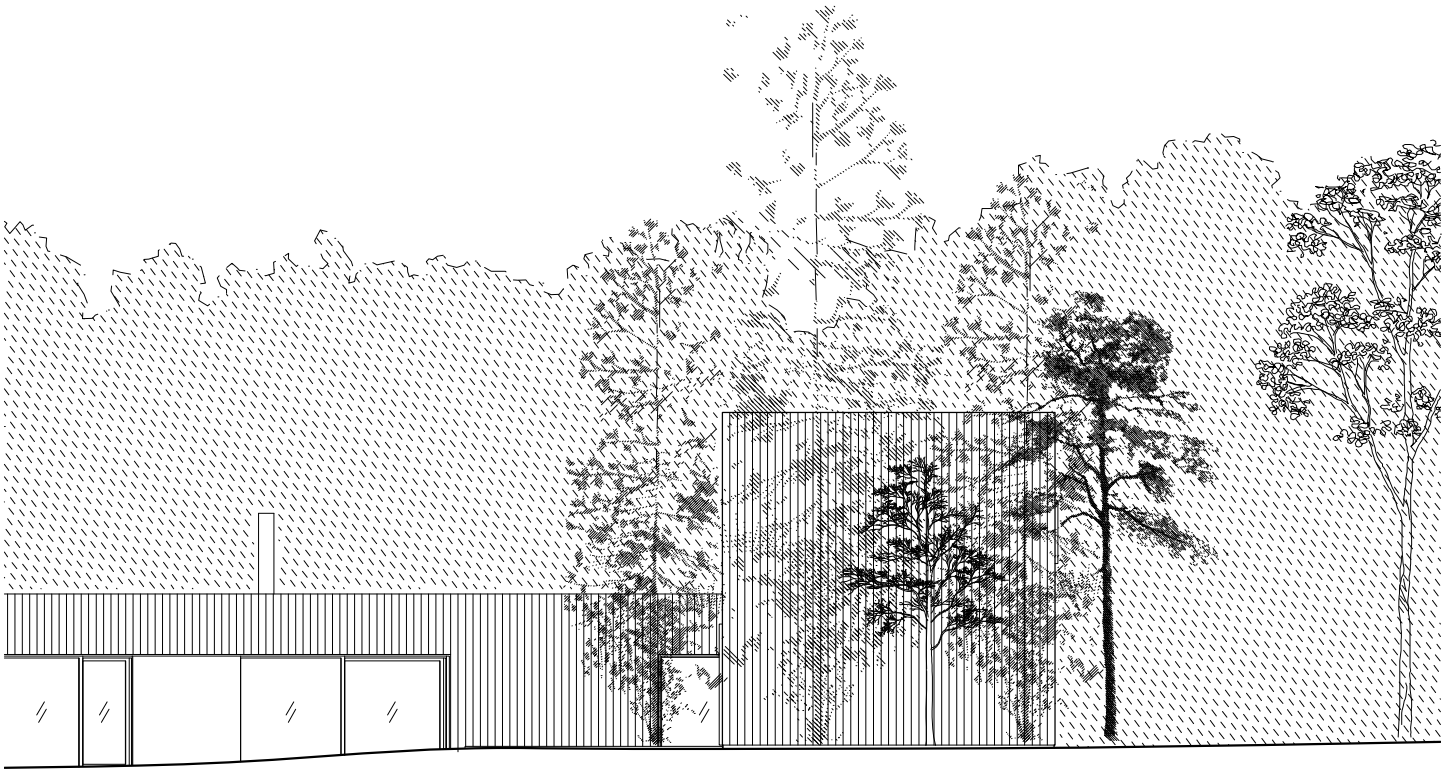
Corte E. 1/150 (Zona de dormir e armários)

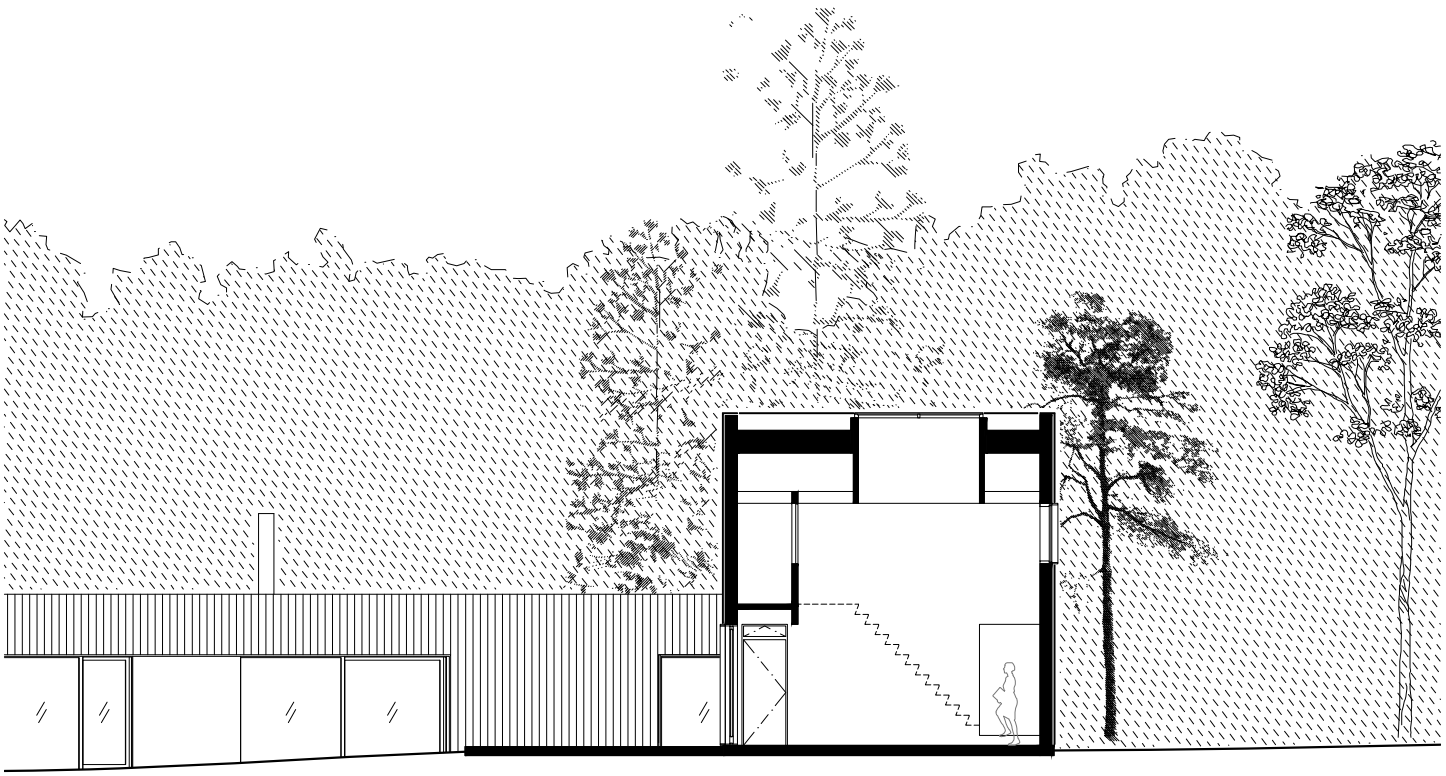


Planta do Atelier 1/150 (Piso Térreo)

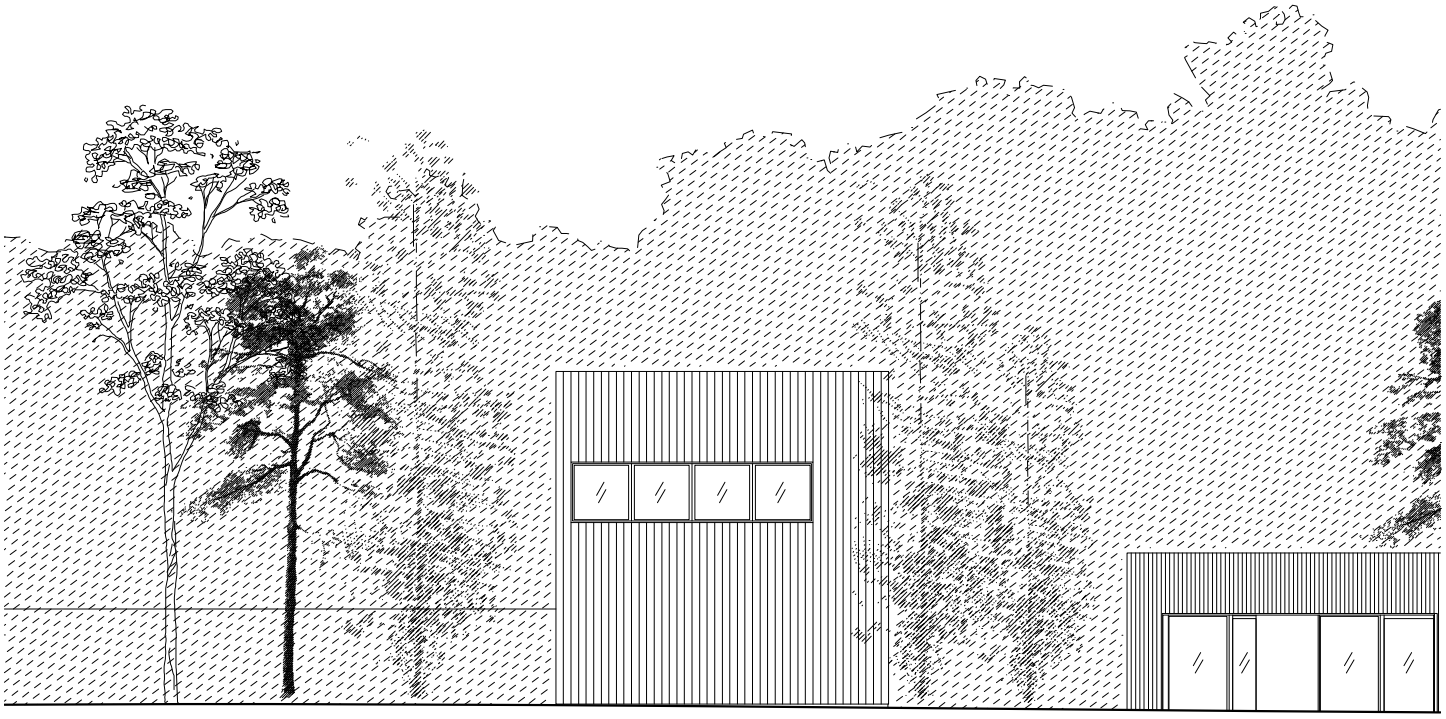


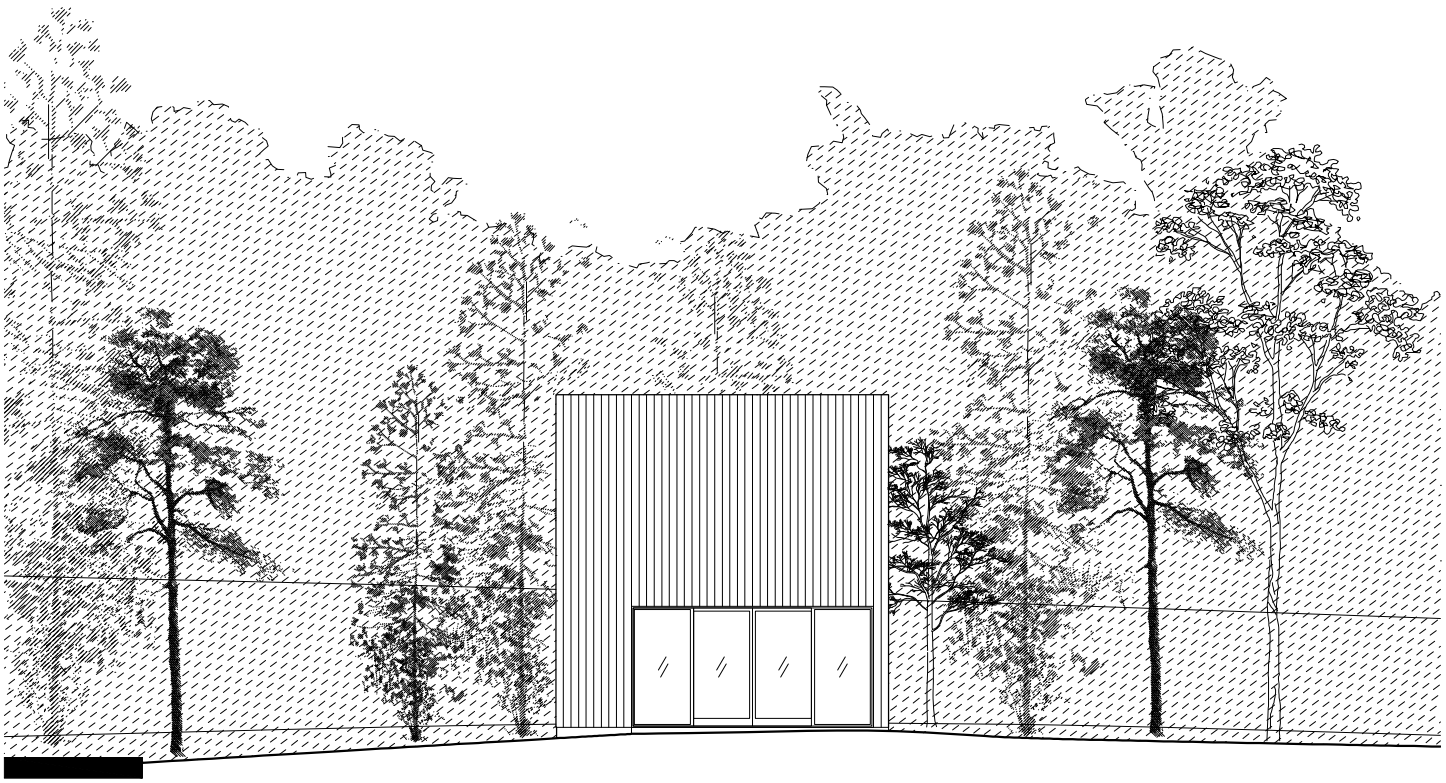
Planta do Atelier 1/150 (Piso superior e estrutura de tecto)





Alçado Nascente 1/150
Corte HH' 1/150 (Entrada, espaço de trabalho, clarabóia)





Alçado Norte 1/150
Alçado Sul 1/150 (Entrada)

Memória descritiva

Quando iniciamos este projecto, não sabíamos se o resultado seria uma casa-atelier enquanto objecto único e de programa misto, ou se desenharíamos a casa e o atelier em volumes distintos.
Com o avançar do projecto e da investigação, entendeu-se que a futura habitante idealizava manter uma separação clara entre o espaço doméstico e o espaço de produção, resultando daí a divisão física do programa, à semelhança do que observamos na Eames House. Desta forma, resultam dois volumes assentes no terreno.

Para aceder à propriedade, desenha-se uma entrada no ponto mais afunilado do terreno, que faz contacto com o arruamento. Um portão interrompe o muro de limite proposto, e permite o acesso motorizado e pedonal. Deste ponto da entrada, é possível observar a casa por entre os troncos e é proposto um caminho de pedras soltas que nos guia até à entrada.
Propõe-se paralelamente ao muro a Norte, uma rampa de inclinação controlada, garantindo uma aproximação à casa por um caminho em subida gradual contínua, e por outro lado, desenham-se uns degraus em direção a Sul que permitem uma subida imediata à cota do espaço em frente à casa. No limite Sul, dá-se continuidade à peça de betão que compõe chão, degraus e muros de contenção. Nos restantes limites do terreno, propõe-se uma vedação simples de madeira, como demarcação de propriedade.

De uma leitura sensível e cuidada do lugar, resulta a vontade de manter o maior número de árvores possível, uma vez que, no nosso entender, são estas que garantem a atmosfera do lugar, ao compor uma cortina natural de separação entre a via pública e o interior do terreno. Desta forma, toda a experimentação de implantações resultou num posicionamento da casa no miolo da propriedade, tirando partido da massa arbórea e assumindo uma posição sugerida pela topografia e por um alinhamento contínuo de árvores.

Semelhante à estratégia que observamos em Upper Lawn dos Smithson, pensamos o volume da casa como barreira ou porta entre, uma frente de carácter mais social e comunicativo com a via pública, e umas traseiras para as quais se abrem os espaços mais íntimos e privados da casa. É nesta parte mais ampla do terreno, que se abre uma clareira, estabelecendo uma relação visual entre a casa e

o atelier, e criando um espaço apropriável, livre de árvores e de barreiras, banhado pela luz do sol a Nascente. O atelier assume uma posição rodeada de árvores, perto do limite Este, uma vez que este é idealizado como um espaço isolado de isolamento criativo.

A casa

Conceptualmente, a casa é um volume paralelepipédico cujo interior é organizado por duas caixas núcleo de igual dimensão, contentores dos espaços de quarto de banho, e ponto de fixação da cozinha, já que pelas infra-estruturas que requerem, estes não se podem mover facilmente. Desta forma, as caixas são estruturantes e criadoras de nichos, num espaço que se quer contínuo, fluído e aberto. Com 21m de largura e 7,80m de profundidade, a casa estabelece-se como um sólido longo e baixo, encaixado no terreno, procurando relacionar-se com a horizontalidade do chão por um lado, e contrastar com a verticalidade das árvores por outro.

Ao aproximarmo-nos da casa, uma janela longa permite vislumbrar o espaço central interior. À esquerda dessa janela, encontra-se uma porta de correr que dá acesso a um pátio semi-exterior coberto. Desta forma, a entrada é feita por uma antecâmara com carácter de jardim de inverno, com a qual também comunicam outros espaços.
Uma porta opaca simboliza a entrada efectiva no interior doméstico. Após atravessá-la, estamos num espaço contido, de 1,80m de largura, iluminado por uma clarabóia, e ladeado por um armário de 2,40m de altura à esquerda e uma parede à direita. Deste espaço de recepção, é possível aceder a um espaço de função adaptável (quarto de hóspedes, biblioteca, escritório) à esquerda, ou percorrer um curto corredor à direita pelo qual se tem acesso ao quarto de banho de serviço e lavandaria.

Sendo a casa um espaço contínuo, procurou-se desenhar espaços de dimensão e sensação variável. A sensação de aperto, ao percorrer a entrada e o corredor, culmina numa grande abertura ao chegar ao espaço central da casa, no qual se estabelecem os espaços comuns de estar, de cozinhar e de refeições.
Estando fora de hipótese o uso de paredes para além das caixas núcleo, introduz-se um desnível no chão como delimitador de espaços. Estrategicamente dimensionado com uma altura de 0,40m, para poder ser usado como assento,

inclusivamente na soleira das janelas que não reagem ao desnível, também necessita apenas de um degrau para ser vencido. Assim, o espaço central organiza-se numa metade à cota da entrada, que se alinha com o exterior nas traseiras, e outra metade, escavada na base de betão. Esta ação dota a cozinha e o espaço de estar de um pé direito mais alto, e de uma relação mais próxima com a terra no plano visual. A posição central deste espaço procura enfatizar a ideia de reunião, e de ponto de encontro das várias direções de aproximação à casa, já que é idealizado como um espaço para estar junto com, para socializar.

Fruto da flexibilidade espacial que se procurou desenhar, os espaços de estar e de refeições poderão facilmente trocar de lugar de acordo com as das estações do ano. Imaginamos que o espaço de estar se organize no patamar baixo no Inverno, perto da lareira que se fixa na bancada da cozinha, e usufruindo do sol de Sul e Poente pelo grande envidraçado. Já no Verão, o sofá pode mover-se para o patamar alto, abrir-se para as traseiras e fazer uso de um espaço sem incidência solar directa. Neste caso, o espaço de refeições comunica directamente com a cozinha no patamar baixo e facilita a relação entre cozinha e mesa.

O limite Sul é organizado pela caixa núcleo que contém o quarto de banho privado. Atrás desta, encontramos o espaço estritamente pessoal e privativo da habitante, pensado para dormir, meditar, ler ou escrever. Junto à parede exterior a Poente desenha-se um espaço de armários, que pode ser entendido como closet ou arrumo de objectos pessoais, criando, mais uma vez, uma situação de aperto semelhante à da entrada, mas que aqui é quebrada pela dimensão do espaço de dormir. Procurando manter estes espaços em comunicação com o resto da casa, ainda que com a possibilidade de fechamento, posicionam-se uns painéis de correr no limite Sul do espaço central, que quando fechados, criam uma superfície contínua com a caixa núcleo.

As aberturas de grandes dimensões não só resultam de um pedido específico da futura habitante, como são propostas enquanto planos de relação visual entre interior e exterior, e de introdução, na casa, de uma atmosfera exterior natural que contrasta com as formas geométricas da construção. Nestas janelas, apenas alguns painéis se movem para ventilação e relação directa com o exterior. Relacionado com estas, são desenhados uns pátios sólidos mediadores da passagem entre pavimento e terra, e permitem o uso mais confortável do exterior ao providenciarem uma superfície nivelada, na qual é possível usar

confortavelmente uma mesa ou cadeira. Para além das aberturas nas paredes exteriores, também a cobertura conta com fenestrações. Quatro clarabóias quadradas de igual dimensão, com um lado de 0,90m, garantem luz natural à entrada, ao closet, e aos quartos de banho, enquanto é mantida a sensação de privacidade pelos planos de parede sem interrupções. A única excepção é o quarto de banho que serve o espaço de dormir, uma vez que aqui se aplica um envidraçado como parede de fundo no duche. Esta escolha permite que este espaço usufrua da luz Nascente que penetra a janela do espaço de dormir, e cria uma excepção nas superfícies das caixas núcleo.

Reconhecemos, como ponto chave do projecto desta casa, a definição dos vários espaços usando apenas duas caixas núcleo. Conseguiu-se assim, evitar o desperdício de espaço com corredores ou espaços estritamente de circulação, e desenhar um circuito contínuo. Com esta solução, atingiu-se uma unidade espacial que se procura desde o início. Deste desenho, resulta uma variedade de espaços sem função imposta, que permitirá a descoberta e apropriação da casa ao longo do tempo, como procura a futura habitante.

O atelier

O atelier apresenta-se como um volume cúbico de 6,60m de lado. A pureza geométrica do cubo, enquanto forma alcançada pela intervenção humana, contrasta com o meio natural que caracteriza o terreno e destaca-se visualmente. Este objecto encontrou a sua posição no ponto mais alto do terreno, aconchegado por árvores em todo o seu redor. Segue uma orientação Norte-Sul, resultado de uma decisão racional e pragmática, tendo em conta a incidência solar, evitando a luz solar directa na única janela de que dispõe na fachada Norte. Desta forma, a intensidade da luz no interior é regulada por uma clarabóia circular profunda e pela referida janela, e altera-se gradualmente com a passagem do tempo, permitindo um estado de tranquilidade e concentração resultado de uma condição lumínica controlada.

A entrada do atelier é tomada como oportunidade para desenhar uma abertura que possa ser mais que uma simples porta de entrada. Assim, este rasgo de 4,80m de largura coincide com a dimensão do lado do cubo interior, e estabelece a relação do atelier com o exterior e prolonga-o, usando um pátio semelhante aos que se desenham na casa para mediar a transição entre pavimento e chão de terra.

No interior quis-se manter a forma cúbica, ainda que a uma escala mais reduzida, no espaço de trabalho - de atelier. Ao fazê-lo, conseguiu-se determinar quatro novos espaços. Na espessura sobrante de 1,20m, entre o espaço cúbico e as paredes exteriores, desenha-se uma entrada em que o pé direito é limitado a 2,80m. Daqui podemos aceder ao quarto de banho à esquerda ou atravessar umas cortinas e entrar no espaço cúbico. Junto ao limite Norte encontra-se uma passagem que dá acesso a uma escada. Assim, aproveita-se o volume espacial em altura, desenhando um espaço corredor no piso superior. Este espaço que imaginamos como arrumo ou pequeno escritório, tem a possibilidade de se abrir, como uma varanda para o interior. O tecto do espaço cúbico é definido por uma grelha estrutural, distanciada da cobertura, que permitirá a introdução de luzes e a suspensão de objectos com relativa facilidade e conforto.

Nesta variedade de espaços, o atelier consegue garantir aquilo a nos propusemos nas reuniões com a designer - um espaço de isolamento criativo onde se possam passar várias horas sem necessidade de recorrer à casa, um destino de permanência e não de visita momentânea.

entre casa-atelier & uma casa e um atelier

Transversal a todo o projecto desta casa-atelier esteve uma intenção de disponibilidade espacial que pensamos ter alcançado. Tal disponibilidade reflecte-se de um jeito equivalente ao que identificamos como o espaço expectável de Lacaton & Vassal. Ou seja, tanto na casa como no atelier (à excepção dos quartos de banho e cozinha), todos os espaços têm uma função sugerida, mas pelas características que apresentam, enquanto espaços sintéticos, dotados apenas de qualidades lumínicas e de volume espacial, podem ser apropriados de diversos modos.

É de notar que, com o desenrolar do projecto, a casa e o atelier se afastaram fisicamente e encontraram cada um a sua autonomia no projecto, ainda que mantendo uma lógica de pensamento paralela e intrincada. No entanto, mesmo que a casa e o atelier possam ser considerados como peças distintas, entendemos que a casa-atelier existe na relação de tensão visual entre os dois e na relação de cada um com o terreno. Desta forma, a casa-atelier é um lugar, mais do que uma tipologia ou um contentor de programa composto.

Materialidade e construção, intenções

Em ambos os objectos está presente uma lógica de racionalidade e economia de meios, uma vez que se procura alcançar o máximo de espaço pelo menor valor possível, não deixando de ter em conta preocupações de responsabilidade ecológica e ambiental.

Construtivamente, tanto a casa como o atelier se compõem, essencialmente, por uma base de betão assente no chão, e elementos verticais e de cobertura em madeira. Procura-se usar tecnologias como Glulam e CLT, especialmente pela capacidade ecológica que apresentam, com menos libertação de CO2 na produção do material (e maior cassação também de CO2 na construção), mas também pela facilidade e organização no processo de construção e assemblagem.

Em termos de materialidade e texturas, pretende-se manter um controlo de variações. Nesse sentido, imaginam-se todas as paredes de limite e a cobertura, da casa e do atelier com um revestimento exterior em ripado de madeira, criando uma superfície contínua que só é interrompida pelas portas e janelas.
No interior propõe-se que as paredes de limite sejam cobertas de gesso cartonado, para inserção de infraestruturas eléctricas, e para criar uma superfície branca que ilumine o espaço e contraste com os tons do betão no chão e das árvores e terra no exterior. As caixas núcleo são revestidas de painéis de madeira ou, com efeito semelhante, o CLT à vista. Desta forma, enfatiza-se a importância das caixas na organização do interior, também por via do material aplicado. No atelier, todas as superfícies interiores são propostas com revestimento pintado de branco pela condição neutra que se procura e pela condição lumínica que o branco potencia. Só o tecto deve ser negro para contrastar com as luzes, naturais e artificiais, dando a sensação de um tecto distante.

Ainda que a construção em madeira, especialmente usando CLT, não seja um sistema construtivo implementado a uma escala que o torne económico, entendemos que a arquitectura terá a responsabilidade de experimentar soluções construtivas de menor impacto ambiental como entendemos ser a combinação que propomos. Numa perspectiva de temporalidade, evolução e degradação, procura-se o uso de materiais biodegradáveis, ou pelo menos não tóxicos, que permitam, se necessário, o desmantelamento e remoção da casa e do atelier com o mínimo de contaminação do solo possível.























Notas Finais

Partimos para este trabalho com um pedido - projectar uma *casa-atelier* para uma designer. Enquanto ponto de partida, esta encomenda dotou o trabalho de um entusiasmo acrescido, não só por se apresentar como uma primeira oportunidade de projectar em contexto real, a título individual, mas também por se tratar de um programa composto.

Ultrapassada a euforia inicial, deu-se a necessidade de começar o projecto, momento despoletador da questão "como se inicia um projecto, qual é a primeira ação a tomar?". É daqui que surgem Louis Kahn com o "redesenho do programa", Peter Smithson com a "delimitação de um volume", e Álvaro Siza com o "desenho livre do *lugar* e do projecto". Desta investida, concluímos que não existirá *um método* mais correcto que os restantes e que, como já pensávamos, a acção iniciadora do processo de projecto servirá o propósito de desbloquear o vazio inicial da folha em branco. Iniciar o projecto é pô-lo em ação, é colocar hipóteses, é abrir o diálogo e cada arquitecto terá a sua maneira de o fazer.

Construir *um imaginário* é algo inato e que acontecerá com todos nós no decorrer das nossas vidas. Pela experiência do mundo, da sociedade, e do espaço, criamos um imaginário próprio dotado de referências de diversas naturezas. De tal processo, interessa-nos o espaço das imagens e de como elas nos permitem comunicar. Tendo sido exposto, numa experiência profissional em Berlim, ao método de usar imagens como ferramentas de fixação de qualidades que se procuram no projecto, e de discussão de ideias com os clientes, experimenta-se este método no projecto da *casa-atelier*.
De forma semelhante a Eduardo Souto de Moura, usamos a parede como suporte físico para colocar as imagens em confronto entre si e com o projecto que está no ecrã e no papel. Este arranjo de imagens permite-nos questionar e construir distância em relação àquilo que inicialmente são referências indirectas, e entendê-las na sua essência enquanto imagens representativas de uma qualidade específica, seja ela concreta ou abstracta. Comunicar a construção do imaginário é tornar visível o estabelecimento de uma teia de pensamento, um quadro de referências convocadas ao pensar o projecto, e revela-se fulcral enquanto instrumento suscitador de reações na futura habitante durante as reuniões.

À semelhança da questão "o que é a arquitectura?", entendemos quão vago e abrangente pode ser o conceito de *habitar*, por todos os significados e apropriações a que foi *sujeito* ao longo do tempo. Deste modo entendemos que, como nos propunha o professor Manuel Mendes no espaço de Teoria, seria mais estratégico incidir sobre um autor ou um texto com o qual conseguíssemos dissecar o problema. A partir do texto de José Bañón entendemos que, por vezes, a arquitectura procura resolver e ser determinante em questões do *habitar* que não lhe competem, devendo a arquitectura focar-se na *habitação*.

A tríade - *indivíduo, lugar, objecto* - surge por várias razões.
Em primeiro, porque à semelhança do conceito de *habitar*, um projecto será complexo e pode ser entendido como um conjunto de problemas intrincados, que se conseguirão abordar com maior eficácia quando subdivididos, ainda que não se pretenda estabelecer um processo linear.
Em segundo, porque num momento em que o projecto começa a ganhar formas possíveis, houve necessidade de determinar uma estratégia que nos permitisse investigar, por via de autores e casos de estudo, questões relacionadas com cada uma das fases referidas anteriormente. Havia também a consciência de que tal processo precisaria de ser comunicável e apresentável.
Desta forma, é ao pensar nos termos que entendemos ser os mais referidos ao falar de projecto - programa, sítio, implantação, habitante, construção, materialidade - que procuramos estabelecer três palavras-chave que tivessem a capacidade de abranger conceitos e exposições teóricas, assim como partes do projecto.
Assume-se esta tríade como possibilidade de aproximação ao projecto e como estrutura do trabalho escrito. Assim sendo, cada ponto no capítulo *2.Habitar*, corresponde a um ponto do capítulo *3.Projecto*, porque são consequência um do outro. A indagação por obras e autores surge de questões do projecto, e gostamos de acreditar que é no projecto que se reflectem as respostas ou estratégias encontradas, podendo, de certo modo, ler-se intercaladamente. *(2.1+3.1/2.2+3.2/2.3+3.3)*

Desde o momento em que se recebe o pedido que procuramos estabelecer um entendimento da *personagem* a quem o projecto se destina. Tendo como objectivo desenhar uma casa para uma só pessoa, e entendendo que essa é uma tendência actual, é em trabalhos sobre *individualismo* e *intimidade* que se encontram esclarecimentos e validação para tais tendências. Mais uma vez,

procuramos manter uma abordagem controlada, que permitisse expor o tema mais do que encontrar conflitos entre autores. Desta forma, ao ler Gaston Bachelard e Helena Béjar Merino, concluímos que a casa mental e a casa física, são os contentores do íntimo e o refúgio do ser, encontrando o indivíduo, no espaço individual, o afastamento social necessário para ser ele mesmo.

Enquanto caso de estudo para abordar o espaço individual, que reconhecemos como a tendência e vontade do tempo actual, recorremos a Mies e ao seu projecto *sem cliente*, dos anos de 1920 a 1940, do qual resultou e ficou conhecida a Casa de três pátios (1938). Desta abordagem ao trabalho de Mies, resulta a questão — "enquanto arquitectos, estamos a projectar para nós ou para outro indivíduo?", uma vez que na Casa de três pátios, Mies parece projectar para um indivíduo solitário que pode ser ele mesmo. Não encontramos uma resposta definitiva, mas procuramos manter viva esta questão na relação com a designer e nas reuniões de projecto, expostas no ponto *3.1*, uma vez que pensamos ser importante equilibrar os nossos sonhos com os sonhos da pessoa a quem se destina a casa. Para além disto, procuramos retomar, de Mies, a estratégia de determinar um vocabulário controlado e sintético com o qual construir e determinar espaços.

Numa abordagem inicial, o ponto *2.2 Lugar* teria o nome *Sítio*. No entanto, após trabalhar sobre o conceito de *habitar*, concluímos que a arquitectura actua no *lugar* e com o *lugar*.
Sendo um termo mais abrangente, *lugar* permite abordar questões de atmosfera, fenomenologia, geografia ou topografia.
Tendo em conta os valores que construimos durante o curso da aprendizagem, visitar o terreno, desde que possível, é condição necessária ao início de qualquer projecto. Visitar e conhecer o sítio, é essencial à compreensão e apreensão da circunstância do *lugar* em que se projecta — método que continuamos a adoptar, como refletimos no ponto *3.2*, e sem o qual nos sentimos desamparados. Devemos admitir que, a escolha de *Upper Lawn Pavilion* do casal Smithson como caso de estudo, se deve quase exclusivamente ao desenho em corte dessa mesma obra. *(ver p.61)* No entanto, mais do que desenhos expressivos, encontrámos uma estratégia de relação harmoniosa entre os *objectos* que compõem o *lugar* ("as found") e o *objecto* arquitectónico. Com *Upper Lawn Pavilion* aprendemos que a arquitectura pode distanciar-se do *lugar*, e posicionar-se de forma a observá-lo e fazer parte dele sem se impor. O *lugar já lá está*, e o *objecto* arquitectónico procura relacionar-se com este e potenciá-lo pelas suas qualidades, podendo

constituir-se como uma homenagem.
A arquitectura é *um lugar* ou é *parte de um lugar*? Acreditamos que pode ser ambos.

Objecto é o espaço que reservamos para a abordagem tipológica do espaço doméstico no ponto *2.3*, e para comunicar o caminho percorrido na definição de um arranjo espacial da casa e do atelier no ponto *3.3*.
Ao ler sobre a Factory de Andy Warhol e a tipologia *Loft*, identificamos uma série de características e qualidades espaciais que ressoavam com a descrição de casa "aberta" que a futura habitante idealizava. Contudo, não se entendeu este conceito tipológico como solução estanque, e procurou-se superá-lo.

Enquanto caso de estudo de um *objecto*, recorremos à *Eames House*. Mesmo depois de ter colocado como possibilidade outras casas e autores mais referenciados, como Aalto ou Corbusier, entendemos que a *casa-estúdio* dos Eames se aproximava mais do que era o pedido e a nossa circunstância - controlo de custos, racionalidade estrutural, distribuição livre, programa composto - e mais importante, ao contrário da maioria dos projectos de *casa-atelier* que encontramos, nesta o atelier era compreendido como algo externo à casa.
Concluímos que intrínseco ao projecto está uma ideia clara de separação entre ócio e trabalho, entre espaço doméstico e espaço de produção, bem como se estabelecem com clareza os limites entre o espaço público e privado da casa.
Deste projecto concluímos também que, com um sistema construtivo racional e económico, é possível atingir um resultado dotado de beleza e conforto, assim como de espacialidades personalizadas no interior.

Lacaton & Vassal são convocados num texto autónomo. Por interesse e preferência pessoal, procuramos entender a sua atitude e aproximação à condição espacial e arquitectural, tendo em vista a apropriação e aprendizagem de estratégias dos autores. De certa forma, são também a referência transversal a todo o processo, sendo convocados regularmente para a discussão do projecto.
Para nós, Lacaton & Vassal são os autores da disponibilidade enquanto qualidade espacial. Deste modo, não nos focamos apenas num *objecto*, mas percorremos quatro *objectos-projecto*, na óptica de buscar e testar a presença dessa disponibilidade e expor uma atitude, dos quais retemos algumas lições importantes.
Na *Place Leon Aucuc* os autores mostram-nos que, por vezes, não fazer nada

ou fazer o mínimo para tornar um *lugar* habitável, pode ser uma estratégia de projecto. De *Cap Ferret* extraímos uma lição semelhante à de *Upper Lawn Pavilion*, em que o *objecto* arquitectónico procura manter, dentro do possível, o *lugar* inalterado e fazer parte dele.
No campo doméstico, talvez por ser um dos primeiros projectos de Lacaton & Vassal, entendemos que a maison Latapie será o projecto mais representativo das ideias de disponibilidade e continuidade espacial, e experimentação de uma estratégia de compartimentação mínima. Com a maison Dordogne, procuramos regressar ao ponto *2.3 Objecto*, analisando a distribuição programática da casa. A disponibilidade espacial, que os autores procuram garantir em todos os projectos, é o que assegura condições de flexibilidade, abertura à interpretação e apropriação da casa por parte dos habitantes.

O projecto da *casa-atelier* sintetiza as estratégias e aproximações encontradas e abordadas nos três momentos da tríade estabelecida e na atitude de Lacaton & Vassal. No entanto, acreditamos ter mantido uma distância face aos casos de estudo, que nos permitiu evitar um *projecto-colagem* de referências.
Estabelecemos, no início desta dissertação, que este projecto não passaria de um estado de desenvolvimento inicial, ou seja, não seria resolvido em detalhe, e poderia chamar-se de ante-projecto, mas deveria ser comunicado, como hipótese final, na iteração em que se encontrasse ao momento da entrega. Isto porque nos interessava a viagem e a descoberta, mais do que o destino e a fixação de uma solução final e pronta a construir. O projecto, caminhando no sentido da síntese, passo a passo, assimila problemas e ganha maturidade, sendo desta forma um produto inacabado que pode seguir outros caminhos até ser materializado. O ponto *3.3 Objecto* procura expor isto mesmo, um caminho de aproximações ao projecto percorrido, até ao que se apresenta como *solução final actual*.

Conclusão

Em suma, este trabalho articulou-se entre *investigação e projecto* e procurou-se tornar evidente que um não existiria sem o outro. Cremos ter conseguido, como propomos nas páginas iniciais, ao citar Campo Baeza, fazer da *investigação projecto, e do projecto investigação*.

Tendo estabelecido uma certa *distância* ao meio académico, e inveredado pela prática profissional em Berlim, este trabalho estabelece-se como uma possibilidade de exploração de uma aproximação pessoal ao *projecto-de-arquitectura*. As questões e inquietações trabalhadas, surgiram e acompanharam-nos durante o percurso de estudos e, neste trabalho, dão origem a uma leitura pessoal da arquitectura, a que pretendemos dar continuidade.

Acreditamos ter resolvido, ainda que sob a forma de *ideia* ou *proposta* preliminar, aquilo a que nos propusemos inicialmente — projectar uma *casa-atelier* para uma designer de moda.

Entendemos que arquitectura é sobretudo construção, e nesse sentido lançamos algumas intenções que esperamos concretizar com o avançar desta aventura.

Ansiosamente, aguardamos o dia em que poderemos visitar o estaleiro e ver a obra a crescer, até a poder percorrer por dentro, e assistir à sua ocupação, transformação e resistência ao tempo.

"Quando projecto uma casa começo por navegar entre dúvidas. Não é um mau princípio. A dúvida é a primeira e mais rigorosa ferramenta a usar por um arquitecto. Mas não é fácil atravessar o labirinto das alternativas, dissecar vantagens e defeitos - e descobrir o caminho."[1]

1 SIZA VIEIRA, Álvaro. "Uma casa." [in] *Brotéria*, Março 2021. p.285

Bibliografia

Livros

ÁBALOS, Iñaki, *A boa vida : visita guiada às casas da modernidade* / Alícia Duarte Penna [trad.]. - Barcelona : Gustavo Gili, 2012.

ARAVENA MORI, Alejandro, *El lugar de la arquitectura*. - Santiago de Chile : ARQ, 2002.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço,* / António de Pádua Danesi [trad]. - 3ª ed. - São Paulo : Martins Fontes, 1998.

BANDEIRA, Pedro, TAVARES, André, [coord.] *Eduardo Souto de Moura : atlas de parede, imagens de método.* - Porto : Dafne, 2011.

CORREIA FERNANDES, Manuel, *ESBAP : arquitectura anos 60 e 70 : apontamentos.* - 2ª ed. - Porto : Faup Publicações, 1988.

DOMINGUES, Álvaro, *A Rua da Estrada*. - Porto : Dafne, 2009.

DOMINGUES, Álvaro, *Vida no Campo*. - Porto : Dafne, 2011.

FABRIZI, Mariabruna, LUCARELLI, Fosco, *Inner Space, Constructing the imagination*. - Barcelona : Polígrafa, 2019.

GOESSEL, Peter [ed.], Case Study Houses The Complete CSH Program 1945-1966. - Köln : Taschen, 2002.

KAHN, Louis I., *Conversa com estudantes* / Alícia Duarte Penna [trad.]. - Barcelona : Gustavo Gili, 2002.

LLEÓ, Blanca, *Sueño de habitar*. - Barcelona : Caja de Arquitectos, 1998.

MARTÍNEZ SANTA-MARIA, Luis, *El árbol, el camino, el estanque, ante la casa*. - Barcelona : Caja de Arquitectos, 2004.

MILANO, Maria [coord.], *Do Habitar*. ESAD-Escola Superior de Arte e Design - Matosinhos : ESAD, 2005.

MONTEYS, Xavier, FUERTES, Peres. *Casa collage : un ensayo sobre la arquitectura de la casa* - Barcelona : Gustavo Gili, 2001.

NESBITT, Kate [ed.], *Theorizing a new agenda for architecture : an anthology of architecture theory 1965-1995*. - 1st ed. - New York : PAP, 1996.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius Loci : towards a phenomenology of architecture*. - 1ª ed. - New York : Rizzoli, 1980.

PUENTE, Moisés, *Conversas com Mies van der Rohe: Certezas americanas.* - Barcelona : Gustavo Gili, 2006.

SARDO, Delfim [ed.], *Falemos de casas : entre o norte e o sul.* - Lisboa : Athena, 2010.

SIGLER, Jennifer, WHITMAN-SALKIN, Leah [eds.], *Freedom of use. Anne Lacaton & Jean-Philipe Vassal.* / Sternberg Press : Berlim, 2015. p.29

SIZA VIEIRA, Álvaro, *01 textos.* / Carlos Campos Morais [ed.]. - Porto : Civilização, 2009.

SMITHSON, Alison. SMITHSON, Peter. *Cambiando el arte de habitar : piezas de Mies : sueños de los Eames : los Smithson* / Sofia Estévez [trad.]. - Barcelona : Gustavo Gili, 2001.

SOLÁ-MORALES, Ignasi de. *Diferencias : topografia de la arquitectura contemporánea.* - Barcelona : Gustavo Gili, 2003.

SPELLMAN, Catherine, UNGLAUB, Karl [eds.]. *Peter Smithson conversaciones con estudiantes : un espacio para nuestra generación* / Moisés Puente [trad.]. - Barcelona : Gustavo Gili, 2004.

TÁVORA, Fernando. *Da organização do espaço*. - 8ªed. - Porto : Faup Publicações, 2008.

VALDERRAMA APARICIO, Luz Fernandez. *La construcción de la mirada: tres distancias. - Sevilha* : Universidad de Sevilla Secretariado de publicaciones, 2004.

Artigos, Periódicos e Links.

BÉJAR MERINO, Helena. "La cultura del individualismo." [in] *REIS (Revista Española de Investigaciones Sociológicas),* nº46, 1989.

CAMPO BAEZA Alberto. "Proyectar es Investigar." [in] *Prática Arquitectónica IV*. Nobuko, 2020.

CHARITONIDOU, Marianna. "Mies van der Rohe's Zeitwille: Baukunst between Universality and Individuality." 2021. https://doi.org/10.1080/20507828.2021.1945371

FURTADO, Gonçalo, MACEDO, Rosa. "Rural e Urbano. Da Urbanização do Rural à Ruralização do Urbano". [in] revista *ArqA* n.101, mês, ano.

GARCÍA, Ana Rodríguez. El jardín de los Smithson. [in] *Cuaderno de notas*, nº.18, 2017. págs.125-147

GOESSEL, Peter [ed.], Case Study Houses The Complete CSH Program 1945-1966. Taschen. 2002.

GRAÇA DIAS, Manuel, "Formas Arquitectónicas Populares e Urbanas (Vernáculas?) em Portugal (Sem se saber porquê e 49 legendas)" [in] *Portugal: Percursos de interculturalidade*; Raízes e estruturas; Vol. I, (ACIDI, I.P.), Lisboa, 2008.

Lacaton & Vassal 1993-2015, *El Croquis,* nº177/178, Madrid, 2015.

LACATON, Anne. VASSAL, Jean-Philippe, "Game Changer". Entrevista concedida a Carson Chan, 2013. [in] https://032c.com/o-architects-where-art-thou-game-changer-lacaton-vassal/

LACATON, Anne. VASSAL, Jean-Philippe, Maison Latapie, Floirac, France, 1993. [in] https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=25

LACATON, Anne. VASSAL, Jean-Philippe, Maison, Dordogne, France, 1997. [in] https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=17#

LACATON, Anne. VASSAL, Jean-Philippe, Maison, Cap-Ferret, France, 1998. [in] https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=21

MURTINHO, Vítor, "Casa Eames: um lar prefabricado." [in] *metálica,* n.*42*, junho 2016

SIZA VIEIRA, Álvaro. "Uma casa." [in] *Brotéria*, VOL.192-3, Março 2021. p.285

SMITHSON, Peter, SMITHON, Alison. "The 'As Found' and the 'Found'." [in] *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty.* / ed. David Robbins. - Cambridge : The MIT Press, 2009.

http://irondavis.com/d_artst/d07_Davis_Studios/malibu_studio/da14b_mal_studio_se.htm (Casa Davis, Frank Gehry, consultado em 10.07.2021)

https://en.wikipedia.org/wiki/Picturesque (Pitoresco, consultado em 06.10.2021)

https://eamesfoundation.org/house/eames-house/collections/ (consultado em 15.07.2021)

Lista de imagens

Fig. 1, 2 Alguns dos objectos que a designer coleciona.
Fotografias de Ana Oliveira, destinatária da casa-atelier.

Fig. 3 Apontamentos da primeira reunião, ideias, programa, desejos.
Desenho do autor da dissertação.

Fig. 4, 5 Retratos do que é o dia-a-dia na profissão de designer de moda e calçado.
Fotografias de Ana Oliveira, destinatária da casa-atelier.

Fig. 6, 7 Parque de Argoncilhe - natureza. Vista do escritório da designer em Paris.
Fotografias de Ana Oliveira, destinatária da casa-atelier.

Fig. 8 Desenhos diagramáticos de Louis Kahn - forma e programa.
https://i.pinimg.com/originals/04/73/ca/0473ca396d043e822ab64b8b30ed77d2.png

Fig. 9 "Louis Kahn" in Perspecta Vol. 7 (1961), pp. 9-28 (20 pages) p.13
https://i.pinimg.com/originals/a1/1b/d1/a11bd1daaf90eb4748ba1dc894f4c6b1.jpg

Fig. 10 Casal Smithson à conversa no estirador.
https://www.archdaily.com/645128/spotlight-alison-and-peter-smithson

Fig. 11 Esquisso de Álvaro Siza Vieira, Piscina das marés.
http://cargocollective.com/silentrupture/1117962/Piscinas-das-Mar-s

Fig. 12 Eduardo Souto de Moura em entrevista no seu escritório. Atrás, parte do *Atlas de parede*.
https://www.archdaily.com.br/br/624526/feliz-aniversario-eduardo-souto-de-moura

Fig. 13 Atlas de imagens e referências do projecto da casa-atelier.
Fotografia do autor da dissertação.

Fig. 14 A Woman in the Sun (1961), Edward Hopper
https://www.edwardhopper.net/a-woman-in-the-sun.jsp

Fig. 15 Morning Sun (1952), Edward Hopper
https://www.edwardhopper.net/morning-sun.jsp

Fig. 16 House with Three Courts project (Plan) after 1938
https://www.moma.org/collection/works/715

Fig. 17 Court House project (Elevation) c.1934
https://www.moma.org/collection/works/719

Fig. 18 Court House, project, Perspective sketch with garden sculpture 1935
https://www.moma.org/collection/works/88790

Fig. 19 Court House Project, Plan 1945-46
https://www.moma.org/collection/works/767

Fig. 20 House with Three Courts project (Interior perspective) c.1938
https://www.moma.org/collection/works/716

Fig. 21 Court House project (Interior perspective) after 1938
https://www.moma.org/collection/works/653

Fig. 22 Esquisso da Faculdade de Arquitetura do Porto por Siza Vieira, 1987 (Museum of Architectural Drawing)
https://ocio.dn.pt/artes/desenhos-ineditos-de-siza-vieira-mostram-se-em-berlim/17490/

Fig. 23 WIELENS, Hans [ed.]. Bauen Wohnen Denken - Martin Heidegger inspiriert Künstler. Münster : Coppenrath, 1994. Capa do livro.
https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/41ymbQuDHmL.jpg

Fig. 24 NORBERG-SCHULZ, Christian. Genius Loci : towards a phenomenology of architecture. New York : Rizzoli, 1980. Capa do livro
https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/818Z3VVlAvL.jpg

Fig. 25 O Citroen DS em frente à entrada. Alison & Peter Smithson, Upper Lawn Pavilion. (1959-62) Fotografia do Smithson Family Archive.
https://socks-studio.com/2017/01/21/alison-and-peter-smithsons-upper-lawn-pavilion-also-known-as-the-solar-pavilion-1959-1962/

Fig. 26 Vista da sala, piso superior. Alison & Peter Smithson, Upper Lawn Pavilion. (1959-62) Fotografia do Smithson Family Archive.
https://socks-studio.com/2017/01/21/alison-and-peter-smithsons-upper-lawn-pavilion-also-known-as-the-solar-pavilion-1959-1962/

Fig. 27 Alçado da entrada. Alison & Peter Smithson, Upper Lawn Pavilion. (1959-62)
https://socks-studio.com/2017/01/21/alison-and-peter-smithsons-upper-lawn-pavilion-also-known-as-the-solar-pavilion-1959-1962/

Fig. 28 Planta do piso térreo. Alison & Peter Smithson, Upper Lawn Pavilion. (1959-62)
https://socks-studio.com/2017/01/21/alison-and-peter-smithsons-upper-lawn-pavilion-also-known-as-the-solar-pavilion-1959-1962/

Fig. 29 Diálogo entre objecto e lugar, entre abrigo e jardim. Fotografia de Lorenzo Zandri.
https://divisare.com/projects/418978-alison-and-peter-smithson-lorenzo-zandri-upper-lawn-pavilion

Fig. 30 O caminho de chegada ao Pavilhão e as árvores de grande escala, representadas no desenho dos

autores. Fotografia de Lorenzo Zandri.
https://divisare.com/projects/418978-alison-and-peter-smithson-lorenzo-zandri-upper-lawn-pavilion

Fig. 31 Planta do piso superior. Alison & Peter Smithson, Upper Lawn Pavilion. (1959-62)
https://socks-studio.com/2017/01/21/alison-and-peter-smithsons-upper-lawn-pavilion-also-known-as-the-solar-pavilion-1959-1962/

Fig. 32 Alçado interior, aberto ao jardim. Alison & Peter Smithson, Upper Lawn Pavilion. (1959-62)
https://socks-studio.com/2017/01/21/alison-and-peter-smithsons-upper-lawn-pavilion-also-known-as-the-solar-pavilion-1959-1962/

Fig. 33 Desenho de projecto. Corte-alçado e planta do terreno. Representação dos elementos que compõem um ambiente. Alison & Peter Smithson, Upper Lawn Pavilion. (1959-62)
https://twitter.com/oscarjosegm/status/690095714077143042

Fig. 34 Vista exterior. Davis House, Frank Gehry (1968-72)
http://hiddenarchitecture.net/ron-davis-house/

Fig. 35 Vista interior. Davis House, Frank Gehry (1968-72)
http://hiddenarchitecture.net/ron-davis-house/

Fig. 36 Andy Warhol deitado no sofá, The Factory 1965, Fotografia de Jon Naar.
https://i.pinimg.com/originals/c4/44/e8/c444e859ed6b55f24b2077e54baae2a0.jpg

Fig. 37 Quarto de Andy Warhol na casa que partilhava com a sua mãe. Autor desconhecido.
https://i.pinimg.com/564x/50/b5/3f/50b53f71d709334255de46dfa567a49f.jpg

Fig. 38 Case Study House 8. Eames House. Charles & Ray Eames (1945-49).
https://eamesfoundation.org/

Fig. 39 Case Study Houses 8 e 9. Página da revista Arts & Architecture, November 1945
https://pt.scribd.com/doc/303170515/case-study-houses-8-9

Fig. 40 Mountain House Studies, No intended site known (possibly Merano, South Tyrol, Italy), Sketch elevation for "Glass House on a Hillside." C.1934
https://www.moma.org/collection/works/740

Fig. 41 Planta e Alçado. Eames House. Publicado na revista Arts & Architecture, May 1949
https://eamesfoundation.org/

Fig. 42 Interior do estúdio, piso térreo. Objectos, desenhados pelo casal, dispostos no espaço. Publicado na revista Arts & Architecture, May 1949
https://eamesfoundation.org/

Fig. 43 Interior da casa, sala no piso térreo com pé direito duplo. Publicado na revista Arts & Architecture, May 1949
https://eamesfoundation.org/

Fig. 44 Selfie do Casal Eames na sua casa.
https://www.mcmdaily.com/charles-ray-eames/

Fig. 45 Pequenos objectos dispostos nas superfícies da sala. Eames House. Charles & Ray Eames.
https://eamesfoundation.org/

Fig. 46 Pequenos objectos dispostos nas superfícies da sala. Eames House. Charles & Ray Eames.
https://eamesfoundation.org/

Fig. 47 Vista da sala de pé direito duplo, ocupada e habitada. Sensação de conforto dada pelo arranjo de objectos.
https://eamesfoundation.org/

Fig. 48 Vista da lateral e espaço por baixo da caixa. Casa e vegetação. Lacaton & Vassal, Maison, Cap-Ferrét, France (1998)
El Croquis 177-178 - Lacaton & Vassal 1993-2015 p.67

Fig. 49 Alçado frontal. Volume opaco. Lacaton & Vassal, Maison Latapie, Floriac, France (1993)
https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=25

Fig. 50 Alçado das traseiras. Volume transparente. Lacaton & Vassal, Maison Latapie, Floriac, France (1993)
https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=25

Fig. 51 Fifty by Fifty Feet House Project, Floor plan c.1951-52
https://www.moma.org/collection/works/87476

Fig. 52 Cozinha corredor, vista em direção ao espaço de estar. Lacaton & Vassal, Maison Latapie, Floriac, France (1993)
https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=25

Fig. 53 Espaço de estar aberto ao volume transparente. Lacaton & Vassal, Maison Latapie, Floriac, France (1993)
https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=25

Fig. 54 Planta dos pisos inferior e superior. Lacaton & Vassal, Maison Latapie, Floriac, France (1993)
https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=25

Fig. 55 Vista distante da casa. É transmitido o ambiente de campo ou periferia em que a casa se insere. Lacaton & Vassal, Maison, Dordogne, France (1997)
https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=17

Fig. 56 Planta, Alçado e secções. Lacaton & Vassal, Maison, Dordogne, France (1997)
https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=17

Fig. 57 Espaço transparente de ligação entre as duas partes da casa. Semi-exterior apropriável. Lacaton & Vassal, Maison, Dordogne, France (1997)
https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=17

Fig. 58 Vista interior do espaço de estar. Recorte da paisagem conseguido pelas aberturas ritmadas. Lacaton & Vassal, Maison, Dordogne, France (1997)
https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=17

Fig. 59 Esquemas usados para conversas com a cliente sobre modos de habitar, relações entre espaços.
Desenhos do autor da dissertação.

Fig. 60 Desenho esquemático de possibilidades de organização e comunicação entre espaços.
Desenhos do autor da dissertação.

Fig. 61 Esquisso e desenho diagramático de zonas na casa.
Desenhos do autor da dissertação.

Fig. 62 Vista aérea do lugar a intervir. A vermelho assinala-se a localização específica do terreno.
Google Earth

Fig 63 A42 vista do viaduto junto ao terreno a intervir.
Fotografia do autor da dissertação.

Fig. 64 Campo de cultivo em Argoncilhe, perto do terreno a intervir. Caracterização da envolvente.
Fotografia do autor da dissertação.

Fig. 65 Travessa de Camões. Arruamento de acesso ao terreno a intervir.
Fotografia do autor da dissertação.

Fig.66 Vista aérea a partir de drone. Limites da propriedade total abordada inicialmente, assinalado com pontilhado vermelho.
Fotografia do autor da dissertação.

Fig. 67 Travessa de Camões, aproximação ao terreno. À esquerda, a única casa com proximidade visual.
Fotografia do autor da dissertação.

Fig. 68 Ambiente e atmosfera criados pelas árvores no miolo do terreno.
Fotografia do autor da dissertação.

Fig. 69 Relação das árvores com o muro de bloco de cimento. Contraste vertical/horizontal.
Fotografia do autor da dissertação.

Fig 70 Esquisso esquemático feito no terreno, interpretação dos alinhamentos criados pelas árvores
Desenho do autor da dissertação.

As figuras, nas páginas 97, e 101 a 112, são desenhos CAD do autor da dissertação.

As fotografias nas páginas 119 a 128 são do autor da dissertação e representam a maquete à escala 1:100 da a casa e o atelier. Terreno representado em cartão cinzento, casa e atelier em cartão bege.