

MESTRADO INTEGRADO
ARQUITECTURA

Atlas do Espaço Individual: experiências e realizações

Joana Carrilho Albuquerque Príncipe Ceia

M
2022



Joana Carrilho Albuquerque Príncipe Ceia. Atlas do Espaço Individual: experiências e realizações



Atlas do Espaço Individual: experiências e realizações

Joana Carrilho Albuquerque Príncipe Ceia



ATLAS DO ESPAÇO INDIVIDUAL

experiências e realizações

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura apresentada à
Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto
sob a orientação da Prof. Doutora Marta Rocha Moreira

Joana Carrilho Albuquerque Príncipe Ceia

Porto, 2022

Nota Prévia

Todas as citações presentes ao longo da decorrência textual, originalmente em língua estrangeira, foram livremente traduzidas pela autora a fim de estabelecer uma continuidade de leitura.

As imagens apresentadas foram dimensionadas, cortadas e tratadas, sempre que tal se justificou.

agradecimentos

À minha orientadora, professora doutora Marta Rocha, pelo incansável apoio e pelo levantamento de tantas interrogações que me motivam sempre a querer superar-me em cada novo desafio, que continuaremos a questionarmo-nos em conjunto;

À minha mãe, por nunca me deixar de acreditar que é possível;

Ao meu pai, por estar presente sempre, mesmo quando apreensivamente e de forma invisível;

Ao meu irmão, por me fazer sonhar sem limites;

À minha avó, por todos os recortes de jornais de artigos sobre arquitetura;

À minha tia Lena, ao meu tio Zé e à minha tia Olívia por serem um porto de abrigo, mesmo longe de casa;

Ao Mathieu, por se aventurar comigo, sempre com a sua calma e serenidade que tanto necessito;

Aos professores e colegas da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, em particular à Inês e à Eva, que nunca me largaram a mão ao longo destes seis anos.

resumo | abstract

O *Atlas do Espaço Individual: experiências e realizações* constitui inquietações antigas e provocações recentes relativas ao espaço próprio que se desenha em torno de cada um de nós. Os recentes eventos pandêmicos parecem ter evidenciado problemáticas relativas à sua natureza. Estas são abordadas e posteriormente respondidas, servindo assim como estímulo da presente investigação.

Através de uma viagem histórica e multidisciplinar guiada por quinze ensaios que se funcionam como diálogo face às interrogações levantadas e que se apoiam na compilação bibliográfica na coleção iconográfica evocativas de materializações do espaço individual.

Assim, desenvolve-se uma exploração representativa e textual em torno de espaço que veste, cobre, acolhe, envolve, abriga e acompanha o indivíduo. Apesar de se constituir um tema basilar à teoria e prática da disciplina de arquitetura, a sua definição parece ser apenas referida pontualmente, não existindo nenhuma leitura representativa do que caracteriza este espaço.

Deste modo, a presente dissertação dedica o seu esforço a colecionar diversos espaços individuais, concretizados e não concretizados, que ainda que apenas exemplificativos são capazes de ilustrar a pluralidade de modos, formas e dimensões a fim de contribuir para uma leitura de um espaço tão ancestral quanto a própria existência humana.

The *Atlas of Individual Space: experiences and materializations* constitutes old concerns and recent provocations regarding the space that is designed around each one of us. Recent pandemic events seem to have highlighted issues related to their nature. These are addressed and then answered, thus serving as a stimulus for the present investigation.

Through a historical and multidisciplinary journey guided by fifteen essays that function as a dialogue in the face of the questions raised and that are supported by the bibliographic compilation in the iconographic collection evocative of materializations of the individual space.

Thus, a representative and textual is developed around the space that dresses, covers, harbors, involves, shelters and accompanies the individual. Despite constituting a fundamental theme for the theory and practice of the discipline of architecture, its definition seems to be mentioned only occasionally, with no representative reading of what characterizes this space.

In this way, the present dissertation dedicates its effort to collect several formalizations, performed and not performed, capable of demonstrating the plurality of modes, shapes and dimensions in order to contribute to a reading of a space as ancestral as human existence itself.

0

INTRODUÇÃO

0.1 uma constelação de espaços próprios	7
0.2 como construir um atlas de espaços?	9
0.3 inquietações	10

1

ESPAÇO INDIVIDUAL PROTETOR

1.1 terá o pecado original dado origem ao espaço individual?	13
1.2 de quantas camadas pode ser constituído um espaço próprio?	18
1.3 como pode o espaço próprio ser defendido?	22

2

ESPAÇO INDIVIDUAL ENCLAUSURANTE

2.1 qual a escala individual no espaço infinito?	27
2.2 o que pertence ao interior do espaço individual?	30
2.3 como é que o espaço próprio pode encerrar um universo?	34

3

ESPAÇO INDIVIDUAL VESTÍVEL

3.1 como é que o espaço individual evoluiu através do uso do tecido?	39
3.2 de que forma a indumentária cria distância para espaços próprios?	45
3.3 de que forma a dança evidencia o espaço individual?	49

4 ESPAÇO INDIVIDUAL REPETÍVEL

4.1 	de quanto espaço necessita o indivíduo?	55
4.2 	como é que a indústria mudou o espaço individual?	58
4.3 	como seria se todo o espaço fosse individualizado?	62

5 ESPAÇO INDIVIDUAL PORTÁTIL

5.1 	como é que o sistema sensorial influencia o espaço individual?	69
5.2 	qual é o valor do espaço individual?	73
5.3 	a que podemos chamar espaço próprio hoje?	80

6 LINHAS IMAGINÁRIAS

	referências e fontes bibliográficas	96
	índice de imagens	100

0 | INTRODUÇÃO

0.1 | uma constelação de espaços próprios

Pele, invólucro, membrana, ninho, casca, envelope, casulo, cápsula, cela ou bolha, todas estas palavras são metáforas, às quais já diversos autores recorreram para a caracterização de um espaço unicamente dedicado à primeira pessoa do singular. Encontrar uma única definição para o espaço individual que concentre todas estas valências e sensações não será uma tarefa fácil, principalmente pela pluralidade de concretizações que o mesmo pode produzir.

A historiadora Michelle Perrot declarou que o espaço próprio é um desejo universal e intemporal do indivíduo^a.

^aPERROT, Michelle - *Historia De Las Alcobas*. Siruela, 2012 (1ª Edição:2009), p.61

O sociólogo Henri Lefebvre defendeu que cada corpo vivo é espaço e tem o seu espaço, produz-se a si próprio no espaço e também produz esse espaço^b.

^bLEFEBVRE, Henri - *The Production of Space*. Blackwell, 1991 p.170

O também sociólogo Wolfgang Sofsky falou de uma esfera envolvente e móvel, intrinsecamente ligada ao corpo, que separa o indivíduo do resto do mundo^c.

^cSOFSKY, Wolfgang - *Privacy: a Manifesto*. Princeton: Princeton University Press, 2008, p.39

O filósofo Gaston Bachelard comparou-o a uma casa ou ninho, acolchoado à sua medida^d.

^dBACHELARD, Gaston - *Poetics of Space*, p.101

O arquiteto Georges Teyssot mencionou a fronteira que o indivíduo estabelece entre o seu corpo e o espaço^e.

^eTEYSSOT, Georges – *Da Teoria de Arquitectura: Doze Ensaio*s. Coimbra: Edições 70, 2010, p.253

Apesar da reunião destes testemunhos ajudar a traçar um desígnio para este tipo de espaços, representam apenas um excerto daquilo a que se pode chamar de espaço individual. Ainda que se reconheça como objeto fundamental na teoria e na história da Arquitetura, parece ser escassa a bibliografia que se dedica exclusivamente ao seu estudo. Para além desta ausência, acresce também a falta de representações desenhadas que se dedicam a dar evidência ao espaço individual.



FIG. A | Manon Mallord, "Living in a bubble: smooth surfaces to shield", The Architectural Review, 2 Julho 2020

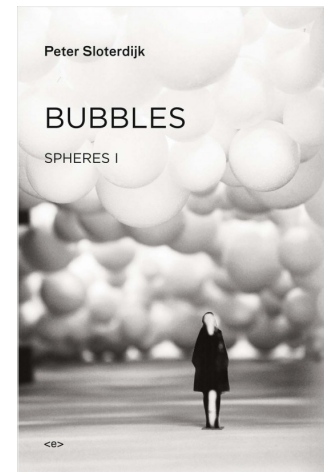


FIG. B | Peter Sloterdijk, *Bubbles. Spheres I*, Semiotext(e), 1998

Assim, a presente dissertação dedica-se a esta investigação através da criação de uma narrativa arquitetónica que contribuirá como articulação destas e de outras interpretações sobre o estudo do espaço individual, a fim de apresentar uma visão ampla sobre o mesmo, sendo que a maioria do material escrito existente é produzido noutras áreas de conhecimentos, ainda que próximas da arquitetura. A narrativa que se propõe só consegue ser contada a partir de excertos iconográficos e bibliográficos que a permitem conhecer, contribuindo para um discurso coeso e plural. O *Atlas do Espaço Individual* procurará dar resposta a algumas questões levantadas acerca da natureza destes espaços através da constelação de diferentes materializações dedicadas ao indivíduo.

O ponto de partida desta exploração, em sintonia com as provocações e desafios consequentes da pandemia Covid-19, foi o artigo "Living in a bubble: smooth surfaces to shield", publicado pela Architectural Review a 2 Julho 2020, onde Manon Mallord reflete acerca do espaços de diferentes escalas criados por bolhas, levando-nos a viver numa época de bolhas individuais. Este artigo deu o mote para a consulta da obra *Bubbles. Microespherology* (1998) do filósofo fenomenólogo Peter Sloterdijk, o primeiro volume de uma trilogia sobre espaços esféricos, maioritariamente metafóricos. A multiplicidade de espaços que envolvem o corpo do indivíduo e a tomada de consciência da extensão do tema motivou a constituição de uma colecção de exploração arquitetónica, capaz de permitir contar a sua história desde o início dos tempos. A reunião desta base teórico-prática foi acumulativa, partindo dos casos apresentados pelos dois autores. A partir deste suporte, o Atlas começou a ganhar forma a partir da recolha de novos casos – que foram surgindo de forma espontânea e natural, a partir da própria base e a partir de constatações diárias da realidade. A selecção final resulta de uma grande intuição com a certeza de que muitos outros casos poderiam integrar este conjunto.

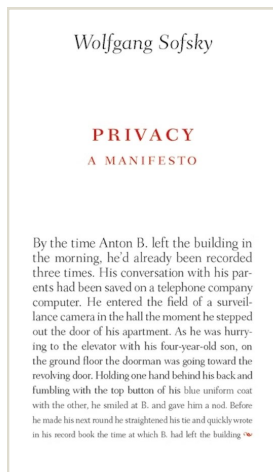


FIG. C | Wolfgang Sofsky, *Privacy: a Manifesto*, 2008



FIG. D | Henri Lefebvre, *La producción del espácio*, 1974

0.2 | como construir um atlas de espaços

Para lá da sua definição generalizada de um livro de mapas geográficos, um atlas pode também caracterizar-se como uma coleção de ilustrações elucidativas sobre uma mesma temática. Pela pluralidade de temas, tempos e motivações, a narrativa adotada é variada e a sua estrutura aproxima-se da de um desses atlas de coleções que neste caso coleciona espaços individuais. A fim de construir este *Atlas do Espaço Individual*, foi necessário, para além da reunião, um tratamento original destas ilustrações para que fosse possível concretizar um entendimento comum em relação a todas as entradas.

O atlas foi construído em quatro fases: recolha, tratamento e sistematização relativas à parte expositiva da investigação; e uma última fase de cruzamentos temáticos.

Relativamente à exposição, a primeira fase – e talvez a mais determinante para a narrativa – diz respeito à recolha e seleção de casos iconográficos, elegidos pelo tipo de materialização da relação do indivíduo com o seu espaço envolvente. Paralelamente a esta análise decorreu uma pesquisa bibliográfica que acompanha igualmente esta relação. Um dos obstáculos iniciais a esta pesquisa foi a dificuldade em visualizar e apreender a definição do espaço individual em cada um dos casos que surgiram da recolha bibliográfica. Deste modo, revelou-se essencial o estabelecimento de uma base de interpretação comum a todas estas materializações de espaços individuais a partir de um desenho de linha e trama, onde a trama preta tenta corresponder ao espaço próprio. Estabelecido um grafismo universal, seguiu-se a organização cronológica destas representações a fim de revelar a variedade de argumentos estabelecidos em torno de múltiplas caracterizações do espaço individual.

No ponto de desenlace, a partir desta narrativa ligada pela história foi possível traçar linhas de pensamento que ligam vários espaços individuais entre si, distanciados pelo tempo, mas unidos por conceitos e estratégias semelhantes, criando um atlas variado mas coeso.

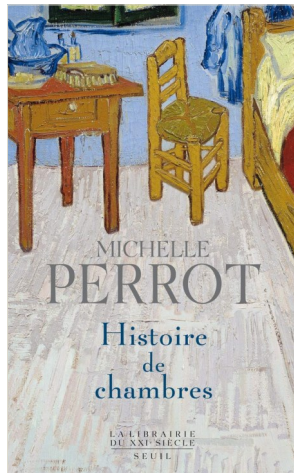


FIG. E | Michelle Perrot, *Historia De Las Alcobas*, 2009



FIG. F | Xavier Montey, *La habitación: Más allá de la sala de estar*, 2014

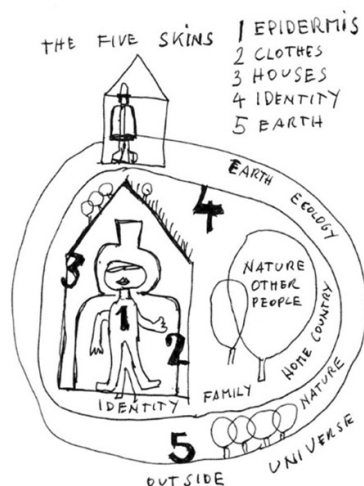
0.3 | inquietações

Organizando-se o atlas através da sequência cronológica dos seus casos constituintes, procura-se elaborar uma narrativa que segue a linha temporal que ainda assim vai comprovando como o espaço individual se transforma consoante a sociedade que o acompanha. Ao contextualizar diferentes ocasiões em que o espaço individual é produzido, foi possível adensar algumas inquietações sobre o formato de pergunta.

Terá o pecado original dado origem ao espaço individual? De quantas camadas pode ser constituído um espaço próprio? Como pode o espaço próprio ser defendido? Qual a escala individual no espaço infinito? O que pertence ao interior do espaço individual? Como é que o espaço próprio pode encerrar um universo? Como é que o espaço individual evoluiu através do uso do tecido? De que forma a indumentária cria distância para espaços próprios? De que forma a dança evidencia o espaço individual? De quanto espaço necessita o indivíduo? Como é que a indústria mudou o espaço individual? Como seria se todo o espaço fosse individualizado? Como é que o sistema sensorial influencia o espaço individual? Qual é o valor do espaço individual? A que podemos chamar espaço próprio hoje?

Estas interrogações dão palco a algumas das reflexões que marcam a história da arquitetura e do espaço, e permitem a ordenação de representações de variados espaços individuais em cinco conjuntos: o espaço individual protetor, o espaço individual enclausurante, o espaço individual vestível, o espaço individual repetível e o espaço individual portátil. À medida que se apresentam cerca de 70 espaços individuais, a definição do mesmo vai-se solidificando e começam a evidenciar-se premissas e temas comuns à sua natureza mais ou menos perceptível, mais ou menos construída.

1 | ESPAÇO INDIVIDUAL PROTETOR



1.1 | terá o pecado original dado origem ao espaço individual?

"Cada um de nós tem uma casa própria, um ninho para o seu corpo, acolchoado à sua medida" ¹.

1:100

Certamente, existem várias formas de explicar o espaço e a arquitetura, nenhuma delas sensata se não equacionar a própria história do Homem - afinal, a linha temporal da história da humanidade é paralela à da história dos espaços e podemos encontrar a génese do espaço individual no primeiro contacto do homem com o espaço global.

A pele, como delimitação mínima do espaço destinado ao indivíduo, concentra em si a manifestação ancestral de um espaço individual que perdura até à atualidade. Para Juhani Pallasmaa, a pele é a interface primária entre a *"interioridade opaca do corpo e a exterioridade do mundo"* ², expressando a relação intrínseca e recíproca entre o corpo do indivíduo e o espaço que o rodeia.

A fim de compreender o vínculo corpo-espaço, Friedensreich Hundertwasser recorreu ao conceito alegórico de pele, aproveitando-se do seu papel enquanto película de proteção para introduzir diferentes escalas da relação entre o indivíduo e o mundo: a individual (1, 2 e 3), a familiar (4) e a ecológica (5)³. Considerando-se tanto a escala familiar como a ecológica menos significativas por serem excessivamente extensas em relação à escala de um espaço que se possa considerar individual, importa abordar as primeiras três camadas: a epiderme, o vestuário e o abrigo. A composição sequencial da pele com que nascemos que mimica a forma do nosso corpo, a que o (re)veste e a que construímos como abrigo, contribuem para a construção primordial de um discurso do espaço próprio.

A génese do espaço individual dificilmente se pode dissociar da origem do Homem. Não sendo a história traçada linearmente, será importante definir um posicionamento para a narrar. Acreditando que *"as origens da nossa humanidade não podem ser conhecidas de outra forma que não através das narrativas dos nossos escritos sagrados."* ⁴, consideramos a narrativa bíblica como fonte da história inicial do espaço individual.

0 | Friedensreich Hundertwasser (1928-2000), *Men's Five Skins*, 1997 +
Atlas do Espaço Individual, Desenho 0

¹ BACHELARD, Gaston - *The Poetics of Space*. Boston: Beacon Press, 1994 (1ª Edição: 1958), p.101

² PALLASMAA, Juhani - *The Eyes of the Skin*. Great Britain: Wiley Academy, 2005 (1ª Edição: 1996), p. 39

³ RESTANY, Pierre - *The Power of Art. Hundertwasser: The Painter-King with the five skins*. Cologne: Taschen, 1998, pp. 10-11

⁴ VITRUVIUS POLLIO, Marcus - *Vitruvius per Jucundum solito Castigator factos*. Veneza, 1511, p.57 ss.



1:100

1 | Masaccio (1401-1428), Fresco da *Expulsão do Paraíso* na Capela Brancacci, 1425

+
Atlas do Espaço Individual,
Desenho 1

⁵ A pele como membrana vestível volta a ser referenciada no Êxodo 22:27, "Porque é a única cobertura que tem; é o vestido da sua pele; em que se deitaria ele?"

⁶ Gênesis 3:21

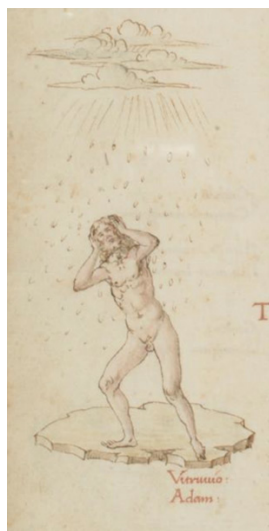
⁷ SLOTERDIJK, Peter – *Spheres. Volume I: Bubbles. Microspherology*. Los Angeles: Semiotext(e), 2011, p.51

⁸ PROUST, Marcel – *In Search of Lost Time, Volume 1: Swann's Way*. New York: The Modern Library, 1992, p.23

No início dos tempos, a primeira referência à pele decorre, precisamente, do momento exordial do contacto entre o Homem e o Mundo. No episódio da Expulsão do Jardim do Éden, a pele é descrita sob a imagem de uma veste⁵, a qual formaliza a separação física entre os corpos de Adão e Eva e o Paraíso: "E fez o Senhor Deus a Adão e a sua mulher túnicas de pele e os vestiu" ⁶. Ainda que existam interpretações divergentes quanto à natureza destas vestes, muitas delas admitem que o Antigo Testamento se refere efetivamente à pele humana.

Na maioria das interpretações deste episódio, Adão e Eva são retratados simplesmente despidos. Mas na Capela de Brancacci, Massacio representa-os com uma segunda membrana vestível, quase invisível e sem forma concreta. O contraste cromático que contorna os corpos de Adão e Eva através do molde quase impercetível da sua forma, define um interior e um exterior, distinguindo o espaço próprio do espaço do Mundo. Metaforicamente, esta pele, pode ser considerada como "*clausura insuflada*"⁷, definida por Peter Sloterdijk como revestimento primário concretizado pela pele mortal, enquanto capa zeladora contra as hostilidades externas à realidade do Paraíso.

A epiderme, correspondendo à camada mais superficial e sensorial do corpo, estabelece o primeiro limite do indivíduo. Existe um estigma relativo à condição de estar despido – estar protegido unicamente pela epiderme, despojado de qualquer outro revestimento – associada a um sentimento de desconforto por uma exposição do íntimo. Esta interface é simultaneamente a definição de conforto e, conseqüentemente, de lar. Como "*uma alcova imaterial, uma caverna aconchegante esculpida no seu próprio espaço*" ⁸, a epiderme é um lar perpétuo, mas frágil e exíguo, com uma espessura simbólica como a pintada por Massacio. No entanto, confrontados com a realidade da Terra, Adão e Eva, além de sentirem o estigma da nudez, rapidamente compreendem que a epiderme como única pele é-lhes insuficiente para se protegerem de temperaturas extremas, sendo inevitável revestirem-se de uma segunda pele. Tal necessidade, leva a que os entendimentos se dividam quanto à definição de uma segunda camada que



ora veste ou reveste, ora dá cobertura ao corpo.

Ao longo da história, quando se estudou e escreveu acerca da chegada de Adão e Eva à Terra, o vestuário enquanto proteção da pele e como segundo limite do espaço individual foi desconsiderado por alguns autores, sobretudo quando avançaram com hipóteses quanto à origem da arquitetura. Importa esclarecer que o sentido semântico da palavra revestimento está ligado ao ato de vestir, quer seja sob a forma de vestuário, quer sob a forma de cobertura.

No seu *Trattato dell'architettura*, Filarete refere: “Devemos supor que, quando Adão foi desalojado do paraíso, estava a chover. E como não tinha qualquer proteção, levou as mãos à cabeça para se defender da água.”⁹. Ao representar corporalmente uma cobertura, um tecto, através do arqueamento dos seus braços, Adão compreenderia que o corpo despido era insuficiente para de se abrigar da tempestade, reconhecendo como crucial a edificação de um abrigo que o protegesse, avançando para o abrigo sem referir o vestuário. Apesar de partilhar a mesma narrativa de Filarete, que obrigava Adão a defender-se das tempestades, Henry David Thoreau¹⁰ acrescenta-lhe um novo sentido. Estabelecendo um paralelismo entre o vestir e o habitar, refere: “Ele [Adão] estava primeiro despido e fora de portas; mas ainda que agradável o suficiente num clima sereno e quente durante o dia, a época chuvosa e o inverno, para não falar do sol tórrido, talvez tivessem acabado com a sua raça, se ele não se tivesse apressado a vestir-se com o abrigo de uma casa”¹¹.

Apesar de ambos ignorarem o vestuário enquanto revestimento protetor, o mesmo não deve ser descartado. Se Filarete afirmava como necessidades básicas a alimentação e a habitação, esta conceptualização do abrigo torna-se incompatível com a satisfação das mesmas, uma vez que o Homem não poderia prescindir de práticas exteriores como a caça: “O homem passou a vestir-se para proteger o corpo, de forma a poder exercer as suas atividades em condições adversas, já que o guarda-roupa permite proteger o homem sem inibir os seus movimentos ou ações”¹². Desta forma, histórica e logicamente, o vestuário terá antecedido a conceção do abrigo-casa. Representada pelo visível intervalo entre as vestes e o corpo, Hundertwasser

1:100

2 | Filarete (c.1400-c.1469), Adão a proteger-se da chuva, c. 1464
+
Atlas do Espaço Individual,
Desenho 2

⁹ AVERLINO, Antonio – *Trattato dell'architettura*. Ms., séc. XV, p.28

¹⁰ THOREAU, Henry David – *Walden or, Life in the Woods*. The Internet Bookmobile, 1854

¹¹ Ibidem, p.23

¹² SILVA, Ana Sofia Pereira da – *La Intimidad de La Casa. El espacio individual en la arquitectura doméstica en el siglo XX*. Madrid: Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2013, p.50



1:100

3 | Lucas van Leyden (1494-1533),
*Adão e Eva após a expulsão do
Paraíso*, 1510

+

Atlas do Espaço Individual,
Desenho 3

¹³ HUNDERTWASSER, Friedensreich
– “On the Second Skin”. *Vogue*
Magazine, November 1982

¹⁴ SILVA, Ana Sofia Pereira da – *La
Intimidad de La Casa. El espacio
individual en la arquitectura
doméstica en el siglo XX*. Madrid:
Departamento de Proyectos
Arquitectónicos, Escuela Técnica
Superior de Arquitectura de Madrid,
2013, p.46

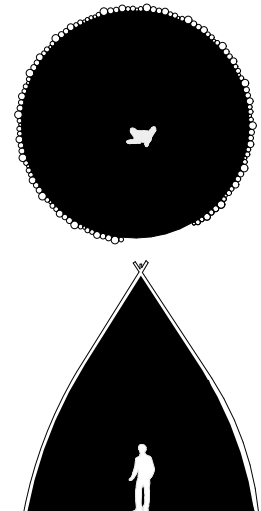
¹⁵ WRIGHT, Frank Lloyd – *Living City*.
New York: New American Library,
1970, p.23

acreditava que, à semelhança da arquitetura, a indumentária e as suas valências espaciais conseguiam desempenhar um papel circundante e delimitador, sendo até equiparáveis: “A roupa é como uma casa. (...) Não se sente vestido, sente-se envolvido.”¹³.

A segunda pele de Hundertwasser, as vestes, pode ser irrelevante para a narrativa da história da arquitetura, no entanto, é indispensável para a do espaço individual. Como camada de transição entre a nudez e o abrigo, o vestuário aproxima-se da primeira pele pelo seu papel de proteção, mas também da terceira pele, o abrigo, por ser envolvente.

Existem evidências históricas e arqueológicas que autorizam representações como a de Lucas van Leyden na qual o vestuário de Adão e Eva era feito a partir de peles de animais ou de outras matérias-primas, como uma duplicação da própria epiderme. “Protegemos os nossos corpos através de roupa, roupa que se constrói através de tecidos. Os tecidos, independentemente das matérias-primas utilizadas, tecem-se para manter a capacidade de se ajustar ao corpo e assim envolvê-lo. O desenvolvimento da civilização ditou que entre o corpo humano e o meio que ele habita deveria haver um véu de intermediação. (...) Envolver o ser humano, através de uma matéria têxtil, é uma prática que se começa quando este chega ao mundo”¹⁴. A despeito da sua materialidade, o vestuário revela-se assim como uma pele necessária, que tal como a epiderme é uma interface com o meio envolvente. No entanto, com as intempéries, provou-se que este véu de intermediação não tem estrutura suficiente para proteger totalmente o indivíduo. Contrariamente, a terceira pele, desapegada do corpo e independente da sua forma, garante-lhe mais do que uma proteção, um refúgio.

Antes de construir um abrigo para si, o Homem ter-se-á alojado em refúgios naturais. No entanto, Frank Lloyd Wright reconheceu que as múltiplas necessidades do homem primitivo levaram a que o mesmo não se cingisse a copas das árvores ou a grutas. A sua narrativa participa de dois modos de olhar para o habitar, trazidos pelas perspetivas do habitante fixo, dado pelo “insensato amante de muros”, e do habitante móvel, dado pelo “irmão aventureiro”¹⁵. Se por um lado, o habitante sedentário fazia das cavernas



1:200

idades, em contrapartida, o seu irmão nómada e aventureiro mudava-se consoante a estação do ano. Para Lloyd, o que diferencia o seu modo de habitar eram as suas crenças. Enquanto o sedentário culpava um deus malicioso por todos os fenómenos naturais inexplicáveis, o nómada adorava-o. Por essa razão, o sedentário estabeleceu-se por segurança, ao contrário “o seu irmão mais rápido e móvel inventou uma habitação mais adaptável e esquiva - a tenda dobrável”¹⁶.

A necessidade de construir um abrigo faz parte de inúmeros debates sobre a origem da arquitetura, tendo a cabana primitiva como modelo de um abrigo elementar. No livro *La Casa De Adan En El Paraíso*, Joseph Rykwert dispõe um raciocínio sobre o qual explica a multiplicidade de interpretações sobre a origem da arquitetura, focando-se sempre na essência de um abrigo primário. Se é verdade que “a grande arquitetura está na origem da humanidade e que é produto imediato do instinto humano”¹⁷, a busca essencial pelo abrigo primário não deve ser desenvolvida sobre um ângulo racional, uma vez que se refletiria numa resposta construtiva ou geométrica de um acto profundamente espontâneo. Deste modo, o primitivismo atribuído ao mesmo não se refere à sua rudimentaridade, mas antes à sua imprescindibilidade, acentuada pelo sentido de sobrevivência.

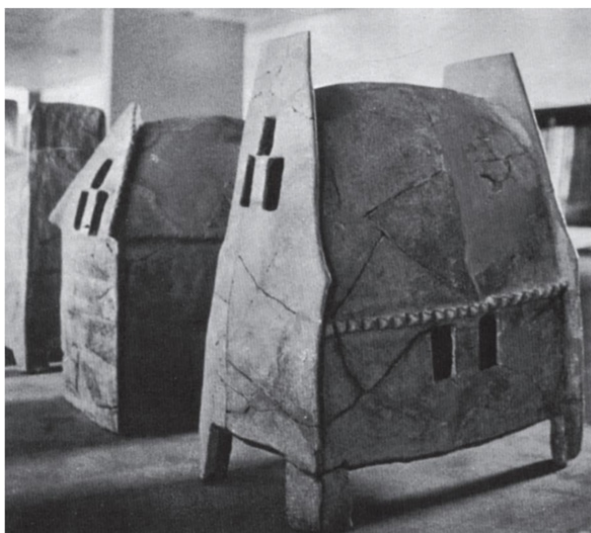
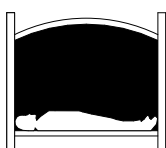
Em *Histoire de l'habitation humaine, depuis les temps préhistoriques jusqu'à nos jours*, - protagonizada por Épergos e Doxi, viajantes do tempo que testemunham episódios relevantes para a história de arquitetura, - Viollet-Le-Duc começa o relato observando habitantes primitivos e a evolução do primeiro abrigo para a primeira cabana, do refúgio natural ao edificado. Conforme historiado e representado pelo arquiteto, o homem refugiado debaixo das árvores, vestido com peles de animais, constata como a copa e os ramos da árvore eram incapazes de o proteger totalmente contra as intempéries. No entanto, unindo o ponto mais alto de diversos troncos, dispostos radialmente e cobrindo-os com a folhagem, aprimoraram o refúgio natural, construindo assim a primeira cabana¹⁸, ainda que para aqui chegar o Homem tenha vivido inúmeras aventuras e desventuras desde os tempos em que Adão e Eva comeram a maçã proibida, foram expulsos do Paraíso e se envolveram de uma primeira camada protetora.

4 | John Ruskin (1819-1900),
O primeiro abrigo e A primeira cabana, 1875
+
Atlas do Espaço Individual,
Desenho 4

¹⁶ WRIGHT, Frank Lloyd - *Living City*.
New York: New American Library,
1970, p.23

¹⁷ LE CORBUSIER - *Vers une
Architecture*. Paris: Les Éditions G.
Crès et Cie, 1926, p.55

¹⁸ VIOLLET-LE-DUC, Eugène-
Emmanuel - *Histoire de l'habitation
humaine, depuis les temps
préhistoriques jusqu'à nos jours*:
Texte et dessins. Paris: Bibliothèque
d'éducation et de recreation, 1875,
p.4



1.2 | de quantas camadas pode ser constituído um espaço próprio?

1:100

5 | Urnas em forma de casa, Kusdeirah, c. 3400 a.C

+

Atlas do Espaço Individual, Desenho 5

¹⁹ RYKWERT, Joseph - *La Casa De Adán en el Paraíso*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1999, p.227-240

²⁰ Ibidem, p.214

²¹ "Túmulos do Egípto Antigo", in Infopédia [https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$tumulos-do-egito-antigo](https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$tumulos-do-egito-antigo)

Se o espaço individual se define preliminarmente como um espaço de proteção contra o mundo com tudo o que a exterioridade acarreta, conforme provado por Hundertwasser, o mesmo possui mais do que um grau, podendo materializar-se em diversas camadas de proteção. Resistir às condições exteriores, significa também ser capaz de resistir à passagem do tempo. Por este motivo, a eternização ou perpetuação do espaço individual está também diretamente associada às formas tumulares.

Formalmente, o espaço individual fúnebre não difere significativamente dos espaços anteriormente referidos, - espontaneamente desenhados para o corpo -, principalmente por partilhar dos seus princípios de desenho. Não será por acaso que Rykwert¹⁹ transita das interpretações das cabanas primitivas para as formas fúnebres da Antiguidade ou Sloterdijk as relaciona com o espaço intrauterino. Apesar de aparentarem pertencer a esferas distintas, existe um propósito comum entre as formas primordiais de habitar e as formas fúnebres de eternização do espaço individual do falecido.

A compreensão das práticas fúnebres não está desligada do culto e das crenças que as regem. O local onde se era sepultado representava para diversas culturas e religiões antigas o lugar onde o falecido retornaria após a ressurreição. Neste sentido, em algumas civilizações orientais, é possível constatar esta relação a partir da correspondência formal entre a habitação e a urna, como é o caso dos túmulos de Kusdeirah²⁰. Apesar de as formas habitacionais tumulárias terem sido substituídas pelas formas antropomórficas, nomeadamente através dos sarcófagos, existe igualmente uma relação evidente entre a conceção do túmulo e o desejo de lar.

No Egípto, este desejo está espelhado na própria etimologia da palavra "mastaba", primeiras estruturas escavadas cujo significado é *casa para a eternidade*²¹.



Esta procura por um lar, que possui os valores de conforto e aconchego, perpétuo aliado à visão indissociável egípcia entre o momento anterior ao nascimento e o posterior à morte, leva-nos ao espaço intrauterino uma vez que “primeiro espaço individual experimentado”²². E se Rykwert defendia uma relação entre a sepultura e casa, segundo o pensamento de Peter Sloterdijk, a crença neolítica de um regresso ao lugar de sepultamento motivou a prática de sepultar os mortos em túmulos uteriformes, que envolviam o corpo do falecido da mesma forma que o útero acarreta o feto.

De facto, o útero é onde não só a pele como toda a essência individual se forma, “o lugar onde começa sempre uma história”²³. E dificilmente a história do espaço individual poderá dissociar-se do espaço interior do útero como primeiro espaço próprio conhecido ao indivíduo. Apesar de não ser um espaço recordado mais tarde, concentra valores de conforto e proteção, sendo que “o abrigo é uma substituição do útero, a primeira morada”²⁴ e permanece nas recordações do nosso inconsciente. Leonardo Da Vinci, entre outros artistas e arquitetos, desenvolveu um fascínio pelo corpo humano durante o período do Renascimento e estudou o útero como lugar primário da existência do Homem onde a “seu devido tempo, desperta a alma que será o seu habitante”²⁵, e nos seus desenhos o recurso ao corte para representar o útero revela bem as camadas que separam o feto do exterior.

Esta ideia, vinculada à de habitar, foi sendo partilhada desde Filarete – que comparava o arquiteto a uma mãe, que carinhosamente nutria o filho pela conceção de maternidade²⁶, a George Teyssot que também defendia que o ato de habitar está associado à memória da imagem do ventre²⁷, a “Mutterleibsphantasie” (“a fantasia de estar no útero”) segundo Freud. À semelhança da cabana primitiva, a busca pela reprodução de um espaço tão essencial como o interior do espaço onde se gera o ser humano tornou-se uma constante na história do espaço individual. A inspiração a partir da ideia de espaço interior do útero é transversal aos tempos e lugares, nomeadamente no que diz respeito às formas fúnebres, onde se explora uma relação intrínseca entre o nascimento e a morte, a vida terrena e a vida eterna.

1:100

6 | Leonardo Da Vinci (1452-1519),
The fetus in the womb, 1511
+
Atlas do Espaço Individual,
Desenho 6

²² SILVA, Ana Sofia Pereira da - *La Intimidad de La Casa. El espacio individual en la arquitectura doméstica en el siglo XX*. Madrid: Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2013, p. 34

²³ Ibidem

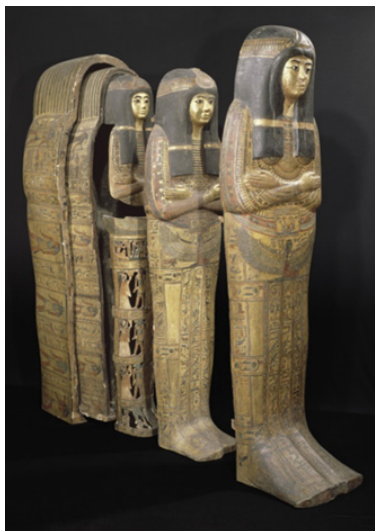
²⁴ FREUD, Sigmund – *O Mal-Estar na Civilização*. Lisboa: Relógio de Água, 2008 (1ª Edição: 1930), p.43

²⁵ DA VINCI, Leonardo - *Notebooks*. Oxford: Oxford University Press, 2008, p. 156

²⁶ FILARETE - *Trattato dell'architettura*, ms., séc. XV, p.40

²⁷ TEYSOT, Georges - *Da Teoria de Arquitectura: Doze Ensaios*. Lisboa: Edições 70, 2010, p. 254

Sarcófago



1:100

7 | Sarcófago do cantor Tamutnofret
(c. 1279-1213 a.C.), 1295-1069 a.C

+
Atlas do Espaço Individual,
Desenho 7

Precisamente por se acreditar num retorno à vida, era imperativo preservar o cadáver de membros das classes superiores. Assim, à eternização do espaço individual acresce um valor representativo do poder e um valor conservativo do corpo. Para os egípcios, a relação entre a conservação do espaço individual era proporcionalmente direta à classe social a que pertenciam. Apesar de todos passarem por um processo inicial de conservação, só os faraós tinham direito às camadas seguintes de proteção.

A história de Tutankhamon, faraó da oitava dinastia, comprova como é forte a relação instituída entre a posição social do defunto e a forma e a dimensão de um espaço individual para a eternidade. A localização do lugar onde o faraó estaria sepultado foi uma incógnita até ao ano de 1922, quando foi descoberto estar num túmulo cujo o espaço era consideravelmente pequeno para o estatuto de um faraó.

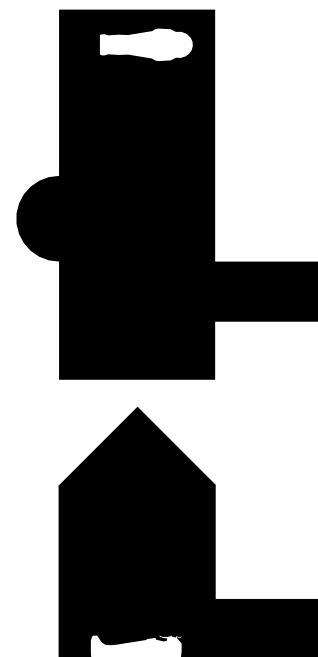
Metódio, figura grega importante na relação entre o conhecimento filosófico e religioso, explicou a relação entre a urna, que reserva o espaço do corpo, e a relação que a mesmo estabelece com o templo, criando uma construção por camadas de um espaço dedicado ao indivíduo²⁸. Da escala do corpo à escala do monumento funerário, o processo de conservação – ou antes, de mumificação – iniciava-se após retiradas as vísceras do cadáver. Após repousar setenta dias em água e sal, a pele era coberta de óleos de ervas aromáticas para evitar a deterioração e de seguida envolvida por faixas de linho. Só depois destas operações concluídas, o corpo era colocado no sarcófago que em si também podia contribuir para esta sucessão de camadas protetoras. Por exemplo, o Sarcófago do cantor Tamutnofret era constituído por cinco caixões decorados que *"funcionavam como imagens repetidas do falecido, mas também como cápsulas protetoras, semelhantes à pupa da larva antes de sua transformação em borboleta"*²⁹, numa composição em *matryoshka*.

²⁸ ROEHRIG, Catharine H.,
MALCOLM, Daniel – "Harry Burton
(1879-1940): The Pharaoh's
Photographer.", Heilbrunn Timeline
of Art History. New York: The
Metropolitan Museum of Art, 2000

²⁹ ANDERSEN, Kari – "One mummy,
many coffins: Egyptians intended to
transform deceased from human to
deity", University of Oslo, 2013



Câmara Funerária



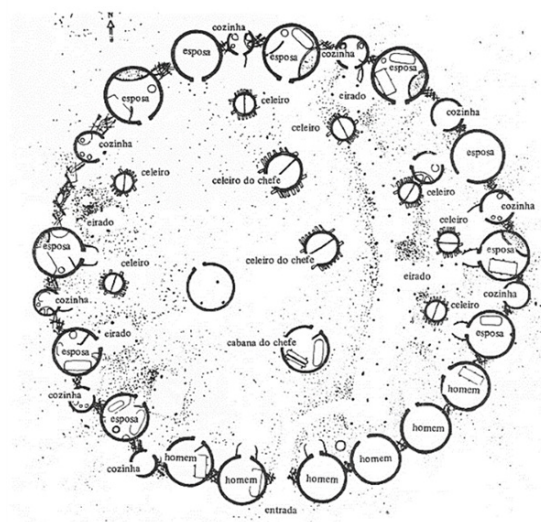
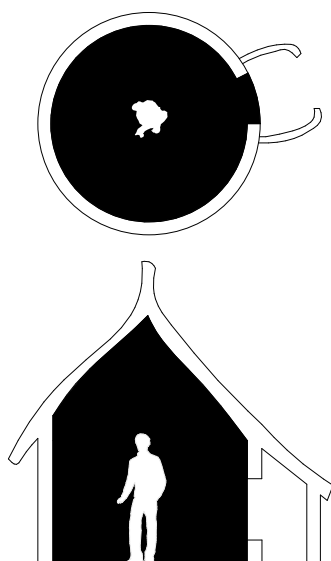
1:200

O sarcófago faz a transição entre a múmia e a câmara funerária que constitui um invólucro adicional do corpo. A Câmara do Sarcófago da Pirâmide de Quéfren assume uma volumetria do arquétipo da casa e é decorada com pinturas e objetos que lhe conferem uma verdadeira domesticidade, sendo possível, através da desconstrução do seu valor fúnebre, ali encontrar um expressiva atmosfera equivalente à de um refúgio primordial.

Mas no Egito Antigo a proteção do corpo por camadas atingiu uma outra escala. O sentido de *casa para a eternidade* foi transportado para uma gigantesca construção, a uma escala muito distinta da do sarcófago e das câmaras funerárias. Estas, acessíveis por estreitos e labirínticos corredores, inseriam-se em enormes pirâmides, materializando um espaço individual não acessível a qualquer indivíduo e dando-lhe uma avassaladora capacidade de representação da vida eterna de um só ser, ao lhe acrescentar uma última camada com dimensões de âmbito territorial.

A pele, os óleos, as faixas de linho, os caixões do sarcófago, a câmara funerária e a magnitude da pirâmide, representam bem como estas e outras tradições funerárias são um excelente exemplo da quantidade de camadas que podem constituir um único espaço próprio.

8 | Câmara do Sarcófago da Pirâmide de Quéfren do Complexo de Gizé, c. 2580 - c. 2560 a.C
+
Atlas do Espaço Individual, Desenho 8



1.3 | como pode o espaço próprio ser defendido?

1:100

9 | Leonardo Benovolo (1923-2017), Esquema representativo de uma aldeia poligâmica tribal em África, c. 1100 a.C

+
Atlas do Espaço Individual,
Desenho 9

³⁰ SIMMEL, Georg - *Sociology: Inquiries into the Construction of Social Forms, Volume 1*. Boston: Brill, 2009, p. 561

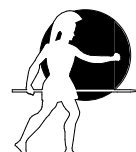
³¹ RYKWERT, Joseph - *La Casa De Adán en el Paraíso*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1999, p.53

³² Segundo Hannah Arendt, a organização habitacional das formas individuais, baseada em relações familiares e hierárquicas, manteve-se até ao rompimento do pensamento trazido pela Idade Média.

Apesar da casa ser uma das estruturas arquitetónicas mais antigas, a conceção da mesma enquanto organismo individual foi-se extraviando para uma composição de um espaço familiar ou social. Para explicar as formas do espaço social, o sociólogo Georg Simmel desconstrói-o em primeiro lugar através da casa como protótipo do espaço individual: “A casa nomeada com o nome próprio deve dar a essas pessoas um sentido de individualidade espacial, pertencente a um ponto qualitativamente definido no espaço” ³⁰. Não obstante, não devemos ignorar que o Homem tem tanto de individual como de social e apesar do espaço individual ser visível quando se encontra isolado, tem também expressão quando insere num conjunto.

As representações das cabanas primitivas e das aldeias tribais provam que o conceito de comunidade está presente desde o início dos tempos. Vitruvius avançou a hipótese de a descoberta do fogo na pré-história ter motivado as primeiras reuniões e assembleias, constituindo assim as primeiras comunidades. A verdade é que tanto na narrativa de Viollet Le-Duc como nas respetivas ilustrações de John Ruskin, essa associação é feita, tendo Ruskin defendido que a família é o arquétipo de organização social³¹. De uma forma ou de outra, a verdade é que a normativa familiar e social condiciona a leitura e consideração do espaço individual, tornando-o menos evidente ou simplesmente menos referido³². A casa deixa de ser apenas sinónimo de abrigo, passando a ser uma separação entre o espaço individual e o espaço coletivos.

Contudo, quando olhamos para sociedades e culturas onde a família é um conceito ausente – ainda hoje existentes, mas com uma maior expressão na Antiguidade –, é possível constatar a individualidade espacial à qual Simmel se refere. Nas aldeias tribais africanas, onde se verifica predominantemente a prática poligâmica, existe uma individualização do espaço da casa, isto é, a cada membro, a sua casa. E apesar de a noção de família não ser um fator determinante na construção do espaço de cada um, não deixa de haver uma hierarquização social na estrutura da mesma, uma vez que as habitações individuais organizam-se radialmente em relação à habitação central pertencente ao chefe.



E se em África, se vivia um período de nomadização, na Europa, entrava-se na Idade do Bronze, com principal destaque na Antiguidade Clássica protagonizada pelas civilizações grega e romana. Entre a Europa e o Oriente, o período do séc. V a.C é marcado por uma instabilidade territorial refletida nas Guerras Médicas³³, protagonizadas pelas cidades gregas independentes politicamente e o enorme Império Persa, e constituídas por uma série de batalhas onde as lutas eram renhidas. Apesar da vantagem náutica que a Pérsia tinha sobre as tropas gregas, as mesmas possuíam melhor artilharia militar, o que lhes valeu a vitória. Conforme constatado por diversas peças de arte contemporâneas, o mecanismo de defesa individual grego era mais sofisticado que o persa. O escudo, tal como a espada ou a lança, é um relevante instrumento de delimitação do espaço próprio. Enquanto arma de defesa individual, o escudo confere uma proteção facetada, distanciada pela medida de um braço ou de meio braço, ao corpo³⁴.

Ao escrever sobre o espaço individual, sobre a imagem de casa, Georges Spyridaki descreve-a como um espaço infinitamente extensível, preservado por paredes-escudo³⁵: *"A minha casa é diáfana, mas não é de vidro. É mais da natureza do vapor. As suas paredes contraem-se e expandem-se como eu desejo. Às vezes, aproximo-as de mim como uma armadura protetora. Outras, deixo as paredes da minha casa florescerem no seu próprio espaço, que é infinitamente extensível"* ³⁶. Talvez esta descrição de Spyridaki se aproxime mais das táticas romanas que das gregas focadas na integridade do corpo do indivíduo. As táticas romanas baseavam-se numa defesa em grupo, a conhecida formação em tartaruga, e os escudos romanos possuíam uma geometria retangular e côncava que consolidava o sentido de parede-escudo. A imagem dada pelas tropas romanas, nomeadamente pelos porta-escudos, organizadas em grupo para, através do posicionamento vertical e horizontal dos escudos, protegerem todas as faces como a carapaça de uma tartaruga, em contraposição com o soldado grego que utiliza o seu escudo como defesa e a espada como ataque, conservando o seu espaço próprio, desempenha uma metáfora sobre a individualidade tanto na civilização grega, como na romana que se lê através destes distintos sistemas de defesa do espaço individual.

1:100

10 | Pintor Triptólemo (c.490 a.C- c.470 a.C), Soldado persa a lutar contra grego, c.480 a.C

+
Atlas do Espaço Individual,
Desenho 10

³³ Os conflitos bélicos iniciaram-se em 499 a.C e terminaram meio século depois da assinatura de um tratado de paz entre Atenas e o Império Aqueménida, a Paz de Cálías.

³⁴ Correspondentes a 56 e 32 centímetros, respetivamente.

³⁵ Os escudos variavam de dimensão e de forma, circular ou angular, consoante o tipo de combate onde eram utilizadas. A relação entre a sua dimensão era proporcional à proteção que garantiam, mas também desproporcional quanto à portabilidade.

³⁶ SPYRIDAKI, Georges - *Mort lucide*, p.85 in BACHELARD, Gaston - *The Poetics of Space*. Boston: Beacon Press, 1994, p.51



1:100

11 | John William Waterhouse (1849-1917), *Diógenes de Sinope* (404 a.C.–323 a.C), 1822

+

Atlas do Espaço Individual,
Desenho 11

³⁷ PERROT, Michelle - *Historia De Las Alcobas*. Siruela, 2012, p.55

³⁸ BENJAMIN, Walter - "Das Passagen-Werk", 1982 in TEYSSOT, Georges - *Da Teoria de Arquitectura: Doze Ensaios*. Lisboa: Edições 70, 2010, p.113

³⁹ BALLANTYNE, Andrew - *What is Architecture?*. London: Routledge, 2002, p. 1

Longe do cenário bélico, ainda na Antiguidade Clássica, as cidades começaram a ter uma significativa expressão populacional, *"o aumento crescente dessas massas de pessoas, bem como da pressão progressiva da multidão, tiveram como corolário a sede insaciável e a busca violenta do espaço próprio como fiador da liberdade pessoal"*³⁷. Ao ser confrontado com esta realidade em Atenas, o filósofo grego Diógenes de Sinopse, crítico do modo de vida exuberante da Grécia Antiga, desafiou os limites mínimos do habitar. Enquanto cínico, considerava a virtude como a única necessidade para a felicidade e como tal rejeitava tudo o que fosse supérfluo de forma a alcançar uma vivência autossuficiente. Exemplo da sua convicção é o episódio insólito com Alexandre o Grande, que ao vê-lo a habitar um simples barril lhe ofereceu ajuda, tendo Diógenes retorquido pedindo que não lhe tirasse o que não lhe podia dar, uma vez que se tinha colocado em frente ao sol, fazendo-lhe sombra.

Se é verdade que *"a forma originária de habitar é viver não numa casa, mas numa casca, que, como tal, traz a marca do seu habitante"*³⁸, Diógenes serviu-se da "casca" de uma pipa de vinho e fez do seu interior a sua casa. Se a definição de arquitetura for um gesto, então a casa deste filósofo é, pela sua domesticidade ínfima, a materialização desse gesto e dos valores que defendia. Numa tentativa de responder à pergunta "O que é a Arquitetura?", Andrew Ballantyne introduz a sua tese referindo o lar de Diógenes. O seu barril -casa era *"tão mínimo quanto poderia ser a habitação, dramatizando a renúncia de valores mundanos."*³⁹.

A casa-barril de Diógenes torna-se um caso interessante na história do espaço individual por ser objeto de diversas temáticas. Por um lado, é a manifestação de um desejo, talvez até mesmo de uma necessidade, de delimitação e defesa de um espaço próprio. Por outro lado, é a prova de que o espaço pode não ser desenhado para o indivíduo, como o barril seria para a armazenagem do vinho, e ainda assim ser objeto de uma delimitação especial apropriada pelo indivíduo.



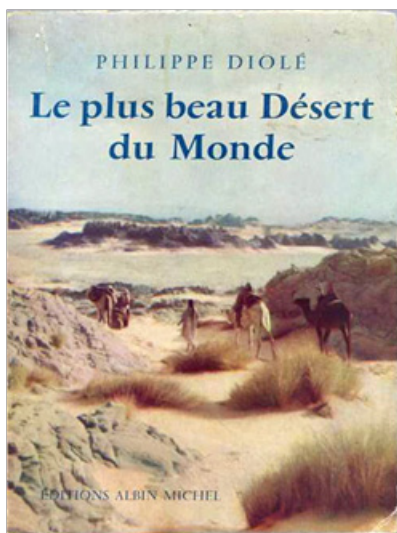
No entanto, esta delimitação nem sempre apresenta uma materialização espacial. Numa época marcada também pelas religiões politeístas como o culto aos deuses gregos ou romanos, a estes era confiada a proteção individual, oferecendo cada deus um tipo de proteção consoante a sua situação. Através de frescos como o da *fullonica* de L. Veranius Hypsaeus, compreendemos de que forma esta crença era alegoricamente representada como a materialização de um espaço individual. No caso, os lavadores confiavam a prática do seu ofício à deusa Minerva, sua padroeira, representada pela Coruja que faz levitar uma gaiola sobre o lavador para o proteger.

1:100

12 | L. Veranius Hypsaeus, Fresco romano da *fullonica* (loja de tinturaria), Pompeia, c. 100 a.C.
+
Atlas do Espaço Individual, Desenho 12

Da necessidade de abrigo do homem primitivo à eternização da identidade dos defuntos, da manifestação de poder dos faraós à proteção da integridade física durante as guerras entre impérios, da singularidade do lar entre estruturas poligâmicas à convicção de um lar independente por Diógenes, no Mundo Antigo, a delimitação, construção ou imaginação do espaço próprio nasce de diversas oportunidades de caracterização de um espaço individual protetor.

2 | ESPAÇO INDIVIDUAL ENCLAUSURANTE



2.1 | qual a escala individual no espaço infinito?

Paralela à concretização de uma espacialidade individual relativa à proteção do corpo, existe também a construção de espaços próprios dedicados à reflexão individual. Se com o sentido protetor, o espaço individual surge como a duplicação, reprodução e extensão do corpo, o mesmo não se verifica como condição de um espaço individual enclausurante.

Para o compreender, é necessário distinguir os seus papéis na conceção do espaço individual. Se por um lado, o espaço individual protetor funciona como um invólucro zelador – de variadas materialidades, formas e dimensões – que defende o espaço do indivíduo da realidade exterior, o espaço individual enclausurante pressupõe, para além de um isolamento, um encerramento espacial com pouco ou nenhum contacto com o exterior e um estado de permanência no interior desse espaço, que potencia o desejo e a criação de pequenos universos individuais.

Para explicar a relação entre o espaço infinito e o íntimo, Gaston Bachelard⁴⁰ refere as obras de Philippe Diolé⁴¹ – onde o autor convida à experimentação do confronto entre o plano infinito e o ponto singular do corpo procurando assim, encontrar hipóteses de isolamento em dois ambientes distintos, o deserto e o oceano, que pela sua natureza sugerem facilmente a impossibilidade de delimitação de espaços individuais – e recorre à metáfora do deserto, pois apesar da imensidão do espaço vazio e sem limites, ali o indivíduo pode encontrar sensações de interioridade.

Segundo Diolé, o espaço interior do corpo e da alma pode ser descoberto quando o indivíduo se isola o suficiente. Este exercício é posto em prática pelos primeiros eremitas que elegem espaços ermos para se concentrarem na sua prática refletiva. Na verdade, a etimologia da palavra “eremita”⁴² revela a sua base fundamental: a de se isolar dos demais. Contudo, a escala *antiantropofórmica* e a necessidade de permanência terão ditado a delimitação de pequenos espaços individuais nestes lugares desabitados.

1:100

13 | Capas das obras *Le plus beau Désert du Monde* (1955) e *The Undersea Adventure* (1953) de Philippe Diolé

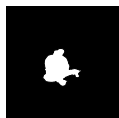
+

Atlas do Espaço Individual,
Desenho 13

⁴⁰ BACHELARD, Gaston – *The Poetics of Space*. Boston: Beacon Press, 1994, p.210

⁴¹ *Le plus beau Désert du Monde* (1955) e *The Undersea Adventure* (1953) de Philippe Diolé

⁴² “eremitas” =Pessoa que vive no ermo com intuítos contemplativos ou religiosos, in Dicionário Priberam, <https://dicionario.priberam.org/eremitas>



1:100

14 | Fra Angelico (1395-1455),
Cidade de Tebaida (eremitério no
séc. V d.C.), c.1420

+

Atlas do Espaço Individual,
Desenho 14

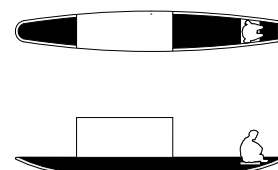
⁴³ AURELI, Pier Vittorio – *Less is
Enough: On Architecture and
Asceticism*. Moscow: Strelka Press,
2013, p.5

⁴⁴ "tebaida" =A toponímia da palavra
Tebaida significa Retiro, ermo,
solidão, in Dicionário Priberam,
<https://dicionario.priberam.org/>

Será difícil definir qual a origem do ascetismo, pela multiplicidade de motivações que podem estar por detrás deste desejo. Em *Less is Enough*, obra na qual Pier Vittorio Aureli alia a prática ascética à essencialidade das habitações individuais, o autor sublinha que o mesmo não tem somente uma conotação religiosa pois "*é uma forma de vida na qual o próprio é o objeto principal da atividade humana*"⁴³. Se lembrarmos o barril-casa de Diógenes, compreendemos que esta centralidade no indivíduo está presente desde então e, segundo Aureli, por testarem a sua teoria através da prática diária, os filósofos antigos são os primeiros eremitas.

É na margem oriental do rio Nilo, onde o terreno era seco e desértico, que se estabeleceram na província egípcia de Tebaida⁴⁴ cristãos primitivos que para se dedicarem à oração se distanciaram dos demais. Conforme representado por Fra Angelico, este eremitério do século V possuía diferentes tipologias de espaços para um só indivíduo – da copa da árvore à gruta, até a pequenas estruturas construídas –, lembrando toda a narrativa da essencialidade de um abrigo. Apesar do pintor ter representado diferentes pessoas neste cenário para ilustrar variadas formas de habitar o deserto, devemos considerar a personagem singular do eremita.

Num plano temporal, geográfico e cultural completamente distinto, longe do deserto e das práticas eremitas ligadas à oração, é possível encontrar outros modos da vida eremítica, através da obra iconográfica de Wu Zhen, que viveu uma vida de reclusão na primeira pessoa. Na sua obra "*Float Among the Hermit Scholars of «Fishermen, after Jing Hao»*", que se estende ao longo de 2,70 metros, Wu Zhen que conta histórias através da pintura e da poesia, expõe através de 16 cenas a vida de um eremita que se isola num lago para se dedicar ao estudo.



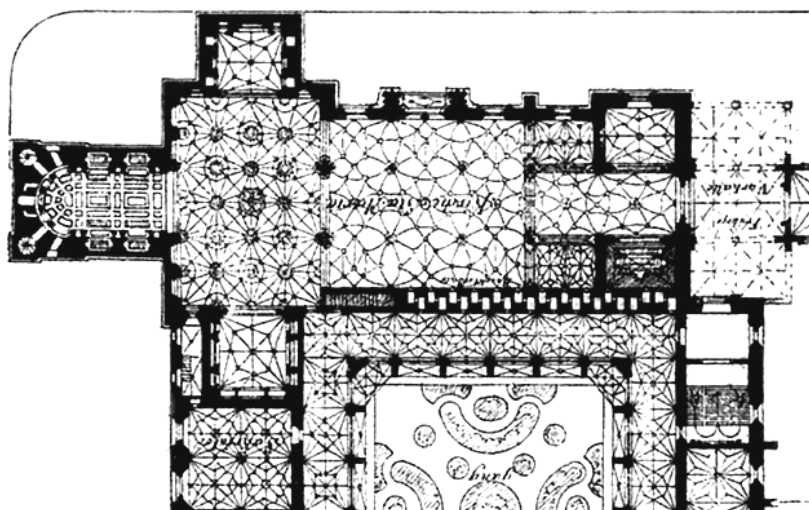
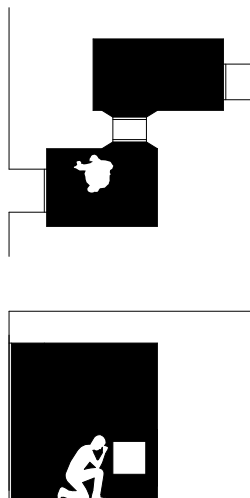
1:200

A formalização do seu espaço individual é uma pequena embarcação de origem chinesa – a sampana – usada em águas interiores. Tal como representado por Zhen, possuía geralmente uma cobertura semicilíndrica que a tornava um abrigo flutuante. As suas dimensões e desenho eram definidos de acordo com a forma e a escala do corpo. Por um lado, o seu comprimento permitia ao eremita deitar-se, permanecendo coberto; por outro lado, a proa possuía um banco onde se conseguia sentar e navegar no lago. Neste barco-casa, o eremita conseguia ter uma concentração espacial de todas as suas atividades diárias: dormir, pescar, estudar, comer, meditar e mover-se. Cada uma destas atividades, representadas nos diferentes desenhos das sampanas, é acompanhada por um poema. O mais significativo para o estudo do espaço individual é o referente à representação na qual o eremita se encontra de pé na frente da sampana e que diz: “A sua embarcação solitária é pequena; Desapareceu no essencial sem limites”⁴⁵. Assim, a construção de espaços próprios dedicados à reflexão individual atinge uma natureza enclausurante quase imaterial.

Dos alojamentos desérticos às pequenas embarcações chinesas, o espaço do eremita configura uma definição e uma dimensão individual na extensão (in)finita de espaços inabitados e ermos. Ainda que os espaços eremíticos não sejam completamente enclausurantes, revelam o seu sentido principal: o de criar um espaço isolado de escala individual, capaz de produzir o seu universo de reflexão, mesmo em espaços infinitos.

15 | Wu Zhen (1280-1354), Float
Among the Hermit Scholars of
"Fishermen, after Jing Hao", c.1384
+
Atlas do Espaço Individual,
Desenho 15

⁴⁵ Tradução para inglês por Joan Stanley-Baker, "Accrued Perceptions of Wu Zhen: The Fishermen Theme," Bulletin of the Oriental Ceramic Society of Hong Kong 8 (1991): 36-46, consultada através do National Museum of Asian Art (<https://asia.si.edu/learn/for-educators/teaching-china-with-the-smithsonian/explore-by-object/fishermen-after-jing-hao/>)



2.2 | o que pertence ao interior do espaço individual?

1:100

16 | Karl Albrecht Haupt (1852-1932), Planta do Mosteiro dos Jerónimos, c. 1880

+

Atlas do Espaço Individual, Desenho 16

⁴⁶ A palavra "mosteiro" deriva do grego monachos que se traduz na vivência de uma pessoa solitária.

⁴⁷ GROSSRIEDER, Paul – "Mystère et rayonnement", Pro Fribourg n° 125, Décembre, 1999

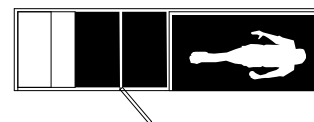
⁴⁸ RODRIGUES, Helena – "Mosteiro de Santa Maria de Belém / Mosteiro dos Jerónimos / Igreja Paroquial de Belém / Igreja de Santa Maria". Direção-Geral do Património Cultural, Sistema de Informação para o Património Arquitetónico, 2004 (http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/sipa.aspx?id=6543)

Formalizado o espaço individual no vazio, independentemente da relação estabelecida com o espaço exterior, importa agora explorar o que acontece no seu interior. O interior do espaço individual é pautado pela vivência do seu habitante. Existem estadias voluntárias e involuntárias, assim como estadias pontuais e permanentes. O cruzamento destas duas condições produz diferentes tipologias de espaços próprios.

Vimos que uma manifestação primordial da clausura voluntária terá ocorrido na sequência dos eremitas primitivos de Tebaida, quando São Pacómio, fundador do monaquismo cenobita, inaugura o primeiro mosteiro⁴⁶ no Egito. No entanto, a solidão vivida no deserto é manifestamente distinta da sentida na cela monástica: *"Se o monge eremita busca o isolamento dos demais, buscando tradicionalmente no seio da natureza desabitada a solidão, o monge que habita o mosteiro encontra na sua cela a reclusão"*⁴⁷. A distinção entre a solidão e a reclusão explica-se pelo próprio espaço: a solidão tem implícito um afastamento, uma distância, contrariamente à reclusão que se define pelo encerramento e pela conseqüente interioridade.

Os monges viviam uma vida de clausura voluntária e apesar de o seu espaço de reclusão ser a cela, saíam pontualmente para desempenhar outras funções. Uma delas era a de confissão dos crentes que decorria no espaço do confessionário. Pela clausura que praticavam, o contacto que estabeleciam com os penitentes devia ser breve e com um contacto visual limitado. Por este motivo, o desenho do confessionário era geralmente encerrado, com uma janela semi-opaca para a comunicação entre os agentes, e com duas entradas independentes.

No Mosteiro dos Jerónimos, os confessionários são integrados na parede dupla que separa o mosteiro da igreja, uma vez que a sua construção ocorreu em momentos distintos no tempo. Por este motivo, o acesso aos dois espaços que o constituem é independente, não havendo qualquer tipo de encontro entre o confessor, que acede a partir do claustro, e o penitente, que entra a partir da nave da Igreja⁴⁸. Na planta de Karl Albrecht Haupt, é possível notar que o espaço de comunicação é feito pela interseção dos dois espaços, separados por um gradeamento.



1:100

Para lá destas e de outras tarefas diárias que complementavam a sua prática orante, os monges passavam a maioria do dia no interior da cela monástica, que representou uma das primeiras tipologias de um habitar singular. É a partir dela, que se desenvolvem outras unidades habitacionais como o quarto privado. Na obra *A História dos Quartos*, Michelle Perrot introduz o tema da cela através dos eremitas: “A palavra *cella* foi usada, no princípio, para designar a hospedagem de uma pessoa solitária, um eremita ou um recluso. Segundo São Jerónimo, o monge tinha sempre que viver separado do mundo”⁴⁹. Esta separação estimulou a confluência das funções do seu habitar, marcado pela oração e o estudo, num só espaço.

A cela é desenhada segundo o princípio do mínimo, sendo essa, para lá da clausura, um dos traços a distingue do desenho de qualquer outra habitação. Na Chartreuse de La Valsainte, a cela é um dispositivo independente de madeira composta pela anexação de apenas três espaços: a cama e a uma pequena casa-de-banho, absolutamente indispensáveis a qualquer indivíduo, e um oratório, necessário e denunciador da prática monástica do seu habitante.

Noutro contexto, a clausura involuntária leva-nos à sua forma mais acentuada e severa, a da punição. Recordando a cela no seu sentido primário e as palavras de Michelle Perrot, “a cela é a chave de todas as terapias, moral, religiosa, higiénica, penal. Assegura uma função tripla: punição, defesa social, emenda”⁵⁰. A defesa social pode ser conseguida através da cela monástica e a emenda através da cela de confissão, já a punição é comumente associada à cela prisional.

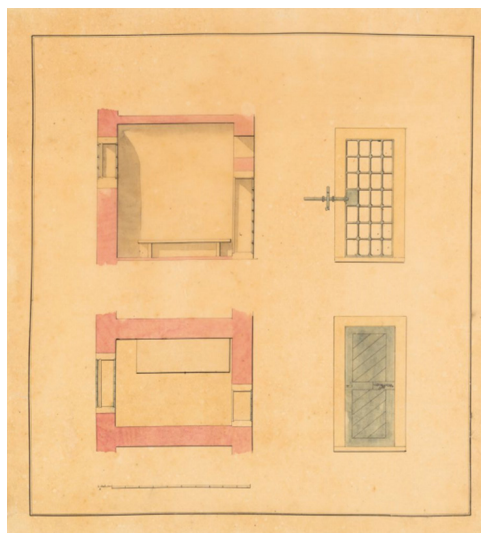
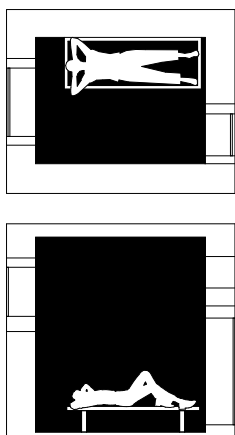
Esta forma de clausura é a mais severa, no entanto, é possível relacionar a sua conceção com a origem do espaço individual da cela monástica.

17 | Quarto da Chartreuse de La Valsainte, 1294-1295

+
Atlas do Espaço Individual,
Desenho 17

⁴⁹ PERROT, Michelle - *Historia de las Alcobas*. El Ojo del Tiempo, Siruela 2009, p.67

⁵⁰ Ibidem



1:100

18 | Hubert Rohault de Fleury (1777-1846), Cela de prisão, 1816-c.1830

+
Atlas do Espaço Individual,
Desenho 18

⁵¹ PEVSNER, Nikolaus - *A History of Building Types*. Princeton University Press, 1979, p.190

⁵² WILKINSON, Tom - "Typology: Prison". *The Architectural Review*, 11 Junho 2018

⁵³ FOUCAULT, Michel - *Vigiar e Punir*. Lisboa: Edições 70, 2013, p.150

Quando conta *A História das tipologias arquitectónicas*, Nikolaus Pevsner defendeu que *"a prisão como forma de punição parece ter a sua origem nos mosteiros"*⁵¹. Apesar de ambos serem desenhados sob o tema da essencialidade quotidiana, a sua conceção sobre o mesmo é distinta, produzindo diferentes espaços individuais.

Por um lado, se na cela monástica a peça essencial do mobiliário é a mesa de oração e estudo, no caso da cela prisional essa centralidade é dada pela cama. A cama, em todos os seus modelos, é um dos dispositivos imprescindíveis à rotina dos indivíduos e as suas dimensões acomodadas ao corpo deitado. Assim, a cama é a base do projeto da cela na prisão, ditando, conforme representado por Hubert Rohault de Fleury, a dimensão da mesma. Na planta que desenha, é possível constatar como o comprimento do interior da cela se aproxima do comprimento da própria cama, materializando assim um espaço individual de dimensões mínimas que satisfaz o mínimo das necessidades. Nas palavras de Wilkinson, *"a cela da prisão é a realização máxima do Existenzminimum procurado pelos arquitetos modernistas. Num espaço reduzido à extensão das proporções humanas, existem instalações de excrementos e para dormir, tudo o resto, é supérfluo"*⁵².

Dependendo da sua função, a cela, enquanto espaço arquitetónico ocluso, carrega uma descontinuidade não só espacial, como temporal. É, precisamente, neste ponto que Michel Foucault defende que assenta a pena do indivíduo, na restrição do espaço e do tempo: *"O ponto de aplicação da pena não é a representação, mas o corpo, o tempo, os gestos e atividades de todos os dias; a alma também, mas na medida em que é a sede de hábitos"*⁵³. O facto dos movimentos do prisioneiro estarem limitados a um espaço de dimensões mínimas sem qualquer relação com exterior é o que torna esta forma de espaço individual a mais extrema.



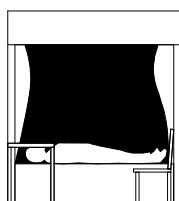
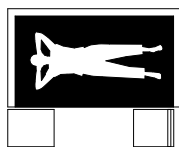
A rotina principal do prisioneiro resume-se ao espaço limitado da cela e às práticas proporcionáveis pela mesma. No entanto, consoante o regime penal, o dia-a-dia é pontuado por momentos conjuntos em que os prisioneiros podem sair do espaço da cela para realizar outras atividades, geralmente com uma duração temporal curta. Nestes momentos, é importante que o espaço individual continue a ser respeitado. Através das soluções extremas da arquitetura prisional, objetos, já por si individuais, como a cadeira, tornam-se individualizadores num espaço partilhado. Na capela da prisão de Pentonville, os reclusos assistem à missa em cadeiras separadas, cuja única face aberta é a frontal, focando assim, a sua atenção no orador e nunca nos outros prisioneiros.

Os objetos, ou a sua ausência, parecem não só compor como desenhar o interior do espaço individual enclausurado. Pequenos objetos de utilização necessária e quotidiana são suficientes para dar interioridade e domesticidade a um espaço, delimitando um mundo exclusivamente individual.

1:100

19 | Henry Mayhew (1812-1887),
"The Chapel, on the Separate
System, in Pentonville Prison, During
Divine Service", 1862

+
Atlas do Espaço Individual,
Desenho 19



2.3 | como é que o espaço próprio pode encerrar um universo?

1:100

20 | Camas do Hôtel-Dieu de Beaune, 1443

+

Atlas do Espaço Individual,
Desenho 20

⁵⁴ "universo", in Dicionário Porto Editora, <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/universo> [consultado em 06-06-2022].

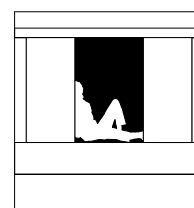
Nas suas formas voluntárias, o enclausuramento permite ao indivíduo, para além de ter um espaço seu, criar uma independência e autonomia em relação ao resto do mundo: um cosmos pessoal. Entende-se por este universo próprio, a "reunião de vários elementos que formam um todo"⁵⁴. A cama, a cadeira, a secretária, o oratório constituem espaços individuais pontuais que vão suportando a rotina do indivíduo no interior do seu espaço. Se no espaço protetor, o espaço individual era uma construção por camadas, no espaço enclausurante, pela necessidade de permanência, essa construção é feita pela agregação destes elementos num espaço que se apresenta como unidade de espaço individual. Do ponto de vista arquitetónico, estes universos individuais incluem espaços como a cela, e mais tarde, o quarto privado.

As celas apresentam-nos a cama enquanto unidade de medida do espaço individual na habitação. O ato de dormir faz parte das necessidades básicas do ser humano, no entanto, ao longo da história, o seu sentido individual foi oscilando. A cama, componente elementar de qualquer tipologia do habitar, deu novas formas ao espaço individual. Pode definir as dimensões de um espaço individual enclausurante como a cela prisional, atribuir individualidade a um espaço comum como uma ala hospitalar ou ser uma peça central e independente no espaço arquitetónico.

*"A doença foi, juntamente com a piedade religiosa e o próprio nascimento, uma das primeiras causas da individualização do ato de dormir"*⁵⁵. Consoante o risco ou nível de contágio, a noção de espaço individual era, frequentemente, ignorada a partir do momento em que não havia perspectiva de recuperação. Nem tudo seria como nos *"hospitais de Beaune que ofereciam uma idílica imagem medieval, sem dúvida muito distante da realidade"*⁵⁶. Este cenário ideal, ao qual Perrot se refere, respeita o espaço próprio de cada um dos enfermos. As camas alinhadas numa fila contínua e numerada de alcovas estavam dispostas de modo que nenhum dos doentes visse os outros, podendo encerrar o seu espaço na totalidade através de cortinas. E fora da alcova apenas existia uma pequena mesa e cadeira para o doente ou uma visita.

⁵⁵ PERROT, Michelle - *Historia de las Alcobas*. El Ojo del Tiempo, Siruela 2009, p.214

⁵⁶ Ibidem



Nas casas, o ato do sono ganha também novos protagonismos espaciais. “Após a necessidade inicial de isolamento das mentes identificada pela procura de um espaço de reflexão individual, que marcou o início da tomada de consciência e fruição de um mundo interior, os corpos também iniciam o seu caminho para o isolamento (...) O primeiro momento desta conquista começa a partir de individualização de camas ou no reforço da utilização de alcovas.”⁵⁷.

As *Lit-clos* (do francês, “cama fechada”) surgem na Europa no fim da Idade Média com o fim de individualizar o espaço próprio como resposta às habitações com um único quarto comum destinado ao sono. Estas camas possuíam a largura de um corpo deitado mas integravam o desenho de um armário que funcionava como um dispositivo que guardava fatos e outros objetos domésticos. Quando fechado, o armário-cama deixava de revelar o seu sentido de dormir, podendo até ser colocado noutras divisões da casa.

No glossário do quarto, desenvolvido por Xavier Monteys, é possível compreender como estes espaços de diferentes escalas comunicam entre si, formando um todo. Um dos termos clarificados por Monteys diz respeito à palavra *câmara*, definida como “alcova ou aposento onde se dorme”⁵⁸. Esta definição encaixa-se no vocabulário grego, que utilizava a palavra para se referir a “qualquer espaço dedicado ao descanso, pois precisavam de algum tempo para dedicá-lo apenas ao sono e, principalmente, individualmente”⁵⁹. Mas Monteys também define *câmara* da seguinte forma: “antigamente, quarto ou peça principal de uma casa; atualmente, sala que por uma razão ou outra adquire especial importância”⁶⁰.

Mais tarde, encontramos essa importância especial nas câmaras de maravilhas que surgem nos séculos XVI e XVII durante a época dos descobrimentos e das grandes explorações, para acolher coleções de objetos e artefactos notáveis encontrados além mar.

1:100

21| *Lit-clos*, c.1600

+
Atlas do Espaço Individual,
Desenho 21

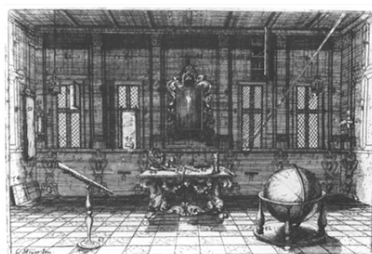
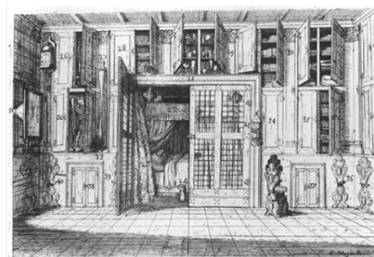
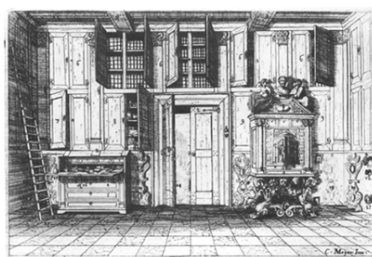
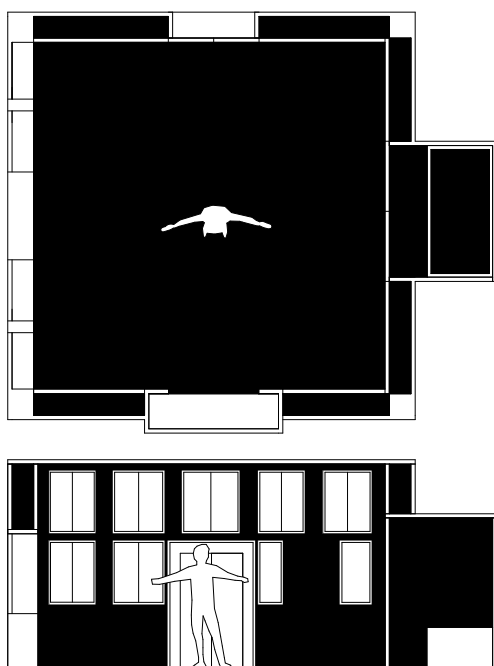
⁵⁷ SILVA, Ana Sofia Pereira da – *La Intimidad de La Casa. El espacio individual en la arquitectura doméstica en el siglo XX*. Madrid: Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2013, pp.14-16

⁵⁸ MONTEYS, Xavier – *La habitación: Más allá de la sala de estar*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2014, p.20

⁵⁹ PERROT, Michelle – *Historia de las Alcobas*. El Ojo del Tiempo, Siruela 2009, p.33

⁶⁰ MONTEYS, Xavier – *La habitación: Más allá de la sala de estar*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2014, p.

Câmara de maravilhas



1:100

22 | Cornelius Meyer (1629-1701),
Del Fabricar Commodo, 1689
+
Atlas do Espaço Individual,
Desenho 22

⁶¹ Cada compartimento está
numerado e corresponde a uma
função do habitar.

⁶² BARCHELARD, Gaston – *The
Poetics of Space*, Boston: Beacon
Press, 1994, p.30

⁶³ PALLASMAA, Juhani – *Habitar*.
Editorial Gustavo Gili, 2016, p.30

⁶⁴ MIDDLETON, Robin – "The One-
Room Apartment". *AA Files*, No. 4
(July 1983), p.60

⁶⁵ PALLASMAA, Juhani – *Habitar*.
Editorial Gustavo Gili, 2016, , p.201

⁶⁶ MEYER, Cornelio – *Nuovi
Ritrovamenti*. Roma: Nella Stamperia
di Gio: Giacomo Komarek Boëmo
all'Angelo Custode, 1689, p. 32

As câmaras de maravilhas caracterizam-se muitas vezes por serem um espaço cujas paredes são revestidas por mobiliário com compartimentos especializados e adaptados ao tipo de objetos que recebem.

A obra *"Del Fabricar Commodo"*, assinada pelo engenheiro Cornelius Meyer, apresenta-se como uma exploração arquitetônica do que pode ser esta câmara das maravilhas quando interpretada como um espaço individual. Meyer projeta um único quarto – um espaço central de planta quadrangular – através da representação dos alçados interiores das suas quatro paredes que o definem com um total de 82 compartimentos⁶¹ que conformam o espaço do habitante colecionador. O desenho destes nichos especializados tem um papel arquitetônico forte, uma vez que *"no armário existe um centro de ordem que protege todo o lugar da desordem incontida"*⁶². Estes armários dão espessura e programa às paredes que Meyer representa como proteção do espaço privado e quase secreto. *"Esses elementos [nichos] parecem alojar-se nas paredes, tentando ao mesmo tempo juntar as peças vizinhas e limpar o centro. Os armários, as alcovas ou as pequenas peças de serviço colocadas entre os quartos, e às vezes compartilhados ou compensados por estes, destacam a necessidade que essas peças se entrelaçam para formar um todo complexo e não um elemento resultante de sua repetição em série"*⁶³. A sua proposta resulta no espaço central do estúdio individual e na compartimentação envolvente *"com tudo o que um (solteiro) vitruviano poderia desejar ao alcance de um braço"*⁶⁴ ou conforme escreve Pallasma, um quarto individual como *"uma extensão e um refúgio da nossa constituição e do nosso corpo"*⁶⁵.

Em *"Del Fabricar Commodo"*, a zona de dormir é projetada num dos nichos da segunda parede (*"Facciata del Secondo Muro della Stanza"*) e constitui três pontos da legenda de Meyer: *"21. Alcova com portas atrás das quais a cama pode ser feita. 22. Cama na alcova. 23. Porta para a alcova"*⁶⁶. A alcova é uma peça elementar na racionalização espacial do quarto privado, mas equiparável a qualquer outro nicho do desenho de Meyer na complexidade do universo das câmaras de maravilhas.



1:100

23 | Cama de dossel, c.1575-1600
+
Atlas do Espaço Individual,
Desenho 23

⁶⁷ PEREC, Georges - *Species of Spaces and Other Pieces*. Penguin Books, 1999 (1ª Edição: 1974), p.16

⁶⁸ MONTEYS, Xavier - *La habitación: Más allá de la sala de estar*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2014, p.78

⁶⁹ PALLASMAA, Juhani - *Habitar*. Editorial Gustavo Gili, 2016, p.33

Noutros contextos, a cama conseguiu tornar-se independente da parede onde se insere a alcova, tornando-se a peça central do desenho do quarto individual: *"A cama é, portanto, o espaço individual por excelência, o espaço elementar do corpo"* ⁶⁷. Mais do que a unidade que segue a métrica do corpo, a cama torna-se a definição máxima da individualidade da casa e, concretamente, no papel autónomo que assume no próprio quarto: *"Num certo sentido, a cama de dossel pode ser considerada uma pequena câmara em si mesma. Cama ou divã, porque o quarto é a conquista de um espaço próprio, e nesta luta pela intimidade expressa um processo pelo qual os indivíduos se tornaram fizeram o seu lugar no interior da casa."* ⁶⁸. Deste modo, a cama individual e o quarto privado conformam duas camadas do espaço individual que caracteriza a arquitetura doméstica a partir do século XVII. A cama de dossel, à semelhança da alcova, serve como uma representação chave do espaço individual, como uma composição de várias espacialidades a diferentes escalas e funções.

Apesar deste sentido se manter até aos dias de hoje, a verdade é que *"a imagem da cama foi diluída; de casa em miniatura, de microclima e território visual separado, de casa dentro de casa, com privacidade física e simbólica, tornou-se um simples plano horizontal neutro, um palco de privacidade"* ⁶⁹. Ao abandonarmos a ideia de um encerramento espacial – por muito pouco material que seja – começa-se a perder um sentido de espaço tridimensional. Compreendemos, assim, que o espaço individual enclausurante pode ser conseguido através de dispositivos autónomos ou da sua composição, resultando em espaços de diferentes escalas. No caso dos espaços enclausurantes que sintetizam a rotina de quem os habita, o entendimento destes espaços menores e a coesão entre si produzem um entendimento de um espaço mínimo único mas suficiente.

3 | ESPAÇO INDIVIDUAL VESTÍVEL



3.1 | como é que o espaço individual evoluiu através do uso do tecido?

*"O mito de uma estrutura construtiva (...) enobrecida na ordem arquitetónica, contrapõe-se ao de uma envoltura delimitadora do espaço."*⁷⁰

As narrativas da arquitetura focam-se demasiado na delimitação espacial vertical dada pela parede e pecam por desvalorizar outros materiais como o tecido, que pela sua leveza e plasticidade é uma das matérias protagonistas do espaço individual, tal como vimos em relação aos homens primitivos que revestiam com folhagens as suas cabanas e se vestiam com peles de animais ou aos egípcios que envolviam os mortos com o linho que teciam.

Quando disserta sobre *Os quatro elementos da Arquitetura* (1851), Gottfried Semper defende o uso primário da arquitetura têxtil, a qual considera essencial na delimitação espacial. Para o compreender é necessário explicar a transição de revestimento que envolve o corpo a elemento arquitetónico: *"Do entrelaço dos ramos passou-se rapidamente a entrelaçar rafia para tapetes e cobertores (...) Da utilização de estacas entrelaçadas para delimitar a propriedade à utilização de esteiras e tapetes como cobertura para os pés, para proteger do sol e do frio e para separar os espaços interiores dos quartos (...), precedeu-se o uso de paredes estruturais"*⁷¹. Mesmo após a disseminação do uso da pedra ou de outras matérias na construção de paredes, *"conservou-se todo o peso da sua importância primitiva, a verdadeira essência da parede. O tapete continuou a ser a parede, a delimitação espacial visível"*⁷².

Ao longo da história, o tecido permitiu uma transportabilidade como nenhuma outra matéria. Basta lembrarmos o *irmão aventureiro* e a sua *tenda desdobrável* de Frank Lloyd Wright, ou os *Mongolian Yurts* que aqui vemos representados por Genghis Khan, ou ainda recordar como para Quatremère de Quincy⁷³, contemporâneo de Semper, a tenda representava uma tradição arquitetónica tão importante como a gruta ou a cabana, sendo que se distinguia sobretudo pelas suas capacidades móveis, isto é, transportável pelo seu utilizador, sendo por isso, associada às culturas nómadas. As capacidades de envolver o corpo ou servir-lhe de plataforma, permitiam ao tapete uma dupla adaptabilidade espacial ao indivíduo.

1:100

24 | Genghis Khan (1162-1227),
Mongolian Yurts, c.1350
+
Atlas do Espaço Individual,
Desenho 24

⁷⁰ FANNELLI, Giovanni. GARGIANI, Roberto - *El Principio del Revestimiento: Prolegómenos a una Historia de la Arquitectura Contemporánea*. Akal Arquitectura, 1999, p.7

⁷¹ SEMPER, Gottfried - *Die vier Elemente der Baukunst*. F. Vieweg, 1851 in FANNELLI, Giovanni. GARGIANI, Roberto - *El Principio del Revestimiento: Prolegómenos a una Historia de la Arquitectura Contemporánea*. Akal Arquitectura, 1999, p.7

⁷² Ibidem

⁷³ QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine Chrysostome - *De l'état de l'Architecture Égyptienne, considérée dans son origine, ses principes et son goût, et comparée sous les mêmes rapports à l'Architecture Grecque*. Paris: Barrois, 1803, pp.239-240



1:100

25 | Tapete de oração de 3 arcos,
c.1575-90

+
Atlas do Espaço Individual,
Desenho 25

⁷⁴ COVINI, Alessandra – “Prayer Rug:
the intersection between the carpet
and architecture”. Het Nieuwe
Instituut, Platform Body/Space, 2016

⁷⁵ LOOS, Adolf - *The Principle of
Cladding* (Neue Freie Presse, 4 de
Setembro, 1898). in LOOS, Adolf -
*Loos, Spoken into the Void:
Collected Essays 1897-1900*. New
York: MIT Press, 1982, p.66

⁷⁶ COVINI, Alessandra – “The Carpet
And The Territory”. MacGuffin Issue
nº9: The Rug ([https://
www.macguffinmagazine.com/
stories/macguffin-the-carpet-and-the-
territory](https://www.macguffinmagazine.com/stories/macguffin-the-carpet-and-the-territory))

⁷⁷ Refere-se às cinco orações
públicas que cada muçulmano deve
rezar diariamente: ao amanhecer, ao
meio-dia, entre o meio-dia e o pôr
do sol, após o pôr do sol e antes de
meia-noite.

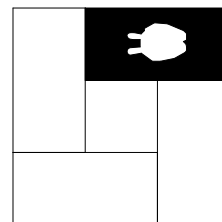
⁷⁸ HEIN, Carola – “Carola Hein on the
Tatami mat: Floor Cover, Building
Block and Lifestyle”. Transcrição da
conferência dada no Het Nieuwe
Instituut a 20 Setembro 2016
([https://
platform.hetnieuweinstituut.nl/en/
tatami-floor-cover-building-block-
and-lifestyle-carola-hein](https://platform.hetnieuweinstituut.nl/en/tatami-floor-cover-building-block-and-lifestyle-carola-hein))

De membrana envoltória a demarcação territorial, passando de cultura em cultura, a partir da tradição nómada, a matéria têxtil passa a conseguir criar um espaço tridimensional a partir de uma definição planimétrica: *“A moldura do tapete corta e delimita uma porção do espaço infinito, devotando-o à existência humana, onde, nos seus limites finitos, o homem encerra o universo, por meio das suas relações simbólicas e representações infinitas”*⁷⁴.

Para a história do espaço individual, o tapete terá uma relevância superior à da tenda, uma vez que segue as medidas e a fisionomia do corpo, tanto vertical como horizontalmente.

No seu ensaio “The Principle of Cladding” (1898), Adolf Loos defende que a primeira tarefa do arquiteto é a de providenciar um abrigo, um espaço quente e habitável. *“Os tapetes são quentes e habitáveis”*⁷⁵, por essa razão, o arquiteto decide estender um tapete no chão e pendurar outros quatro para formar e encerrar o seu espaço. Mais do que um elemento decorativo, o tapete é um meio eficaz para a criação rápida de um espaço arquitetónico, constituindo-se como *“delimitação primordial do espaço num território”*⁷⁶.

Numa abordagem religiosa, o tapete como plataforma para oração é equiparável a um *temenos* – um pedaço de terra cortado que é dedicado a um Deus ou a recinto sagrado – na sacralização simbólica que lhe é atribuída. Com ornamentos arquitetónicos como a representação do *Mihrab*, o tapete de oração islâmico atua como um solo sagrado portátil, extensão do espaço de celebração religiosa, e tem simbolicamente a capacidade de transportar e isolar o fiel do contexto envolvente de forma a respeitar o horário da Salá⁷⁷. As suas dimensões são obtidas segundo a posição de oração: cerca de 0,76m x 1,22m de joelhos e cerca de 1,2m x 1,8m para se ajoelhar e curvar, chegando com a testa ao topo do arco do *Mihrab*, cuja reminiscência indica a posição na qual o devoto se deve colocar enquanto reza. Sem morada definitiva, um dos bens essenciais que os muçulmanos, mas não só, transportavam de destino em destino era o tapete, facilmente enrolado que responde a uma das necessidades fundamentais do ser humano: encerrar, definir, dar forma a um espaço vital⁷⁸.



Essa significância atribuída ao tapete mantém-se no Oriente: se para os muçulmanos, o tapete era sinónimo de casa e de templo, para os japoneses era simultaneamente um espaço de lazer e de dormir.

Ainda sobre a composição feita de tapetes, Loos reconhece que *"não se pode construir uma casa de tapetes. Tanto o tapete no chão como a tapeçaria na parede requerem uma moldura estrutural para os segurar no sítio certo"*⁷⁹. Desenhar esta moldura é, então, a segunda tarefa do arquiteto.

Os japoneses criaram este sistema de construção modular constituído por um espaço definido por um elemento horizontal, o *tatami*, como mecanismo antropométrico horizontal, e de um elemento vertical, o *fusuma*, como redefinidor do espaço a criar. Ambos com a proporção padronizada de 1 *ken* : ½ *ken*⁸⁰ com as dimensões correspondentes de 1,82cm x 0,91cm. A origem do *tatami*, como elemento individualizador, remonta ao século XVIII, quando os tapetes começaram a ser utilizados como camas ou como assento de classes sociais mais elevadas. A sua presença em diversos edifícios e consequente utilização foi-se difundindo por todas as classes sociais e o tatami tornou-se um unificador social e cultural, de um espaço individual de dimensão comum. Em palácios e casas, em templos e espaços de artes marciais, o tatami torna-se uma plataforma multifuncional integrante das práticas diárias: do sono à alimentação, do lazer ao trabalho.

A Vila Imperial de Katsura é a exemplificação prática da construção de um espaço individual - neste caso, o quarto - através da unidade corpórea do tatami. O interior contínuo dos quartos é separado através das *fusumas*, criando quartos individuais de 7m², através da composição de 4½ *tatamis*. O tapete apresenta-se, à semelhança da cama, como uma superfície que dá base ao corpo. No entanto, é distinto da cama, por ter um carácter errante.

1:100

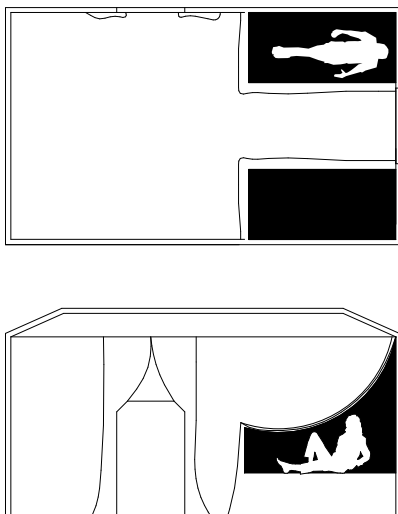
26 | Toshitada (1620-1662),
Quarto principal da Vila Imperial de
Katsura, 1620-1624

+
Atlas do Espaço Individual,
Desenho 26

⁷⁹ LOOS, Adolf - *The Principle of Cladding* (Neue Freie Presse, 4 de Setembro, 1898). In: LOOS, Adolf - *Loos, Spoken into the Void: Collected Essays 1897-1900*. Nova Iorque, MIT Press, 1982, p.66

⁸⁰ Unidade métrica usada na arquitetura japonesa

Quarto-tenda



1:100

27 | Karl-Friedrich Schinkel (1781-1841), Quarto-tenda para convidados no Palácio Charlottenhof, 1826

+

Atlas do Espaço Individual, Desenho 27

Como já referido, a indumentária é uma das primeiras camadas de espaço próprio. No entanto, tal como a roupa, o tecido não garante um abrigo sendo que, tal como a tenda, pertence à natureza do espaço transitório. A tenda, enquanto forma arquitetónica, tem implícita na sua origem a própria ideia de casa móvel, denunciando a ideia de efemeridade.

O quarto de hóspedes do Palácio de Charlottenhof, projetado por Schinkel, é uma formalização dos princípios arquitetónicos têxteis. Não será por acaso que Schinkel elege o tecido para revestir o quarto para os habitantes temporários, convidados à estadia no palácio. Xavier Monteys descreve este espaço como uma referência direta ao interior de uma tenda: *“Todos estes quartos, vestidos ou completamente despidos, têm a sua origem no século XIX, decorações inspiradas em tendas, que provavelmente derivam das utilizadas em campanhas militares”*⁸¹ ou científicas.

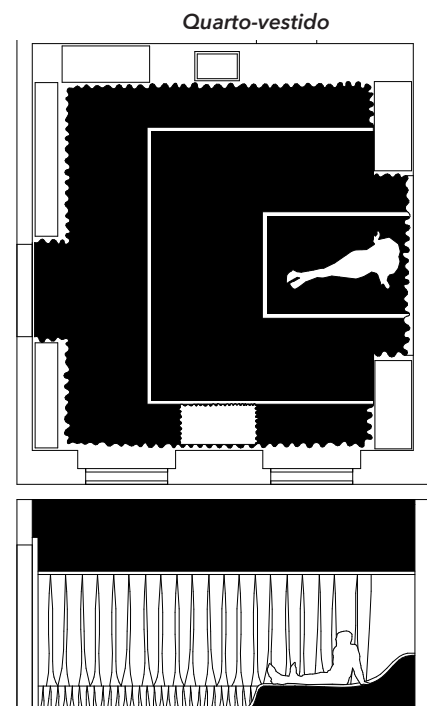
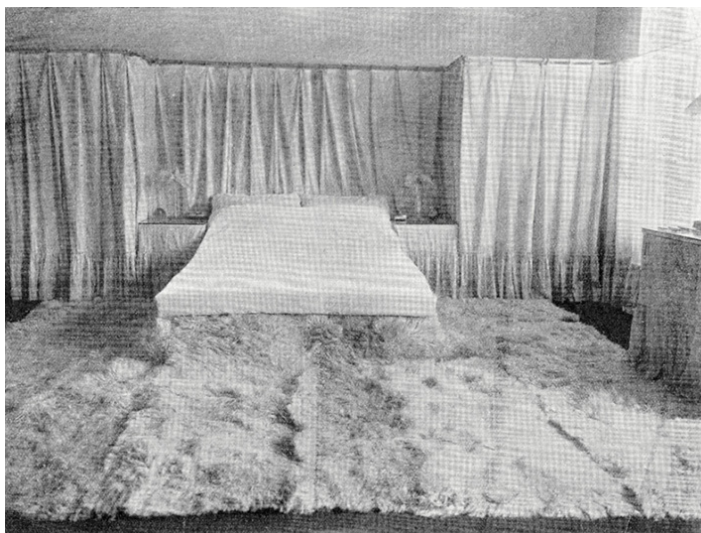
Schinkel leva este quarto-tenda ao limite da sua definição ao dar ao mobiliário do quarto esta materialidade. *“Não se trata da arquitetura do quarto que se estende até à cama, contaminando-a, mas da extensão na direção oposta: não da arquitetura para o mobiliário, mas do mobiliário para a arquitetura através da roupa de cama. Os dois quartos luminosos parecem estar vestidos, como a própria cama.”*⁸² Este mobiliário possui uma escala e um desenho próprio do corpo. Quando a sua materialidade e a sua extensão se prolongam na própria arquitetura onde se inserem, é possível chamar o espaço individual vestível. Para além disso estas experimentações sustentam a noção de um espaço próprio como um todo, composto por vários elementos individualizadores.

A palavra “móvel”, referente aos componentes do mobiliário, pode ser definida como a “peça de uma divisão ou de um espaço, móvel e que serve geralmente para alguém se sentar, deitar, comer, trabalhar, arrumar, sustentar ou exibir objetos de menores dimensões”⁸³. Apesar de estarem, por definição, associados a uma organização volante, quando pensados em correlação uns com os outros e com o seu espaço envolvente, tornam-se capazes de produzir um espaço consolidado e uno.

⁸¹ MONTEYS, Xavier – *La habitación: Más allá de la sala de estar*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2014, p.82

⁸² Ibidem, p.78

⁸³ “móveis”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2021, <https://dicionario.priberam.org/m%C3%B3veis> [consultado em 11-06-2022].”



Apesar de criar um espaço passageiro ou transitório, o tecido tem propriedades de conforto, dificilmente equiparáveis a outro material. Ainda segundo Monteys, a sensação no interior do espaço intrauterino, a referência máxima de conforto individual, aproxima-se do aconchego dado pelos materiais têxteis, não será por acaso que as nossas camas são revestidas por tecidos.

As camas foram-se emancipando do quarto, funcionando como uma peça independente e central que define os limites do espaço do indivíduo. No final do século XIX, a cama deixa de ser vista como um objeto fechado, pois a individualidade espacial passa a estar associada ao quarto privado. Tal fenómeno provocou uma indefinição naquilo que são os limites do seu espaço: *“A imagem da cama esmaeceu, deixando de ser uma casa em miniatura, um microclima e um território visual separado, uma casa dentro da casa com privacidade física e simbólica, para se constituir em um mero plano horizontal, um cenário para a privacidade”*⁸⁴. Como experimentação deste plano contínuo e aberto da superfície de dormir apresenta-se o quarto que Adolf Loos projecta para Lina Loos em 1907, aquando do seu divórcio. Josep Quetglas defendeu a ideia de que *“toda a arquitetura de Loos pode ser explicada como um envelope para o corpo”*⁸⁵. A ideia de um espaço individual que envolve o corpo já conhecida a partir das primeiras roupas ganha uma nova escala e dimensão: a da própria arquitetura. Conhecendo já, a relação indissociável cama-quarto, sobre a ótica do espaço individual, conseguimos analisar agora ambos através da sua percepção do tacto. Gio Ponti, citado por Monteys, lança a possibilidade de uma fusão de ambos: o sonho de uma cama que fosse a pavimentação do quarto⁸⁶. Se por um lado, no quarto-tenda de Charlottenhof, Schinkel faz uma delimitação em tecido da própria cama, por sua vez, no quarto-vestido de Lina, Adolf Loos utiliza a materialidade têxtil aconchegante da cama para a estender a outras superfícies do quarto.

Contudo, os eventos do início do século XX trouxeram consequências para a história do uso do tecido na caracterização do espaço individual, nomeadamente no que diz respeito à sua textura e ao seu conforto.

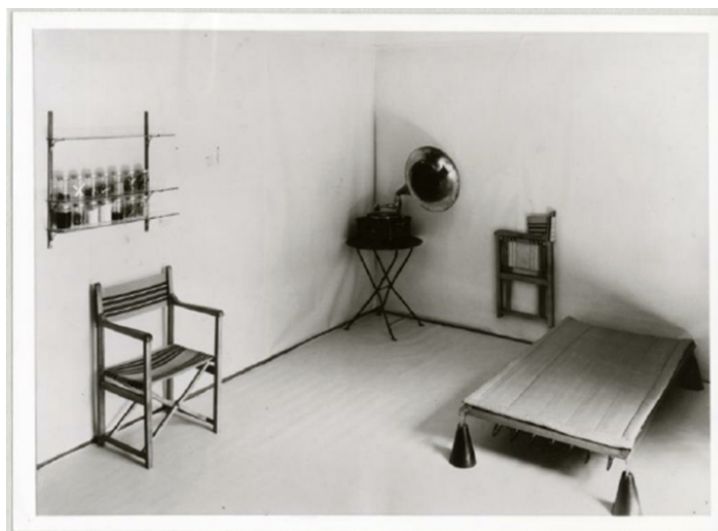
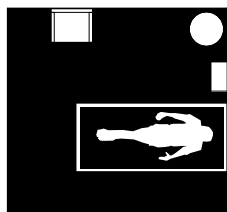
1:100

28 | Adolf Loos (1870-1933),
Quarto da Lina Loos, 1903
+
Atlas do Espaço Individual,
Desenho 28

⁸⁴ PALLASMAA, Juhani – *Habitar*,
Editorial Gustavo Gili, 2016, p.33

⁸⁵ QUETGLAS, Josep – “Lo
placentero”. *Carrer de la ciutat:
revista de arquitectura*, nº 9-10, 1980,
p.2

⁸⁶ PONTI, Gio – *Amate l'architettura*,
1957 in MONTEYS, Xavier – *La
habitación: Más allá de la sala de
estar*. Barcelona: Editorial Gustavo
Gili, 2014, p.78



1:100

29 | Hannes Meyer (1889-1954),
Co-op Interieur, 1926

+
Atlas do Espaço Individual,
Desenho 29

⁸⁷ AURELI, Pier Vittorio. TATTARA, Martino - "Soft cell: the minimum dwelling". The Architectural Review, 30 Julho 2018 (<https://www.architectural-review.com/essays/soft-cell-the-minimum-dwelling>)

⁸⁸ LOOS, Adolf - The Principle of Cladding (Neue Freie Presse, 4 de Setembro, 1898). in LOOS, Adolf - Loos, Spoken into the Void: Collected Essays 1897-1900. New York: MIT Press, 1982, p.66

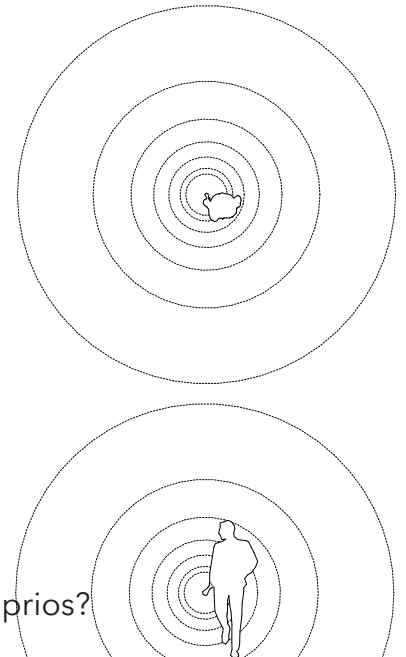
A primeira Guerra Mundial exigiu um repensar dos níveis de conforto. Em 1926, o crítico Adolf Behne recebe em Berlim uma fotografia intitulada de "Co-op Interieur", que mostra um quarto-despido contendo apenas quatro objetos prosaicamente dispostos num canto: uma cama, uma mesa com um gramofone em cima, duas cadeiras, uma pendurada na parede e outra junto a uma pequena estante. O remetente era Hannes Meyer que, entre a promessa e a esperança de uma vida livre do peso associado ao espaço doméstico, encena um quarto escassamente mobilado para um proletário, como um manifesto à aceleração do mundo moderno, impulsionada pelo "desenvolvimento tecnológico, intensidade das relações sociais e crescente uniformização dos hábitos humanos"⁸⁷. Esta encenação – ou antes, este quarto – é completamente revestido a lona esticada. Em oposição ao quarto-vestido de Loos, o quarto de Meyer apresenta-se como um espaço individual despido e frio. Esta caracterização justifica-se tanto pelo desenho do próprio mobiliário, que por ser desdobrável e industrializado, não assume qualquer compromisso com o espaço onde se insere, como pela relação anónima que estabelece com o indivíduo que o habita.

À produção de qualquer espaço não se pode atribuir uma materialidade exclusiva pois "cada material possui sua própria linguagem de formas, e nenhum pode reivindicar por si mesmo as formas de outro material"⁸⁸. Ao afirmar que o espaço individual possui apenas uma materialidade, seja ela a têxtil ou outra qualquer, incorreria numa contradição, conforme Loos afirma. No entanto, é inegável que o espaço ganha uma especial dimensão individual quando definido por uma só materialidade, bastando olhar para o quarto-vestido de Loos e o quarto-despido de Meyer. Quando postos lado a lado, introduzem também o tema da industrialização que se apresenta como uma moeda de duas faces para o espaço individual. Por um lado, acentua a noção de individualidade, por outro, pela sua materialidade, torna qualquer espaço individual mais pobre, menos dedicado ao contacto com o corpo.

Se desde a Idade Média, o tecido esteve sempre presente em diferentes concepções do espaço individual, ao longo do século XX, por razões históricas e tecnológicas conduziram-no a uma perda significativa de protagonismo.



Sino



3.2 | de que forma a indumentária cria distância para espaços próprios?

O espaço individual vestível não criou apenas conforto interior. Sabemos que o tecido para além de ser um material revestidor de um espaço, pode também servir de revestimento ao próprio corpo. Para além de uma capacidade de revestir ou envolver o corpo, a indumentária serve também como estratégia para definição de um espaço individual um pouco mais amplo, redesenhando os limites do próprio corpo.

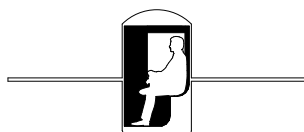
A indumentária teve um papel fundamental a partir da Idade Média na criação de novas medidas de distanciamento. À época, a dimensão do espaço individual nas cidades europeias aliada à infecciosidade das doenças que se propagam celeremente, motivou a criação de mecanismos que estabelecessem uma distância entre as pessoas: *"O distanciamento temporal e espacial tem sido fundamental na luta contra as doenças infecciosas durante séculos"*⁸⁹. Inequivocamente, a distância, enquanto medida de separação, marca a história da arquitetura. No que ao espaço individual diz respeito, essa unidade é dada pelo afastamento criado entre o corpo e a sua envolvente. As primeiras endemias e pandemias problematizaram o espaço individual, nomeadamente, na ausência da noção do mesmo, que motivou piores condições sanitárias que proporcionaram o surgimento de infeções e a sua propagação. No período mais dramático da Peste Negra, a distância era criada tanto através da indumentária médica como através do sino utilizado como acessório do enfermo. Por um lado, as vestes completas dos médicos, marcadas pelas máscaras em bico, serviram como proteção individual, por outro, os sinos que o leproso prendia ao seu cinto criavam uma distância de segurança através da emissão sonora. Ambos, a máscara em bico, enquanto limite material, e o som do sino, enquanto limite imaterial, são capazes de definir um espaço de segurança sanitária em torno do indivíduo, mantendo à distância os restantes.

A obrigação ou o desejo de criar uma distância entre espaços próprios parece ter se adensado ao longo da história. Para além do sino, surgem outros mecanismos e dispositivos para que capazes de concretizar esta distância. O sino cria um tipo de distância não visível, que não limita fisicamente o espaço individual.

1:100

30 | Barthelemy l'Anglais (c.1203-1272), O Leproso e o Sino, c. 1450
+
Atlas do Espaço Individual, Desenho 30

⁸⁹ GARCIA, David – "Distant space: the architecture of quarantine". The Architectural Review, 8 Junho 2020 (<https://www.architectural-review.com/buildings/health/distant-space-the-architecture-of-quarantine?tkn=1>)



1:100

31 | Henry Koster (1793-1820),
"Lady going to visit" (Travels in
Brazil), 1816

+
Atlas do Espaço Individual,
Desenho 31

⁹⁰ O nome dado a estas cabines derivou do radical latino *sed-* do verbo sentar (*sedere*), dando origem a nomes como *sedan chair* (cadeira de assento) e *sedula* (pequeno assento).

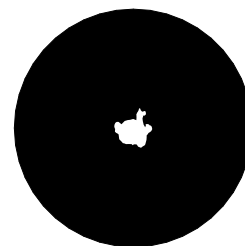
⁹¹ KOSTER, Henry – *Travels in Brazil*. London: Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, 1816, p.188

⁹² Ibidem, p.8

Contudo o encontro de novos modos de criação desta distância, parece ter resultado de uma (re)visita a formas já conhecidas de espaço individual e, pontualmente, na exorbitância das mesmas.

Uma destas recuperações históricas decorre da liteira, cujos primeiros registos relatam a sua existência desde a Antiguidade Clássica. Com a Era dos Descobrimentos, os navegadores espanhóis e portugueses, fascinados com estas cadeiras portáteis que as reencontraram na Índia, México e Peru, importaram-nas para a Europa no século XIX⁹⁰. Henry Koster, autor da obra *Travels in Brazil* (1816), retratou e descreveu-as, relatando a sua importância no transporte e proteção das mulheres: "*As liteiras, nas quais as senhoras costumam ir à igreja e fazer visitas aos seus amigos, tinham agora uma aparência muito mais inteligente*"⁹¹. Pelo tipo de tração e pelo a individualização do transporte, as liteiras individuais revelaram-se mais adaptáveis à movimentação nas cidades medievais, em detrimento de outros modos de transporte à época. Para além da sua cabine encerrar o espaço do passageiro, a utilização da liteira também possibilitava a distância dos demais, uma vez que o seu transporte implica necessariamente uma estrutura de madeira relativamente longa, capaz de suportar o peso da cabine e do próprio. Esta particularidade permitia o estabelecimento de uma distância, tanto na sua frente como na retaguarda, dos seus transportadores e um, consequentemente, uma área de segurança. Nesta época, no Brasil, as liteiras, pelo distanciamento e o encerramento que as caracterizava, tinham também um papel de proteção, uma vez que as mulheres "*não saem de casa durante o dia; ouvem as missas nas igrejas antes da luz do dia, e não voltam a sair, exceto nas liteiras*"⁹². A liteira, torna-se assim um espaço que o indivíduo veste, no sentido em que entra dentro da sua cabine e se movimenta, sempre sobre um espaço individual definido.

Um dos pontos negativos relativamente à liteira na sua produção de espaço próprio é a dependência de outros e a falta de autonomia do individual relativamente à sua utilização.



Mesmo a propósito desta inconveniência, ainda no século XIX, é difundido um movimento caracterizado por dispositivos vestíveis – que quando de dimensões significativas, também exigiam o auxílio de outros no acto de o vestir – que permitiam a criação de um distância entre os espaços próprios das mulheres. A partir do momento que deixa de responder unicamente à necessidade de proteção, a indumentária foi evoluindo no papel que desempenha na delimitação do espaço próprio. Charles Baudelaire referiu a sua importância e o modo como através da sua produção espacial, conseguiam revelar ostentação inerente à sua utilizadora. Este facto não será um dado novo, uma vez que a indumentária é também um espelho social, existindo um laço intrínseco entre *la mode* e *la modernité*. Não podemos desvincular a relação entre o autor e a cidade de Paris, o palco da modernização.

Em 1859, Baudelaire escreveu: “(...) o principal sinal de civilização que, para uma mulher, é invariavelmente a crinolina”⁹³. A crinolina, como uma gaiola metálica que circunda o corpo da mulher, surge como um exagero da saia para a conservação do seu espaço próprio em eventos sociais. São também resultado do progresso tecnológico moderno, que se assistia igualmente na arquitetura: “*Monsieur Tavernier, o inventor da "gaiola", aquela curiosa saia metálica, diz-se ter inspirado na estrutura de ferro e vidro do Palácio de Cristal, erguido em Londres por Joseph Paxton para Grande Exposição de 1851*”⁹⁴. Independentemente da inspiração ou não, é incontornável a sua contribuição para a progressão dos limites do espaço individual ao substituir as inúmeras camadas de saias anteriormente usadas.

O exagero da dimensão e da impraticabilidade levaram a que a crinolina fosse alvo de diversas caricaturas, conforme aconteceu na sátira anual de George Cruikshank do ano 1850, ligeiramente anterior ao apogeu do seu uso. Para além da desproporção da crinolina, o cartoonista enfatiza a sua dimensão através do enorme cabo do tabuleiro a que o cavalheiro se vê obrigado a utilizar para servir a senhora que a veste. Contrariando as críticas, Baudelaire defendeu que eram um pedestal para as mulheres.

1:100

32 | George Cruikshank (1792-1878), A Splendid Spread - The Comic Almanack for 1850, 1849 +
Atlas do Espaço Individual, Desenho 32

⁹³ BAUDELAIRE, Charles - *Oeuvres Complètes*, 2012, p.803-804

⁹⁴ SIMON, Marie - *Fashion in Art: The Second Empire and Impressionism*. London: Zwemmer, 1995, p.51



1:100

33 | Gustave Caillebotte (1848-1894), *Paris Street: Rainy Day*, 1877

+
Atlas do Espaço Individual,
Desenho 33

Para além da crinolina, outras formas de criação de distanciamento, revelaram-se interessante no que diz respeito a uma materialização circundante capaz de criar um espaço próprio em torno do seu utilizador. Tal como a crinolina, o guarda-chuva conforma um espaço concêntrico cujo eixo central é o corpo. Se por um lado, na crinolina o ponto de contacto com o corpo é a cintura, à qual é ajustada a sua gaiola metálica, no caso do guarda-chuva, esse centro é dado pela mão, que ao segurá-lo acaba por se centrar relativamente ao corpo, garantindo a também uma proteção. Esta proteção distingue-se por ser pensada como defesa contra a chuva e não em relação aos demais. Comparando a engenhosidade deste dispositivo espacial com o primitivismo das primeiras experiências arquitetónicas, é possível perceber que a sua natureza de abrigo tem agora um novo papel: a sua concomitância. À semelhança das primeiras tendas que se dobravam e desdobravam, se abriam e fechavam segundo um eixo central, o guarda-chuva, pelo seu desenho e leveza, atua com a função de uma proteção móvel.

O som do sino, as traves da liteira, a estrutura da crinolina e o chapéu do guarda-chuva criam um distanciamento centrado no corpo do indivíduo. Com relações mais ou menos óbvias com o ato de vestir, conseguem, para além do seu papel indumentário, provar o seu valor na definição de espaços próprios a partir da distância que criam.

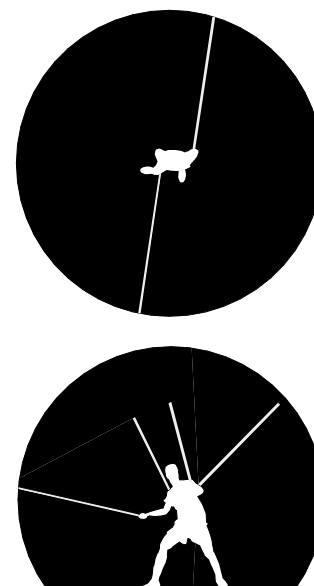


3.3 | de que forma a dança evidencia o espaço individual?

Todas as anteriores formas de espaços individuais vestíveis possuem uma premissa dada pelo movimento. A *performance* contribui para esta noção do movimento no espaço individual que não é estático. Na própria etimologia latina da palavra é possível compreender o seu contributo para o estudo deste espaço: o prefixo *per*, no caso, ligado ao movimento, mais *formaré*, de dar forma, o que explica o materializar de um espaço a partir do movimento do corpo. Acrescentando a experiências ancestrais criatividade e inovação, na década de 1960, a performance serve como manifesto interdisciplinar, usado por artistas para estabelecer diálogos do corpo com o espaço, e vice-versa.

Sobre a dualidade corpo-espaço, Oskar Schlemmer escreveu no ensaio "Man and Art Figure": "*Homem e Espaço. Cada um tem diferentes leis de ordem. Quem prevalecerá?*"⁹⁵. O que surge primeiro: o indivíduo no espaço ou o espaço para o indivíduo? O artista responde a esta interrogação a partir da própria experiência em palco. Essa resposta vem de encontro ao que foi referenciado até agora. Por um lado, existe o espaço individual desenhado e construído segundo as dimensões e as relações do próprio corpo, ao qual Schlemmer dá o nome de *espaço cúbico*, atribuindo-o à natureza humana. Por outro lado, existe também o espaço individual apenas materializado pelo movimento do próprio corpo, ao qual o encenador chama de *espaço abstrato*, atribuindo-o à natureza dos movimentos. Se no primeiro caso, o espaço individual é concretizável numa forma estável, no segundo, essa noção não é estabilizável numa forma fixa. É a partir desta problemática que, ao longo do século XX, surgem diferentes interpretações deste espaço, experimentadas através de adereços ou dispositivos que o evidenciam.

Schlemmer foi um dos primeiros coreógrafos a usar conscientemente o potencial destes adereços para dar visibilidade ao espaço abstrato criado pelos movimentos. Na década de 1920, concebe o ballet "Slat Dance"⁹⁶ cuja a principal característica é delinear e sublinhar os movimentos do bailarino através da extensão dos membros do corpo pela utilização de finas ripas de madeira, como prolongamento dos braços e pernas.



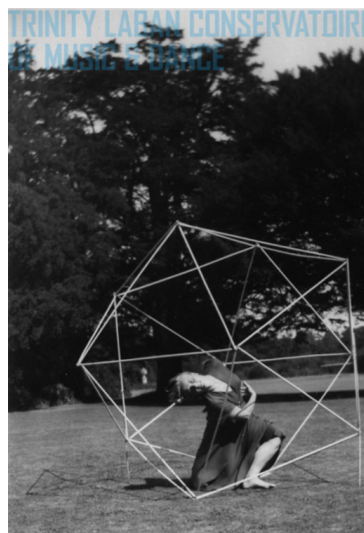
1:100

34 | Oskar Schlemmer (1888-1943),
Slat Dance, 1928

+
Atlas do Espaço Individual,
Desenho 34

⁹⁵ SCHLEMMER, Oskar – "Man and Art Figure" apud. GROPIUS, Walter. WENSINGER, Arthur S. (ed.) – *The Theater Of The Bauhaus*. Connecticut: Wesleyan University Press, 1987 (1ª Edição: 1961), p.17

⁹⁶ "Slat" = Lâmina de madeira ou metal, fina e estreita, que por sobreposição cruzada forma uma cerca ou veneziana.



1:100

35 | Rudolf Laban (1879-1958),
Kinesphere, 1955

+
Atlas do Espaço Individual,
Desenho 35

Ainda sobre as leis do espaço e do corpo, em *El dominio del movimiento*, Rudolf Laban esclarece que a própria natureza da dança é dificilmente descritível por palavras, e se compreende essencialmente através do movimento. O mesmo acontece no espaço individual pautado pelos próprios gestos rotineiros.

As perspectivas de Schlemmer e de Laban aproximam-se, ainda que a formalização das mesmas resulte em diferentes espaços, ora feitos pelo corpo, ora criados para corpo. Como confirmação da sua tese, Laban desenvolve a *Kinesfera* que, ao contrário das extensões usadas na *Slat Dance* para prolongar os movimentos no espaço, conduz os movimentos através da sua geometria e materialidade: “Verificou-se que durante o movimento as atitudes corporais são determinadas por duas formas principais de ação. Uma dessas formas vai do centro do corpo para fora do espaço, enquanto a outra vai da periferia da *kinesfera* para dentro, para o centro do corpo.”⁹⁷

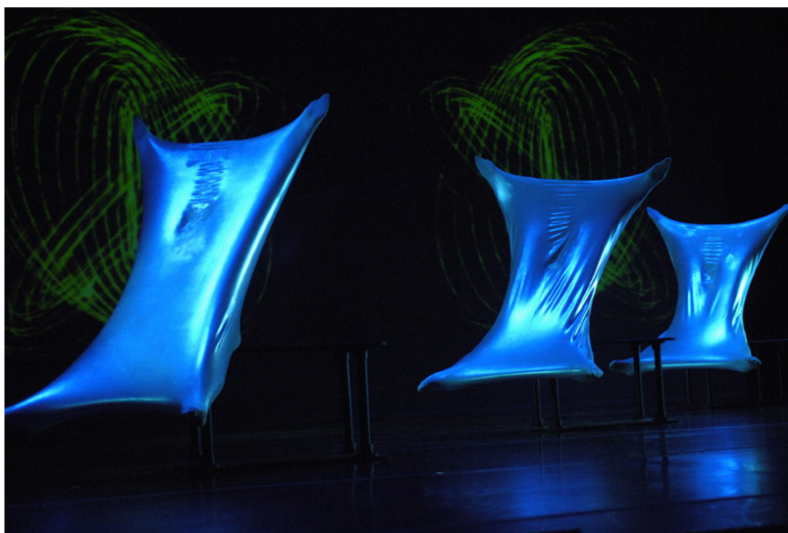
A *Kinesfera* é um dispositivo criado para determinar um espaço que condiciona os movimentos e surge da própria noção do corpo enquanto centro do espaço individual. A sua dimensão é conseguida através da distância de alcance dos membros que encontram os seus vértices e desenharam esta estrutura icosaédrica⁹⁸. Ainda assim, chegados a este ponto da história do espaço individual, parece redutor dizer que o espaço individual se resume a uma geometria pré-definida e quando sabemos que o corpo é complexo e as suas relações no espaço não são meramente concêntricas.

Ao mesmo tempo que Rudolph Laban experimentava o espaço dançante no interior da *Kinesfera*, Alwin Nikolais apresentava os seus *Noumenon*⁹⁹, sacos de tecido transformados em casulos para bailarinos usados em coreografias em que Nikolais criava ambientes inesperados mas coerentes concebendo simultaneamente movimentos, adereços, sons e luzes.

⁹⁷ LABAN, Rudolf – *El dominio del movimiento*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1987 (1ª Edição: 1984), p.150

⁹⁸ O icosaedro é um poliedro constituído por 20 triângulos equiláteros.

⁹⁹ “númeno” = objecto de intuição intelectual desprovido de todo o atributo fenomenal, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2021, <https://dicionario.priberam.org/n%C3%BAmeno>



No seu obituário, publicado em 1993 no New York Times, Jack Anderson descreve-o como “*não meramente um coreógrafo, [mas] um mágico*”¹⁰⁰. A magia da sua dança-teatro, para lá das novas visões que trouxe do espaço individual, esteve no foco no corpo e no movimento, dado através do palco escuro, das luzes baixas e dos sons uníssonos. A peça-chave é, no entanto, o guarda-roupa estudado para evidenciar as variadas formas e posições que o espaço do indivíduo pode adquirir à medida que dança. Os sacos de tecido das coreografias de Nikolais são informes e o seu carácter precisa da ação do corpo do bailarino para dar sentido à manifestação de um espaço individual.

A mensagem da dança prende-se precisamente com a capacidade de relação entre corpo, movimento e espaço. Os *Noumenon* permitem ao espectador descobrir/apreender novas formas de espaço individual, ao tornar os dançarinos quase impercetíveis, anónimos, e os seus corpos quase invisíveis, abstratos. Para que a ausência de forma seja perfeita, o desenho e conceção destes adereços são completamente personalizados para as dimensões do corpo de cada um dos bailarinos, de modo a que os seus limites máximos se materializem pelo ação do corpo completamente esticado, eliminando qualquer ruga ou prega. Para ir de encontro à procurada abstração, escondendo e isolando o corpo de qualquer enquadramento habitual, foi indispensável a escolha de um tecido que conseguisse aliar a resistência à plasticidade necessárias à dança, tendo sido eleita para a conceção destes sacos a licra, um material completamente emergente à época.

Por outro lado, o tecido combinado com a escassa iluminação, não permitiam ao dançarino qualquer visibilidade para o exterior e os movimentos sincronizados dos bailarinos eram orientados unicamente pela música uníssona, extremando sensações de vivência de um espaço individual.

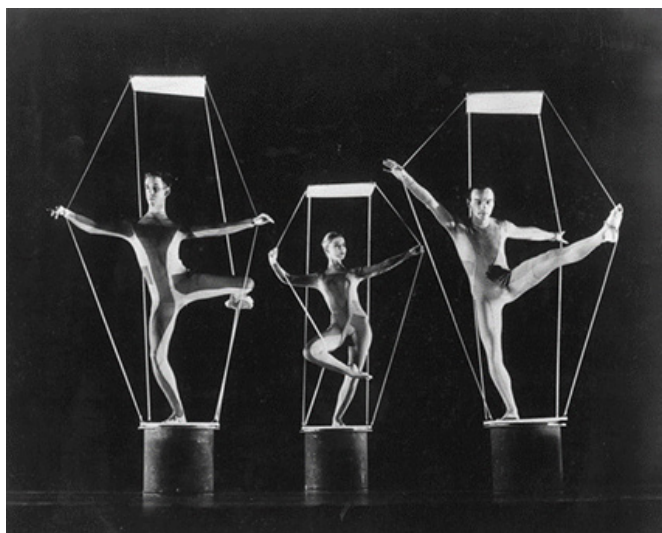
1:100

36 | Alwin Nikolais (1910-1993), espetáculo de dança “Sanctum”, 1964

+

Atlas do Espaço Individual, Desenho 36

¹⁰⁰ ANDERSON, Jack - “Alwin Nikolais, Versatile Pioneer of Modern Dance, Is Dead at 82”. The New York Times, 10 Maio 1993, Secção A, página 17 (<https://www.nytimes.com/1993/05/10/obituaries/alwin-nikolais-versatile-pioneer-of-modern-dance-is-dead-at-82.html>)



1:100

37 | Alwin Nikolais (1910-1993),
espetáculo de dança
"Sanctum", 1964

+

Atlas do Espaço Individual,
Desenho 37

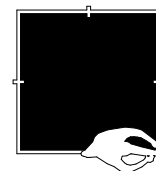
¹⁰¹ A.D. - "New Work given by Alwin Nikolais: 'Sanctum,' a Dance-Theater Piece, Is at Henry Street". The New York Times, 21 Fevereiro 1964 (<https://www.nytimes.com/1964/02/21/archives/new-work-given-by-alwin-nikolais-sanctum-a-dancetheater-piece-is-at.html>)

Através de diferentes texturas e materiais, Nikolais revela novas formas de espaço individual. Nos vários atos do espetáculo "Sanctum", em performances distintas, o corpo é ocultado numa forma vestível fechada, para logo a seguir ser é apresentado dentro de um desenho a linha.

Os modos de apresentação destas relações corpo-espaço são quase inesgotáveis quando olhamos para a extensão do seu trabalho. Nesta peça, "(...) no início do Ato II, cinco homens estão em engenhocas oscilantes que têm telhados móveis presos a cordas elásticas. Como os homens não podem ir a nenhum lugar, estão condenados a criar figuras girando, balançando e esticando estas cordas"¹⁰¹. Nomeadas de Cages, simulam os fundamentos e mecanismos das marionetas, uma vez que as suas mãos e pés se prendem às cordas, embora seja o corpo que as manipula e não o contrário. Este mecanismo cria um fingimento de clausura, que contrasta com o isolamento provocado pelos *Noumenon*, ao formalizar uma atmosfera de gaiola de arame destinada a aprisionar o corpo do bailarino não lhe limitando totalmente do movimento.

A gaiola como formalização de um espaço individual volta a ressurgir neste Atlas. Distinta da gaiola de proteção sustentada pela Minerva, adquire aqui um valor de encarceramento, estando o corpo preso num eixo vertical e só sendo possível movimentar braços e pernas. E no entanto, esse corpo aprisionado movimenta-se no espaço e constrói diferentes formas, figuras, através dos seus movimentos limitados e controlados.

Tanto Schlemmer, como Laban e Nikolais, apresentam formas de mostrar o espaço individual como sendo o espaço do corpo em movimento, usando adereços vestíveis para revelar uma certa invisibilidade da espacialidade individual que a dança sempre construiu. Dificilmente, encontramos casos de espaços individuais onde a presença do corpo está ausente; no entanto, o espaço que um indivíduo ocupa com o seu movimento é sempre mais extenso e complexo do que o espaço próprio do corpo estático.



1:100

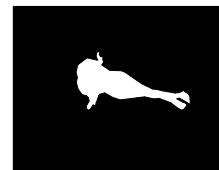
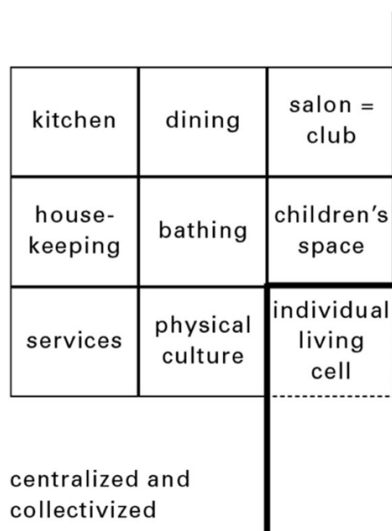
38 | Bruce Nauman (1941-1989),
Dance or Exercise on the Perimeter
of a Square (Square Dance), 1967-
1968

+
Atlas do Espaço Individual,
Desenho 38

No extremo da concepção mínima do adereço, em 1967, o artista Bruce Nauman, que se dedicou à escultura, performance e vídeo, propõe o exercício da delimitação de um quadrado desenhado com fita adesiva no chão para desenvolver um conjunto de movimentos, marcados ao som de um metrônomo. Durante dez minutos, interpreta uma dança de repetição que decorre sobre o perímetro de 6 metros daquele quadrado cujos lados são marcados no seu ponto médio. A câmara mantém-se estática e Nauman pousa o seu pé direito num desses pontos médios, com o corpo virado para o exterior do quadrado. A partir desse centro, vai alternando o movimento das suas pernas até aos vértices. Ao fim de 30 repetições deste movimento, passa para a o centro do lado seguinte, completando um total de 120 gestos. No fim, volta ao último dos quatros pontos e vira-se para o interior do quadrado, terminando o exercício no ponto onde o iniciou sem nunca abandonar os limites impostos pela fita adesiva que veste o quadrado desenhando-o no chão.

O espaço individual vestível permite criar limites suaves, leves, quase ou mesmo imateriais. Recorrendo ao tecido criam-se espaços individuais muitas vezes instantâneos, mas quase sempre aconchegantes, maleáveis, versáteis, capazes de enternecer e encantar.

4 | ESPAÇO INDIVIDUAL REPETÍVEL



4.1 | de quanto espaço necessita o indivíduo?

Quantificar o espaço próprio foi um dos desafios arquitetônicos mais transversais do século XX. No início do século, o foco deste dimensionamento é o de minimizar e reduzir, dada a conjuntura da crise habitacional que a Europa ultrapassava. O cenário de desolação provocado pela I Guerra Mundial trouxe consequências naquilo que era a concepção e dimensão do espaço da casa, bem como na sua relação com o número de habitantes. A habitação disponível no fim da guerra não era suficiente para o número de pessoas desalojadas, o que levou, num primeiro momento, a repensar a dimensão da habitação a partir da área mínima necessária ao habitar de uma só pessoa.

Em 1928 é fundada no Castelo de La Sarraz a organização dos *Congrès internationaux d'architecture moderne* (CIAM). Os CIAM serviram de palco para uma discussão internacional cujo principal objetivo era o de delinear princípios reguladores da arquitetura moderna que propusessem estratégias universais para uma arquitetura capaz de responder a estas problemáticas. Até este ponto, os entendimentos entre países do que representava esta área mínima individual no espaço da casa e a sua dimensão efetiva dividiam-se consoante a cultura. Em 1929, Ernst May abre o II CIAM, intitulado de "*Wohnung für das Existenzminimum*", com a seguinte pergunta "*Como deve ser a habitação para o nível de vida mínimo?*"¹⁰². O termo *Existenzminimum*, que se traduz como espaço vital mínimo do indivíduo, introduz uma categorização de dimensão do espaço individual, dada pela sua adjetivação de "mínimo". Não será a primeira vez que a história nos coloca tal instigação. No entanto, a sua denominação provoca os arquitetos no sentido de procurarem bases mais ou menos consistentes que dimensionem e determinem esse mínimo.

Como contra-argumento, em 1932, o crítico Karel Teige lança a obra *The Minimum Dwelling* que, como alternativa à procura de um espaço mínimo de habitabilidade a partir do indivíduo, foca o seu discurso na importância de um espaço próprio a cada um na casa – "*para cada homem ou mulher adulto, um quarto mínimo mas adequadamente independente e habitável*"¹⁰³ – a que chama *individual living cell*, e que acresce a um conjunto de oito funções base: *kitchen, house keeping, services, dining, bathing, physical culture, salon club* e *children's space*, sendo estes centralizados e coletivos.

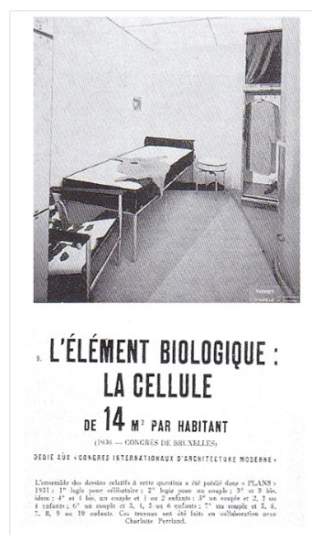
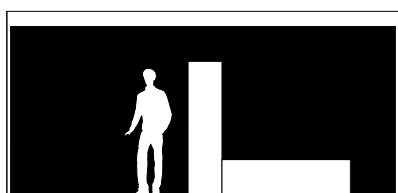
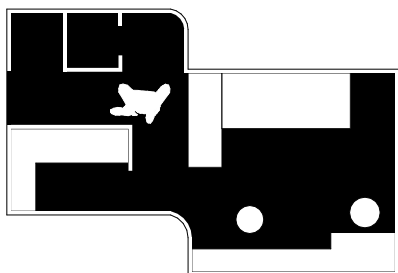
1:100

39 | Karel Teige (1900-1951),
"Collectivism reconstruction of
Dwelling", 1932
+
Atlas do Espaço Individual,
Desenho 39

¹⁰² MAY, Ernst in AYMUNINO, Carlo (ed.) – *L'abitazione razionale. Atti dei congressi CIAM 1929-1930*. Venice: Marsilio Editori, 1971, p.26

¹⁰³ TEIGE, Karel – *The Minimum Dwelling*. Massachusetts: MIT Press, 2002 (1ª Edição: 1932), p.4

Célula biológica



1:100

40 | Le Corbusier (1887-1965),
Ilustração "L'Élément Biologique: La
Cellule de 14m² par habitant", 1930
+
Atlas do Espaço Individual,
Desenho 40

¹⁰⁴ SLOTERDIJK, Peter - "Cell Block,
Egospheres, Self-Container: The
Apartment as a Co-isolated
Existence". Anyone Corporation,
Log, No. 10 (Summer/Fall 2007),
p.90

A proposta de Teige difere da perspectiva, de cariz teórica e prática, de Le Corbusier que revela as potencialidades e fragilidades de um discurso diferente, focado numa célula individual que incluía espaços para todas as funções básicas: quarto, cozinha e casa de banho. Ainda em 1929, apresenta na América do Sul a conferência "Um homem = uma célula. Umas células = uma cidade", onde equaciona a forma como a individualidade, em detrimento da coletivização quase total do espaço doméstico, se constitui como unidade base dos edifícios da cidade modernista. Le Corbusier também se afasta de princípios como o *Existenzminimum* dado que *"a ideia de um mínimo, quando é utilizada, é uma falsa descrição do conceito de célula de habitar ou átomo do «mundo da vida»"*¹⁰⁴. Deste modo, a célula é, para ele, a base do espaço de um habitar individual.

No âmbito do III CIAM, realizado no ano seguinte em Bruxelas, Le Corbusier apresenta o protótipo da sua célula que ia compor o projeto da Ville Radieuse, e o título do nono ponto do raciocínio que formaliza a sua proposta é "o elemento biológico: a célula de 14m² por habitante". A célula de Le Corbusier é agregável e serve o propósito generativo a que a sua biologia se propõe. Segundo esta construção racional do espaço habitacional, o espaço individual é a constante que dita o resultado matemático da casa, a partir da quantidade de residentes que a habitam.

Deste modo, interessou a Le Corbusier encontrar a génese deste espaço individual de modo a que naturalmente se replicasse. A palavra *Cellule* espelha a dicotomia da qual Le Corbusier se apropria e remete tanto para a célula quer no sentido de um organismo vivo, quer no sentido de unidade habitacional. *"O apartamento moderno, ou aquele que é referido como um estúdio ou um - apartamento de um quarto - é a realização material de uma tendência para a formação celular, que pode ser reconhecida como o análogo arquitetónico e topológico do individualismo da sociedade moderna (...) O apartamento de um quarto com o seu único ocupante como o núcleo celular da sua bolha do mundo privado. Com o retorno à unidade celular, o próprio espaço habitável é trazido à sua forma elementar"*¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Ibidem, p.89



1:100

No final da década de 1940, Le Corbusier desenvolvia um sistema de medidas, o Modulor, que partindo de um quadrado duplo, da série de Fibonacci e do retângulo de ouro, procurava encontrar as dimensões e as proporções ideais relativamente às dimensões do corpo do Homem, a aplicar *“à construção de objetos de uso doméstico, industrial ou comercial, que se podem fabricar, transportar e comprar em todas as partes do mundo, [pois] a sociedade moderna carece de uma medida comum capaz de ordenar as dimensões de contentores e conteúdos”*¹⁰⁶.

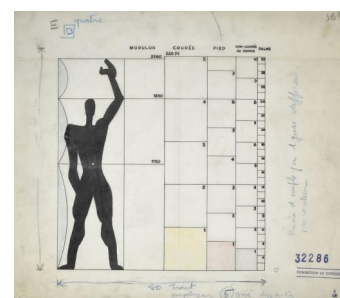
No desenho da célula dos monges do Convento de La Tourette podemos intuir o uso do Modulor para proporcionar tanto a planta como o corte, considerando o Homem de 1,83 metros de altura que de braço levantado ocupa uma altura de 2,26 metros, inscrevendo o desenho do homem em dois quadrados de 1,13 metros de lado¹⁰⁷, dimensões que darão origem a duas séries de medidas, azul e vermelha. E é a partir delas que Le Corbusier desenhará todos os seus edifícios desde meados do século XX. Assim, o espaço individual contribui para o desenvolvimento de um sistema de dimensionamento com significado para o desenho de todos os objetos e espaços, que Le Corbusier sonhou para ser utilizado de modo universal.

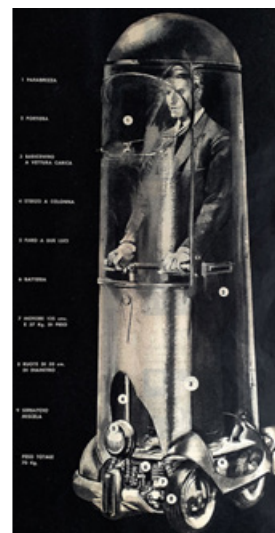
Incorríamos num discurso falacioso se afirmássemos que só no século XX é que o espaço individual adquiriu uma medida. A discussão do pós-guerra em torno da geometria das células individuais insere-se no quadro antigo da origem da cela. Recordando os espaços da essencialidade mínima de clausura, os objetos desenhados à medida do corpo eram definidores do espaço individual doméstico e com a premissa de minimização total do espaço esse objetivo passa a estar ligado à medida do próprio corpo.

41 | Le Corbusier (1887-1965),
Célula de La Tourette, 1956
+
Atlas do Espaço Individual,
Desenho 41

¹⁰⁶ LE CORBUSIER – *Le Modulor*.
Lisboa: Orfeu Negro, 2010
(1ª Edição: 1942), p.38

¹⁰⁷ Conforme estudado por Le
Corbusier, estudo 32286 (Imagem
obtida através do arquivo Le
Fondation Le Corbusier)





4.2 | como é que a indústria mudou o espaço individual?

1:100

42 | Water Molino (1915-1997),
Ilustração "In città gireremo così?"
para a capa do semanário italiano
Domenica del Corriere, 1962
+
Atlas do Espaço Individual,
Desenho 42

¹⁰⁸ DEBORD, Guy – *Society of the
Spectacle*. London: AK Press, 2005
(1ª Edição: 1967), p.8

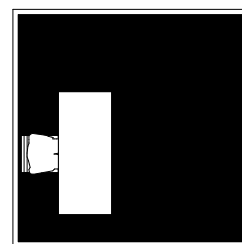
¹⁰⁹ MONTEYS, Xavier – *Casa collage:
un ensayo sobre la arquitectura de la
casa*. Barcelona: Editorial Gustavo
Gili, 2005, pp.86-88

¹¹⁰ Em português, "Vamos passear
pela cidade assim?"

Da ilustração à moda, do pequeno ao grande ecrã, a arte como forma de comunicação abre portas a uma experimentação com um olhar crítico sobre a realidade. A realidade do século XX é marcada por uma mudança social na perceção do indivíduo – bem como o espaço do mesmo – que se intensifica gradualmente com o primeiro pós-guerra. Sabemos que o espaço, à semelhança da arquitetura, metamorfoseia-se sobre a alçada da sociedade à qual está sujeito. Guy Debord nomeia-a da Sociedade do Espetáculo, um espetáculo que é *"simultaneamente o resultado e o projeto do modo de produção existente"*¹⁰⁸ e que se exhibe como produto das transformações aceleradas no conhecimento científico-tecnológico que decorrem ao longo de todo o século XX. Uma sociedade caracterizada pela aparência foca-se no modo de representação em detrimento da realidade.

À semelhança do que aconteceu quanto à otimização do espaço individual na habitação, o mesmo aconteceu no espaço individual na cidade. A indústria automóvel trouxe uma relevância ao carro equiparável à da casa: *"por um lado, a arquitetura parece estar à frente do design dos automóveis, com a sua transparência e linhas depuradas, enquanto que noutro lado, parece retroceder a outro tempo, onde a casa anseia ser coetânea da carroça; sendo talvez uma maneira de ver a casa como um porto seguro numa sociedade em constante transformação"*¹⁰⁹. Com a acelerada transformação sociocultural que marca o século XX, consequente do avanço tecnológico, foram pressagiados vários futuros em torno de um mundo mais individualizado, ou menos dependente de outros.

*"In città gireremo così?"*¹¹⁰. Este é o título da legenda da contracapa do número 50 do semanário *Domenica del Corriere*, publicado a 16 de Dezembro de 1962, em que o ilustrador Walter Molino apresenta uma solução de um veículo monolugar com o objetivo de combater a poluição e o trânsito nas cidades. As *Singolettes*, como lhes chama, denunciavam não só um processo de individualização do carro, como também, a compactação do mesmo, reduzida ao espaço do condutor de pé, para uma maior otimização do espaço da cidade: *"É assim que o problema do trânsito nas cidades poderia ser aliviado, se não completamente resolvido: em vez dos atuais carros*



volumosos, existirão pequenos carros monolugares que ocupariam uma área mínima”¹¹¹. O adjetivo “mínimo” é usado numa altura em que existe uma crescente gentrificação e que se assiste à ideia de que o espaço tem um valor na cidade: “Uma velocidade não superior a quarenta quilómetros por hora. Um mínimo de proteção contra os elementos. Um mínimo de espaço. Um mínimo de consumo. Um mínimo de custo”¹¹². Esta individualização do espaço na cidade ocorre não só por necessidade de contenção na ocupação do território, como pela crescente defesa dos interesses próprios que sente o cidadão moderno.

A individualidade foi assumida como um dos principais temas da nova modernidade, intensificando-se a definição do personagem do homem moderno, que conserva o seu próprio espaço desde a utilização do carro singular ao seu cubículo de trabalho. Através do cinema, Jacques Tati caracteriza esta realidade no filme *Playtime* realizado em 1967. O seu enredo desenrola-se numa sucessão de seis cenários sobre o pretexto de uma visita por um grupo de turistas americanos à cidade moderna de Paris. A eles, junta-se Monsieur Hulot, parisiense, que vagueia na nova realidade parisiense. Esta condição errante, comum às personagens principais, contribui para uma leitura interpretativa do próprio espectador relativamente à exageração desta mentalidade. Durante a visita accidental a um gabinete de escritórios, Monsieur Hulot chega a uma *mezzanine* onde observa o enorme espaço de pé-direito duplo dividido em vários cubículos organizados em quadrícula, que correspondem ao espaço de trabalho de um único indivíduo. Após descer as escadas rolantes, o deambulante perde-se naqueles corredores de repetição, sem qualquer referência espacial, sendo precisamente essa a intenção de Tati: “O que condeno na «nova» vida é precisamente o desaparecimento de qualquer respeito pelo indivíduo”¹¹³. O indivíduo, bem como o seu espaço, passa a viver uma condição genérica, fruto também da industrialização e da pré-fabricação.

As possibilidades trazidas pela pré-fabricação massiva com materiais como o ferro e o betão, ainda nos anos 20 e 30, foram apenas um presságio da individualização do mundo que decorre nas décadas seguintes.

1:100

43 | Jacques Tati (1907-1982),
Frame do filme *Playtime*, 1967
+
Atlas do Espaço Individual,
Desenho 43

¹¹¹ ARMANO, Cesare – “Per risolvere il problema del traffico: Proponiamo la “singoletta””. *Domenica del Corriere*, 16 de Dezembro de 1962, p.1

¹¹² Ibidem, p.6

¹¹³ TATI, Jacques in CARDULLO, Bert – “An Interview with Jacques Tati by Andre Bazin, with the Participation of Francois Truffaut”. *Quarterly Review of Film and Video*, 2002 p. 294



1:100

44 | Melvin Sokolsky (1933-), sessão fotográfica "The Bubble Girl", 1963 +
Atlas do Espaço Individual, Desenho 44

114



Hieronymus Bosch (c.1450-1516), Detalhe do tríptico do *Jardim das Delícias Terrenas*, 1490 - 1500

¹¹⁵BACHELARD, Gaston – *The Poetics of Space*. Boston: Beacon Press, 1994 (1ª Edição: 1958), p.234

¹¹⁶SLOTEDIJK, Peter – *Spheres. Volume I: Bubbles. Microspherology*. Los Angeles: Semiotext(e), 2011, p.67

¹¹⁷ BAUDRILLARD, Jean – *Le système des objects*. Paris: Gallimard, 1969, pp.57-58

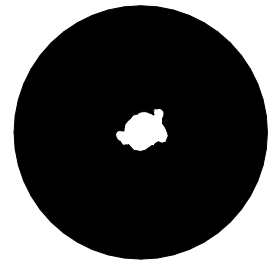
Em 1963, inspirado pela obra de Hieronymus Bosch, onde podemos observar o detalhe do tríptico do Jardim das Delícias Terrenas¹¹⁴, Melvin Sokolsky lança a série editorial "Bubble Girl", onde fotografa uma modelo dentro de uma bola de vidro, isolando-a do intenso contexto urbano que a envolve.

Esta bola de cristal, surge entre outros entendimentos, manifestando a convicção já adquirida que as figuras esféricas estão profundamente relacionadas com o desejo de intimidade. Quando Bachelard publica a *Poética do Espaço* em 1957, momentos antes do virar da década que marca o aparecimento destas experimentações, já defendia que "as imagens de completa redondeza ajudam a reconhecermo-nos, permitindo-nos conferir uma constituição inicial a nós próprios e a confirmar o nosso ser íntimo, no interior"¹¹⁵, num ato manifesto de desejo de isolamento e intimidade. Esta tese foi mais tarde enriquecida pelo filósofo Peter Sloterdijk que defende que a geometria das esferas, independentemente do material que a concretiza, estabelece uma relação intrínseca com a produção de intimidade: "O conceito de esfera – tanto como um espaço vivificado quanto como a esfera imaginada e virtual do ser – é ideal para recapitular a transição do conceito de espaço mais íntimo para o mais abrangente, do conceito de espaço fechado para o conceito de espaço aberto"¹¹⁶.

Apesar do vidro permitir, pela sua transparência, um contacto visual com o mundo exterior, serve igualmente o sentido de separação física. Como referido anteriormente, será, não só errado como falacioso, afirmar que o espaço individual possui uma só geometria e uma só materialidade. No século XX, novos espaços individuais são marcados apenas por um novo material específico – o plástico –, que combina transparência, maleabilidade e autonomia. Até então, o material que formalizava um espaço transparente era o vidro, que se difundiu na Era Industrial, um século antes do plástico. Nas palavras de Jean Baudrillard, o vidro representava, na altura, o material do futuro por ser "indestrutível, à prova de apodrecimento, incolor"¹¹⁷. A esfera de vidro é substituída aqui pela bolha de plástico. Apesar da sua imagem ser idêntica, a transição desta materialidade introduziu novas possibilidades de



Homem-ovo-esfera



modos e formas transparentes, mas que não estão limitadas a uma só forma petrificada pelo vidro.

Seis anos após o projeto fotográfico de Sokolsky, o arquiteto Ugo La Pietra ensaia este espaço individual em bolha aplicado aos habitantes de uma cidade. Integrante de uma pesquisa multidisciplinar iniciada em 1962 onde procurou esclarecer e redefinir a relação "indivíduo-ambiente", apresentou os *Uomovosfera* como refúgios face à hostilidade da cidade moderna. Estas esferas posicionadas na cidade servem como experimentação do que é um individualismo espacial vivido nas grandes metrópoles e ao mesmo tempo também questiona a forma como limitar o espaço pode colocar em causa a própria liberdade individual.

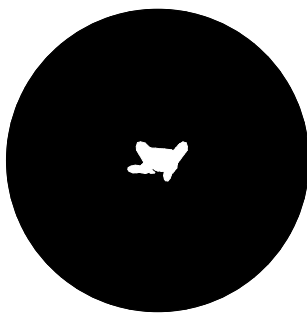
A bolha, distinta da esfera de cristal, e de uma perspectiva espacio-arquitetónica, já tinha sido referida por Le Corbusier em 1923 como, *"perfeita e harmoniosa, se a respiração fosse uniformemente distribuída e regulada por dentro. [Sendo que] o exterior é o resultado do interior"*¹¹⁸, e usando-a como metáfora dos desígnios de desenho dos seus edifícios. A partir do final da década de 1960, estas bolhas, outrora meramente metáforas de espaços construídos, concretizam experimentações de espaços individuais.

1:100

45 | Ugo La Pietra (1938-),
Immersioni - Uomovosfera, 1969
+
Atlas do Espaço Individual,
Desenho 45

¹¹⁸ LE CORBUSIER – *Towards a New Architecture*. New York: Dover Publications, 1985 (1ª Edição: 1923), p.181

Bolha de plástico



4.3 | como seria se todo o espaço fosse individualizado?

1:100

46 | Coop Himmelb(l)au (1968-),
Restless Sphere, 1971

+

Atlas do Espaço Individual,
Desenho 46

¹¹⁹ Wolf D. Prix, Coop Himmelb(l)au – *Out of the Clouds: Wolf dPrix: Sketches 1967-2020*. Basel: Birkhäuser Verlag, 2022 p.63

¹²⁰ TEYSSOT, Georges – *Da Teoria de Arquitetura: Doze Ensaios*. Coimbra: Edições 70, 2010, p.259

Em 1960, uma bolha insuflável de 4 metros de diâmetro desloca-se na cidade através do movimento do corpo de Wolf D. Prix, Helmut Swiczinsky e Michael Holzer sobre o protesto de que *“a [nossa] arquitetura não possui um plano horizontal físico, mas antes um psíquico. As paredes já não existem. Os nossos espaços são balões pulsantes. O nosso batimento cardíaco torna-se espaço. O nosso rosto a sua fachada”*¹¹⁹. Numa outra nota, o acentuar do desejo por um espaço individual força uma mudança inevitável na conceção do espaço individual até então, que ultrapassa cânones como a métrica do corpo e do espaço. Que a relação entre o espaço próprio e o corpo individual existe, é um dado adquirido. No entanto, com todo este avanço científico-tecnológico, coloca-se a questão do que é realmente o corpo quando falamos de um espaço para o mesmo?

*“Parecem irrefutáveis as ligações históricas, diretas e contínuas, entre a arquitetura e o corpo, estabelecidas quer analogicamente quer na realidade (...) Seguindo a rejeição da teoria clássica, que procurava a imitação das proporções do corpo humano na arquitetura, como é possível repensar as relações entre o corpo e o ambiente construído?”*¹²⁰. Até este ponto, assistimos a várias conceções de espaços individuais espontâneos, com limites discutíveis ou, mais recentemente, imateriais. A prova deste vínculo corpo-espaço, está assente no modo como o espaço individual não se define pela forma estática do corpo. Mas nas últimas décadas, as questões intensificam-se em torno dos possíveis encontros entre tradição e progresso, nomeadamente na conceção do espaço próprio.

No final daquela década de 1960, Reyner Banham elabora um artigo “chocante” colocando em confronto duas contradições da arquitetura contemporânea: de um lado, a pressão conservadora da tradição, do outro, o impulso progressista da tecnologia. É precisamente acerca deste último que disserta e ilustra o que será uma nova definição de um espaço individual ajustável¹²¹. Recorda os espaços individuais primitivos e as suas membranas, a fim de explorar novas possibilidades de pensar e atuar em termos arquitetónicos: *“A palavra «fit» pode ser definida nos termos mais generosos imagináveis, mas ainda não implica necessariamente a construção de edifícios. (...) A arquitetura, de facto, começou com as primeiras peles usadas pelos*

121

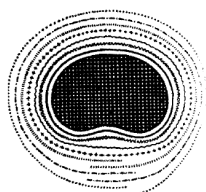
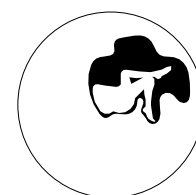
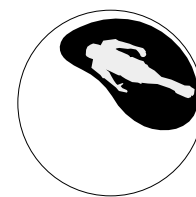
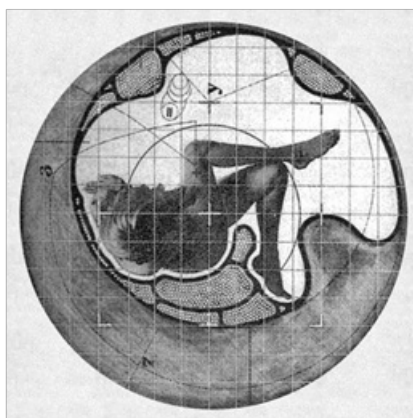


Ilustração “Personal Architecture” in BANHAM, Reyner – “Stocktaking”. *The Architectural Review*. Fevereiro 1960, p.51



nossos primeiros ancestrs ou com a descoberta do fogo – [não implicando construir o que quer que fosse] o que mostra um enquadramento narrativo estreitamente profissional da mente quando apenas refere os primórdios [da arquitetura] através da caverna ou da cabana primitiva.”¹²²

Para compreender o imaginário destes arquitetos, será importante rever os eventos que marcaram esta época, como os avanços aeroespaciais¹²³. Em 1961, a *Vostok 1* permitiu que Yuri Gagarin se tornasse o primeiro homem a viajar pelo espaço. Pensada para apenas um cosmonauta, a cápsula de 2,3m de diâmetro inspirou o arquiteto austríaco Raimund Abraham a sonhar com um futuro de habitar o espaço.

As *Living Capsules*, pertencentes ao projeto da *Space City*, constituem a experimentação de espaços individuais metafísicos. No escrito introdutório sobre a obra não construída de Abraham, Nibert Miller estabelece uma ponte entre Cidades Imaginárias (1961-1967) representadas pelo arquiteto e as Cidades Invisíveis (1972) descritas por Italo Calvino, por trabalharem sobre o mesmo universo imaginário espacial e até, mesmo experimentado. Relativamente a estas cápsulas individuais, escreve: “A experiência fisiológica condensada do espaço da cratera tornou-se um pré-requisito para a sua percepção espacial. Nas *Living Capsules* que ele prevê que cresçam dentro do útero cavernoso da cratera sem que se tenham expandido para as dimensões necessárias para a sobrevivência, Abraham simula através de modos precários uma simbiose tangível para dar à luz um número sempre crescente de moradas encapsuladas”¹²⁴.

Como crítica aos princípios sociais e formais traçados pelos Modernistas, surgem ainda na década de 1960 em Inglaterra os Archigram¹²⁵ (1961-c.1970), no Japão os Metabolistas¹²⁶ (1959-c.1984) e um outro grupo austríaco¹²⁷, que vêm reavivar o debate em torno da liberdade ao nível do indivíduo em diversas frentes, desde os direitos civis à liberdade de expressão. Descartam as células de Le Corbusier demasiado presas à ideia construída, e olham para projetos seus contemporâneos como o *Dymaxion Car* (1933) de Buckminster Fuller pela sua autossuficiência espacial, na procura de uma arquitetura mais livre, dando ao indivíduo capacidade de se movimentar e de se transportar.

1:100

47 | Raimund Abraham (1933-2010), *Living Capsules – Space City*, 1966 +
Atlas do Espaço Individual, Desenho 47

¹²² BANHAM, Reyner – “Stocktaking”. *The Architectural Review*. Fevereiro 1960, p.51

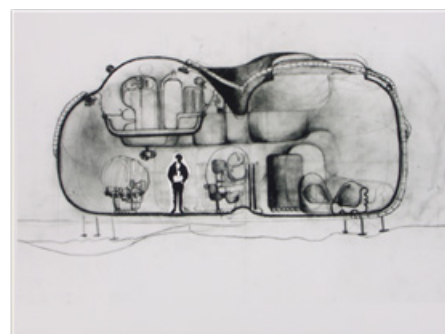
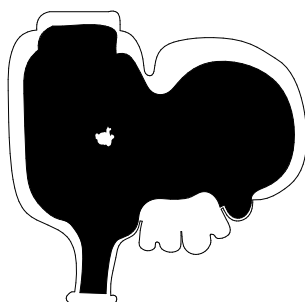
¹²³ Desde o lançamento do Sputnik I (1957) que a União Soviética e os Estados Unidos competiam pela estreia do primeiro voo espacial realizado pelo Homem. Simultaneamente, desenvolveram a Vostok e o Mercúrio, ambas naves com capacidade para apenas um astronauta.

¹²⁴ MILLER, Nibert in GROIHOFER, Brigitte – *Raimund Abraham [UN] BUILT*. Ljubljana: Springer Wien New York, 1996, p.15

¹²⁵ O nome Archigram (architectural + telegram/aerogram) associa a Arquitetura à Comunicação.

¹²⁶ Cuja origem vem da palavra japonesa *shinchintaisha*, que significa substituir o antigo pelo novo.

¹²⁷ Alguns dos colaboradores: Hans Hollein, Raimund Abraham, Walter Pichler, entre outros.



1:200

48 | David Greene (1937-), *Living Pod*, 1965

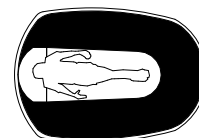
+
Atlas do Espaço Individual,
Desenho 48

Quando as paredes e as lajes passam de estruturas a obstáculos restringindo a liberdade do habitante-ocupante, a casa deixa de responder às necessidades do indivíduo do século XX. As experimentações de espaços de outra natureza desvendam novas possibilidades. Tanto os Archigram como os Metabolistas, previam uma expansão da cidade e uma individualização do espaço. Os seus projetos começavam à escala individual e propunham uma organização flexível e extensível de espaços individuais.

"Com desculpas ao mestre", David Greene defendeu que "a casa é um aparelho para carregar consigo, a cidade é uma máquina para conectar" ¹²⁸ e segundo este pensamento, desenvolve o *Living Pod*. Apesar de o homem só ter pisado a Lua em 1969, Greene também sonhava com esse dia através do projeto de cápsulas que se assemelhavam ao fato de um astronauta. Se Abraham associava as crateras ao estabelecimento destas cápsulas embrionárias, David Greene imaginava cápsulas habitacionais ligadas a uma estrutura maior, à qual se conectavam. Idealizadas para serem habitáveis e móveis, teriam a capacidade de ultrapassar ambientes desconhecidos e hostis com o princípio de pés de cilindros hidráulicos adaptáveis que permitem que se estabelecessem em terrenos inexplorados, simulando a atmosfera terrestre num espaço confinado: *"Embora comparável a uma cápsula espacial, o Living Pod carecia de autonomia e, portanto, representava um «beco sem saída» tanto quanto uma utopia para o arquiteto. Na esteira da teorização de Reyner Banham sobre a «a-house» (1965), Greene explorou a ideia do provável abandono total da casa na sua forma estática e permanente em favor de sistemas alternativos baseados em novas tecnologias. Assim, o Living Pod representa um momento crucial na pesquisa de David Greene, para quem a arquitetura seria mais tarde reduzida à oferta de um conjunto de serviços modulares e temporários, e não a um objeto imposto e definitivo."* ¹²⁹.

¹²⁸ GREENE, David apud. COOK, Peter - *Archigram*. New York: Princeton Architectural Press, 1999, p.52

¹²⁹ "David Greene (Archigram): *Living Pod*, 1965-1967". The Frac Centre-Val de Loire, https://www.frac-centre.fr/_en/art-and-architecture-collection/rub/rub-317.html?authID=81&ensembleID=185



Ao contrário de Abraham e Greene, as suas propostas são a expressão máxima do desejo moderno de uma vida o mais eficiente possível e nesse sentido, desenha dois espaços individuais: o Cushicle e o Suitaloon.

Apesar de partilharem uma base conceptual comum, o *Cushicle* parte de uma aproximação teórica e o *Suitaloon* é um protótipo construído para uma habitação pessoal, individual e portátil que pode ser reduzida para transporte e insuflada para ocupação. Por terem uma base analítica social e cultural, os dois projetos afastam-se do paradigma futurístico proposto pelos Archigram e refletem uma sociedade pós-guerra que desejava para si uma maior integração e uma maior mobilidade. A materialidade e o sistema insuflável por detrás do desenho destes projetos permitem que quem os utilize se consiga isolar de forma ocasional, sem que se feche obrigatoriamente em relação à envolvente.

A pele enquanto espaço individual volta a ressurgir sob a forma do material plástico. No *Cushicle* e no *Suitaloon*, a pele é insuflada através do ar expandindo-se para lá do contorno do corpo. A membrana arquitetónica, interpretada também como uma segunda pele, está tão dependente do corpo que se confunde com o próprio: *"aproximamo-nos de algo muito parecido com um homem-morcego, onde a pele do invólucro depende de um sistema de vértebras que respondem muito diretamente ao sistema nervoso da pessoa"*¹³⁰.

O *Cushicle*¹³¹ é uma casa insuflável que pode ser transportada como uma mochila às costas por um habitante que, no limite, vive uma vida nómada. Concentra todos os equipamentos básicos para viver: comida, água, aquecimento e até rádio e televisão. Na apresentação que faz do projeto, onde o centro do mesmo é o corpo humano, Webb utiliza a figura renascentista de David como manifesto para um espaço individual tendo em conta as medidas áureas traçadas por Michelangelo no início do século XVI.

1:100

49 | Michael Webb (1937-),
Cushicle, 1966

+

Atlas do Espaço Individual,
Desenho 49

¹³⁰ COOK, Peter – *Experimental Architecture*. London: Studio Vista, 1970, pp.51-55

¹³¹ (air *cushion* + *vehicle*) =
"almofada de ar móvel"

Suitaloon



1:100

50 | Michael Webb (1937-),
Suitaloon (Inflatable Suit-Home),
1968
+
Atlas do Espaço Individual,
Desenho 50

¹³² SADLER, Simon – *Archigram: Architecture without Architecture*. The MIT Press, 2005, p.5

¹³³ O tema da casa convencional é um dos impulsos para esta arquitetura móvel, criticado também por Hans Hollein aquando da transmissão da sua "To-Carry-Around-House" (1969).

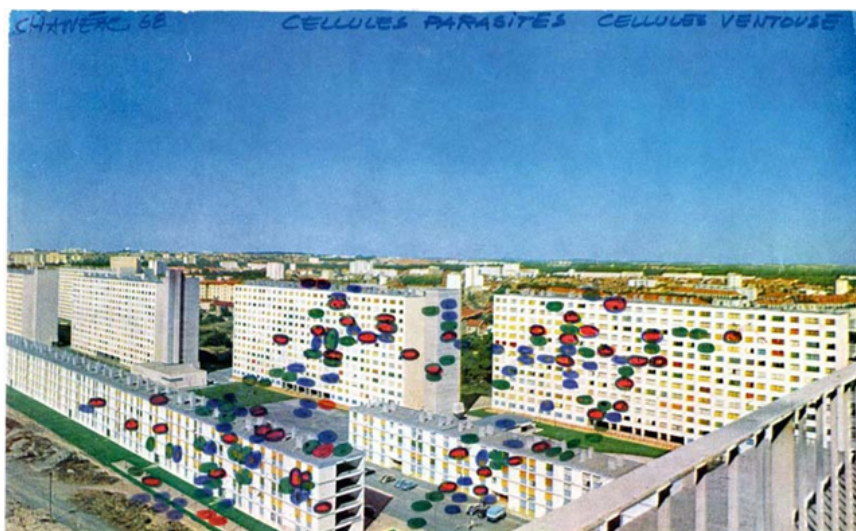
¹³⁴ WEBB, Michael apud. COOK, Peter – *Archigram*. New York: Princeton Architectural Press, 1999, p.?

¹³⁵ ZEINSTR, Jurjen – "Houses of the Future". OASE #75, 2008 (1ª Edição:1992), p.209

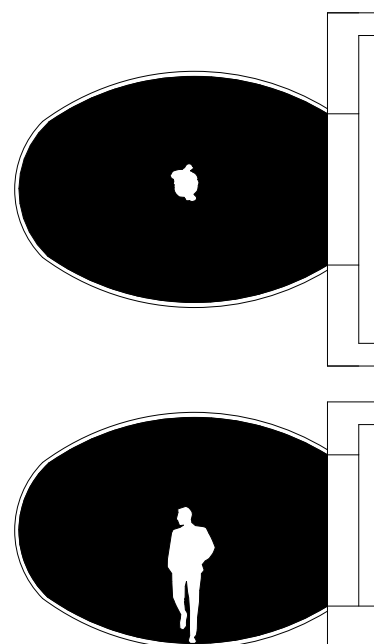
"A realidade paralela de um Suitaloon era comparável ao interior de um romance de ficção científica. No entanto, o abraço de Archigram da modernidade - isto é, dos fenómenos reais do mundo contemporâneo, da publicidade à corrida ao espaço - tornou impossível anulá-la como divorciada da realidade" ¹³²

No âmbito da Trienal de Milão em 1968, Pat Haines materializou o fato Suitaloon de Webb, cujo objetivo era dar alternativa à habitação construída¹³³, como o próprio tinha desejado: *"Roupas para morar - ou se não fosse o meu Suitaloon eu teria que comprar uma casa"* ¹³⁴. O que distingue o Suitaloon de um fato de vestir o torna uma alternativa ao habitar? Recuperando as palavras de Banham acerca das peles primitivas, *"a casa corre o risco de não passar de um envelope, um artigo de vestuário, um ponto em branco no qual podemos perceber o protótipo de habitação (...) Não é preciso muita imaginação para ver na Casa do Futuro uma caverna primitiva"* ¹³⁵.

O regresso a um modo primitivo de habitar o espaço é, no entanto, bastante diferente do da caverna, ou até mesmo da cabana primitiva. O homem primitivo dependia do espaço exterior e também Webb reconhece que a autossuficiência de um espaço individual é utópica. O Suitaloon, ao contrário da cabana primitiva, era feito de plástico e não de folhagem; ao contrário da casa, era leve o suficiente para ser transportado. Talvez por isso, tenha retirado ao Suitaloon todos os dispositivos previstos no projeto do Cushicle.



Célula-parasita



1:100

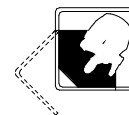
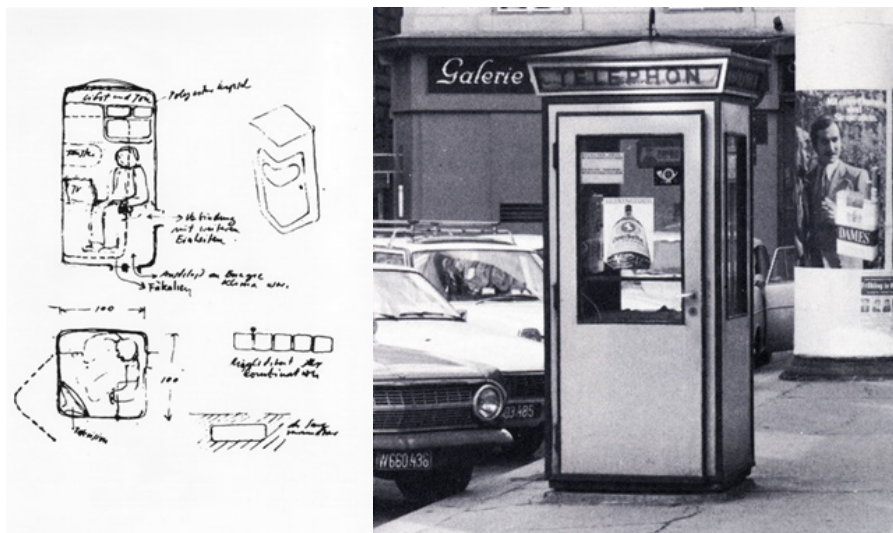
A industrialização trouxe mais do que novos materiais ou novas formas de construir, trazendo um novo espírito de concepção de espaço segundo o mote individual. O arquiteto Jean-Louis Chanéac espelhou-o no seu entendimento projetual de uma arquitetura que alia a poesia à indústria, através de células-parasitas de *"colocação livre e aberta de cápsulas individuais, adaptáveis e móveis"*¹³⁶ feitas de poliéster reforçado com fibra de vidro. Apesar de numa primeira aproximação teórica, se inserir numa lógica capsular de justaposição e sobreposição, em 1968, essa convicção surge como uma necessidade de encontro de uma expansão na própria cidade, concretamente no espaço da casa. Assim, estes dispositivos parasitas são colocados nas fachadas de edifícios modernistas, projetados a segundo a Carta de Atenas, defendendo valores de habitar evolutivo e individual.

51 | Jean-Louis Chanéac (1931-1993), *Cellules parasites*, 1968
+
Atlas do Espaço Individual,
Desenho 51

¹³⁶ A.D – "Chanéac". The Frac Centre-Val de Loire, disponível em https://www.frac-centre.fr/_en/art-and-architecture-collection/rub/rubauthors-316.html?authID=37

Todos estes espaços individuais pensados para serem repetíveis – produzidos massivamente para benefício de cada pessoa – refletem sempre sobre a área e o volume mínimos necessários para um viver individualizado no seio das grandes metrópoles onde o progresso tecnológico impunha tanta dependência coletiva que conduziu a exacerbados desejos de isolamento, independência e autonomia.

5 | ESPAÇO INDIVIDUAL PORTÁTIL



5.1 | como é que o sistema sensorial influencia o espaço individual?

“A tarefa urgente que a arquitetura tem de assumir, portanto, é a de definir e imaginar um ambiente não apenas para corpos naturais, mas para corpos projetados para o exterior de si próprios, ausentes, extáticos, através dos seus sentidos ampliados tecnologicamente.”¹³⁷

No final da década de 1960, impulsionadas pelos avanços tecnológicos, surgem algumas experiências relacionadas com uma nova formulação de espaço e arquitetura focada na condição individual. A partir do momento em que as telecomunicações provam que conseguem vencer qualquer distância, o espaço deixa de ser objetivamente físico. No seu manifesto “Alle ist Architektur”, Hans Hollein começa por defender que qualquer definição de arquitetura estava desatualizada, a arquitetura torna-se assim apenas uma possibilidade à extensão do espaço próprio. Para provar a sua tese, desconstrói as sucessivas definições que a arquitetura foi tendo até àquele momento: “Durante milhares de anos, a transformação artificial e a determinação do mundo do homem, bem como o abrigo contra o tempo e o clima, foram realizados através da edificação. (...) A construção foi entendida como a criação de uma imagem tridimensional do necessário como definição espacial, concha protetora, mecanismo e instrumento, meio psíquico e símbolo”¹³⁸. Este argumento reflete as formas de arquitetura do espaço individual expostas até aqui. No entanto, é a partir deste pensamento que começamos a compreender que o espaço individual deixa de ser exclusivamente espaço físico.

Para o arquiteto austríaco, a arquitetura é uma série de condições artificiais materializadas ou não materializadas, que o indivíduo cria para repetir, transformar ou expandir o seu espaço, sendo que as telecomunicações foram catalisadoras deste processo. O seu manifesto veio apenas confirmar o que já havia materializado com a sua participação na Bienal de Arquitetura de Paris de 1965¹³⁹, cujo tema propunha a construção de um reconhecível espaço habitável com a área expositiva de 1m². Na memória descritiva do projeto, a qual intitula de “Entstehungsgeschichte der Minimalbehausung” (História das Origens da Habitação Mínima), justifica o programa por detrás da cabine telefónica enquanto expansor espacial: “não só pelo seu tamanho mínimo de

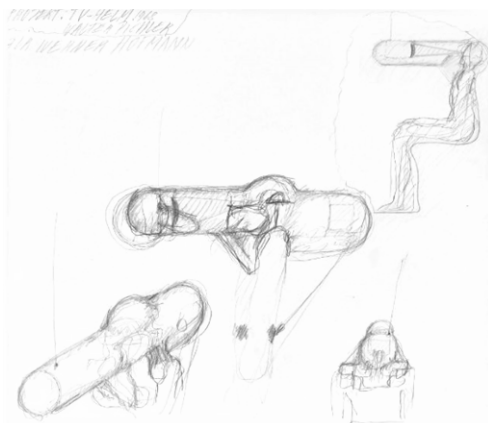
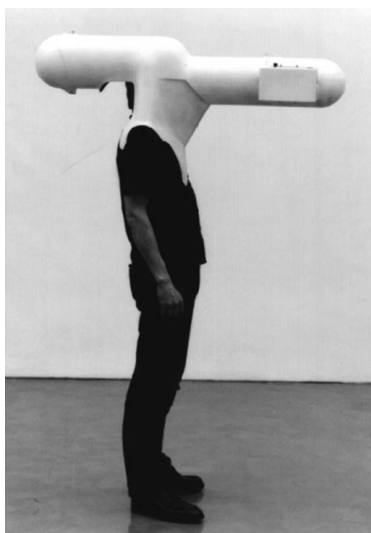
1:100

52 | Hans Hollein (1934-2014),
Telephone Booth, 1965
+
Atlas do Espaço Individual,
Desenho 52

¹³⁷ TEYSSOT, Georges – *Da Teoria da Arquitectura: Doze Ensaios*.
Coimbra: Edições 70, p. 274

¹³⁸ HOLLEIN, Hans – “Alle ist Architektur”. *Bau: Schrift für Architektur und Städtebau*, #23, 1/2, 1967

¹³⁹ Inicialmente, Hollein participar na edição juntamente com Ernst Graf e com Walter Pichler, que mais tarde também desenvolvem a experimentação de expansão espacial através da realidade virtual.



1:100

53 | Walter Pichler (1936-2012), TV-Helmet (Sala de estar transportável), 1968

+
Atlas do Espaço Individual,
Desenho 53

¹⁴⁰ HOLLEIN, Hans –
“Entstehungsgeschichte der
Minimalbehausung”, 1965, (<http://www.hollein.com/ger/Architektur/Nach-Typus/Studien/Minimal-Environment>)

¹⁴¹ Sendo a imagem apresentada uma apropriação de uma cabine telefónica vienense, inicialmente pensada por Hollein para a Bienal: “Tinha planeado utilizar uma caixa telefónica vienense descartada do velho tipo preto e amarelo, mas revelou-se impossível obter uma caixa telefónica tão antiga”.

¹⁴² HOLLEIN, Hans –
“Entstehungsgeschichte der
Minimalbehausung”, 1965, (<http://www.hollein.com/ger/Architektur/Nach-Typus/Studien/Minimal-Environment>)

¹⁴³ HOLLEIN, Hans. PICHLER, Walter – “Forms and Designs”, Fevereiro 1963, (<http://www.hollein.com/eng/Writings/Texte/Architecture>)

1 m², mas também - a partir de ideias minhas, para expandir a arquitetura através de outros meios devido à extensão que possibilita a telecomunicação”¹⁴⁰.

Ainda que não tenha obtido o financiamento necessário para construir uma unidade telefónica em plástico¹⁴¹, a sua contribuição teórica integrou um conjunto de textos publicados num jornal, destacando-se pela nova visão profundamente crítica sobre uma nova realidade do espaço, “*confirmando assim (...) que, por exemplo, um edifício não tem de ser realmente experimentado fisicamente ou existir se puder ser simulado ou mediado por meios de comunicação*”¹⁴².

Apesar de não ter contribuído para o debate da habitação mínima, a sua perspetiva, simultaneamente futurista e cética, baseou-se na expansão física que a tecnologia permitiria. Num ensaio de Hans Hollein e Walter Pichler pode ler-se: “*Hoje, pela primeira vez na história da humanidade, neste momento em que a ciência imensamente desenvolvida e a tecnologia aperfeiçoada oferecem os meios, estamos a construir o que queremos, fazendo uma arquitetura que não é determinada pela técnica, mas que utiliza a técnica - arquitetura pura e absoluta. Hoje, o homem é dono do espaço infinito*”¹⁴³. O tema do espaço do indivíduo no infinito, introduzido pela primeira vez a partir da realidade desértica, volta a ressurgir num novo molde: a realidade virtual e a abstração do mundo em redor. Se num primeiro momento, a pele conforma o primeiro espaço próprio e o tato a primeira interface com o mundo, a visão, bem como a audição, permitem ao indivíduo experienciar um espaço não-físico.

Segundo Pichler a tecnologia é utilizada como modificador e estimulador da perceção do espaço próprio quando, através dela, joga com os sentidos do indivíduo. Numa época, onde a televisão faz parte do inventário doméstico, o arquiteto serve-se desta para provar como um dispositivo eletrónico pode contribuir para um isolamento individual. O TV-Helmet é um dispositivo que isola o usuário enquanto ele emerge numa teia infinita de informação dada por um ecrã no seu interior. Para além de teletransportar o



1:100

54 | Haus-Rucker-Co. (1967-), *Mind Expander/ Flyhead Helmet-Environment Transformen*, 1968

+
Atlas do Espaço Individual,
Desenho 54

espectador, amplia o seu espaço individual transformando-o numa sala de estar que pode ser transportada pelo seu corpo. Ao utilizar este capacete, o indivíduo isola a sua cabeça do mundo que o rodeia, condicionando assim os órgãos sensoriais que mais preponderância têm na construção de uma compreensão espacial e sensorial como os olhos, o nariz, a boca e os ouvidos.

Até este ponto, só tinha sido referida a pele, como delimitação mínima do corpo, mas os restantes sentidos também contribuem para a perceção do espaço próprio. No entanto, esses quatro sentidos (tradicionais) – a visão, o olfato, o paladar e a audição – conformam o nosso sistema sensorial que atua como um todo no processo de tradução, análise e processamento dos estímulos exteriores. No que diz respeito à perceção espacial, a pele e os olhos contribuem para uma sensibilidade espacial mais imediata. Recordando assim Juhani Pallasmaa e as suas palavras quando escreve sobre a arquitetura fenomenológica nos *Olhos da Pele: A Arquitetura dos Sentidos* divide o seu discurso em duas partes estruturadoras: “*Os olhos querem colaborar com os outros sentidos. Todos os sentidos, incluindo a visão, podem ser considerados como extensões do sentido do tato – como especializações da pele. Eles definem a interface entre a pele e o ambiente - entre a interioridade opaca do corpo e a exterioridade do mundo*”¹⁴⁴.

Para o grupo Haus-Rucker-Co., a experimentação na primeira pessoa, ao invés da observação, era essencial para a perceção do espaço. Deste modo, as suas instalações pneumáticas encontravam-se pelas ruas de Viena onde os espectadores passavam a participantes. A investigação “Mind Expander” (1967-1969) consistia na utilização de vários capacetes que alteravam as perceções de quem os usava. O *FlyHead* desorientava a visão – sentido central na proposta de Pichler – dando maior relevância ao membros do corpo na experiência do espaço individual. Conforme Merleau-Ponty, um dos pioneiros na investigação da fenomenologia da perceção, escreveu: “*A minha perceção não é uma soma de dados audíveis. Percebo de uma forma total com todo o meu ser. Eu apreendo uma estrutura única da coisa, uma maneira única de ser, que fala com todos os meus sentidos de uma só vez*”¹⁴⁵.

¹⁴⁴ PALLASMAA, Juhani – *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. John Wiley & Sons Ltd, 2012, p.45

¹⁴⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice – *Sense and Non-Sense*. Northwestern University Press, 1964, p.48



1:100

55 | Hans Hollein (1934-2014),
Mobile Office, 1969

+
Atlas do Espaço Individual,
Desenho 55

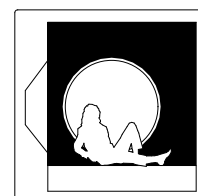
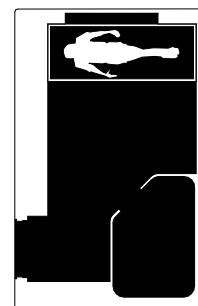
¹⁴⁶ RUMPFHUBER, Andreas - "The architect as entrepreneurial self: Hans Hollein's TV performance "Mobile Office" (1969)" in DEAMER, Peggy (ed.) - *The Architect as Worker: Immaterial Labor, the Creative Class, and the Politics of Design*. London: Bloomsbury Academic, 2015, p. 56

¹⁴⁷ Transcrição da transmissão retirada de <https://www.youtube.com/watch?v=RKSWEW7vYak&t=244s>

¹⁴⁸ BUCKLEY, Craig - "From Absolute to Everything: Taking Possession in 'Alles ist Architektur'". Grey Room, 28 (Summer 2007), p.114

*"Como um envelope concebido para um indivíduo, a construção pneumática atualiza-se em cada situação e com cada novo programa (...) A qualidade distinta da bolha é adaptar-se a cada situação (...) que assume um dictum de adaptabilidade continuamente exigida de uma arquitetura de flexibilidade maximizada"*¹⁴⁶. Em 1969 - anos antes da comunicação móvel ter desenvolvido as suas possibilidades de contacto social -, Hans Hollein apresenta uma redoma de plástico, insuflada a partir do exterior, através de uma ação transmitida na televisão. Durante cerca de 2 minutos, transmitiu em direto a montagem do Mobile Office no aeródromo de Aspern, e já no interior da redoma com a sua prancheta e telefone, atende o cliente dizendo, com um tom irónico, como estava o projeto de casa que lhe tinha sido requerido, dizendo: *"Olá, daqui fala Hollein... Sim, acabei de chegar ao aeródromo de Aspern... Sim, acabei de terminar a casa. Será entregue imediatamente. Poderá olhar para ela num segundo"*¹⁴⁷. A apresentação deste escritório móvel - por ele apelidado de *"To-Carry-Around-House"* - demonstra, a par da vida laboral, o novo nómada moderno que não vive segundo os recursos do território mas antes através de uma rede não-espacial.

*"Entre estas imagens começa-se a captar uma repetição alternada presente no manifesto [Alle ist Architektur], que passa da imagem do corpo para as suas extensões. Citando a «cabine telefónica», os «capacetes de pilotos de jato» e o «desenvolvimento de cápsulas e fatos espaciais», a expansão do ambiente humano procede, tornando-se menor, partindo de um «edifício de dimensões mínimas estendido em dimensões globais» para abordar os contornos do sujeito."*¹⁴⁸



5.2 | qual é o valor do espaço individual?

De forma inequívoca, o grupo inglês *Archigram* e os vanguardistas austríacos tiveram um importante papel na luta pela liberdade no dia-a-dia do indivíduo. Contemporaneamente a estes grupos, é fundado em 1959 o movimento *Metabolista*, cujo epicentro da atividade ocorreu no Japão. Com o cenário partilhado pós II Guerra Mundial, defendiam igualmente a compactação da vida individual, acentuada também pela crescente densificação populacional. Apesar de partilharem uma perspetiva visionária, apoiada por uma forte componente teórica, destacam-se várias concretizações práticas sobretudo na construção de uma arquitetura capsular.

Neste plano, o nome, a perspetiva e os projetos de Kisho Kurokawa são incontornáveis¹⁴⁹. No seu manifesto "*Capsule Declaration*", uma compilação de 8 ensaios escritos, esclarece o seu entendimento perante a arquitetura da cápsula, com pontos que acrescentam e valorizam as perspetivas anteriores. Uma breve nota introdutória é dada no início deste manifesto, onde se pode ler: "*O conceito da cápsula surgiu a partir de estudos iniciados em 1959, usando as palavras «espaço unitário» e «célula». Neste artigo, tomei uma posição iconoclástica para penetrar na ordem existente, dividir a arquitetura em unidades para indivíduos e, então, procurar estabelecer uma nova ordem*"¹⁵⁰.

O preço elevado atribuído ao espaço na cidade motiva também uma redução geral das áreas das habitações, aliada a uma diminuição geral do sentimento de pertença e de comunidade. Quando no início da década de 1970, a cidade de Tóquio começou a expandir-se para os subúrbios graças a uma pressão urbanística acrescentada, a torre surge como uma oportunidade tática para a primeira realização prática desta convicção. Composta por 140 fogos para 140 indivíduos, cada uma das cápsulas possui uma área de 10m² e compacta todas as comodidades da casa. Estes fogos correspondem a cada uma das cápsulas autónomas que se agregam a um pilar infraestrutural, que corresponde ao núcleo das escadas e dos elevadores. A conceção autónoma da cápsula, bem como a sua mutável dependência relativamente à estrutura a que se agrega, tornam esta forma de projetar um reflexo de uma organização de espaços individuais, materializados em cápsulas: "*Estabelecer um espaço para o indivíduo como crítica ao Japão que se modernizou sem*

1:100

56 | Kisho Kurokawa (1934-2007),
Nakagin Tower Capsule, 1972
+
Atlas do Espaço Individual,
Desenho 56

¹⁴⁹ Segundo o arquitecto, a industrialização produziu ferramentas, como o automóvel ou a eletricidade, no entanto, a cápsula não se enquadra nestas ferramentas, é antes um objecto em si mesmo, completamente autónomo.

¹⁵⁰ KUROKAWA, Kisho - *Metabolism in Architecture*. London: Studio Vista, 1977, p.75



1:100

57 | Kisho Kurokawa (1934-2007),
Hotel Capsule Inn, 1979

+
Atlas do Espaço Individual,
Desenho 57

¹⁵¹ Transcrição de uma entrevista realizada a Kisho Kurokawa em 2000 pelo atelier fala, através de <https://divisare.com/projects/17032-kisho-kurokawa-architect-and-associates-fala-nakagin-capsule-tower-1972>

¹⁵² KUROKAWA, Kisho - *Metabolism in Architecture*. London: Studio Vista, 1977, p.75

¹⁵³ Ibidem, p.76

¹⁵⁴ Ibidem, p.79

¹⁵⁵ Ibidem, p.79

¹⁵⁶ Ibidem, p.80

¹⁵⁷ Ibidem, p.82

¹⁵⁸ Ibidem, p.83

¹⁵⁹ Ibidem, p.84

¹⁶⁰ Uma variação oriental da liteira ocidental – descrita pelo autor como uma cápsula – cujas dimensões e o desenho permitiam que ao utilizador deitar-se, assumindo-se como uma cama portátil.



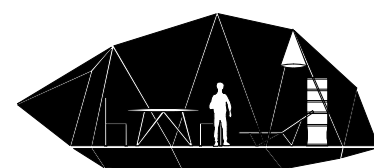
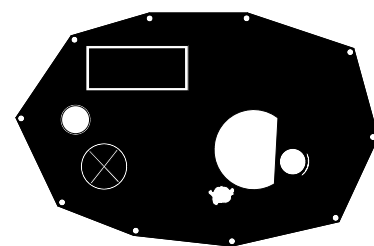
sofrer nenhum estabelecimento de um «eu» (...) Ao criar espaços de autonomia e identidade individual, este edifício simboliza a existência humana individual na paisagem urbana”¹⁵¹.

Esta cápsula, no entanto, não é nem um recipiente moderno nem um fato vestível, ainda que, viva de uma combinação específica entre ambos. Cada um dos ensaios que compõem o manifesto “*Capsule Declaration*”, inicia-se com uma frase cujo sujeito é a palavra cápsula. Deste modo, dos oito ensaios é possível retirar oito premissas. Primeiro, “a cápsula é cyber-arquitetura”¹⁵², reforçando a relação já levantada por Georges Teyssot, da simbiose homem-máquina-espaço cujos valores são os de proteção, união e interdependência. Segundo, “a cápsula é o habitar do Homo Movers”¹⁵³, o valor dado ao espaço pelo indivíduo da metrópole passa a estar na sua liberdade de circulação e não na noção de propriedade privada. Terceiro, “a cápsula sugere uma sociedade diversificada”¹⁵⁴, uma vez que expressa a individualidade de cada pessoa. Quarto, “a cápsula pretende instituir um sistema familiar inteiramente novo, centrado nos indivíduos”¹⁵⁵. Quinto, “a verdadeira casa para os habitantes capsulares, onde eles sentem que pertencem e onde eles satisfazem as suas necessidades interiores e espirituais, será a metrópole”¹⁵⁶. Sexto, “a cápsula é um mecanismo de feedback numa sociedade orientada para a informação, uma sociedade tecnocrática”¹⁵⁷. Sétimo, “a mentalidade capsular é oposta à informalidade e ao pensamento sistemático”¹⁵⁸. Oitavo, e para concluir, “a cápsula é a forma última de uma construção pré-fabricada – uma construção industrial”¹⁵⁹. Todos os pontos acima, decorrem de um inevitável processo de densificação, no qual o indivíduo é paradoxalmente inserido em lógicas cada vez mais individuais, mas também cada vez mais interdependentes, o que provoca uma atribuição quantitativamente objetiva e qualitativamente simbólica do espaço individual.

Foquemo-nos agora na individualidade da cápsula e na sua capacidade de satisfazer o *Homo Movers* na sua nova metrópole, ilustrada por Kurokawa através da imagem de uma Kago¹⁶⁰. Na realidade a Nakagin Tower Capsule não é um complexo de habitação individual, mas antes um alojamento hoteleiro. Uma outra abordagem de Kurokawa, no desenvolvimento deste



Cápsula-móvel



conceito capsular ocorreu no seu projeto para o hotel Capsule Inn, na cidade de Osaka, em 1979, *“uma cápsula de dormir de plástico não é, geralmente, equipada com dispositivos de alta tecnologia, mas com equipamentos simples, hoje ultrapassados, para diversão e lazer – uma tela de televisão, um telefone, um rádio e um despertador embutido, já que se vislumbra como uma habitação de curto prazo (noturno)”*¹⁶¹. Novamente, deparamo-nos com o elemento cama e como este é unidade de medida do espaço individual desenhado.

A cápsula tem um papel importante nesta nova forma de interpretação do que é o espaço como envelope e como território. O sentido de espaço individual envelope, trazido primeiramente por Loos, ganha agora um novo sentido de permeabilidade e dependência com o território da metrópole.

Os projetos do Pao I (1985) e II (1989) são pensados para uma nómada urbana que vive em Tóquio, numa cidade onde *“[os eventos] nos atraem de uma forma mais diversificada, mais especializada, mais individualizada, e com menos sentido da realidade”*¹⁶². De ressaltar, que esta cidade era uma das mais tecnologicamente avançadas desde a década de 1980 e também onde o preço de construção por metro quadrado era mais elevado. A personagem fictícia da nómada em Ito, é *“precisamente a rapariga que vive sozinha e que vagueia pela imensa planície mediática chamada Tóquio, é a que mais gosta da vida nesta cidade, mas o que é uma casa para ela? O conceito de casa para ela está espalhado por toda a cidade e a sua vida passa à medida que utiliza os fragmentos do espaço urbano como uma colagem”*¹⁶³.

O Pao¹⁶⁴ consistia numa arquitetura leve, feita de um material transparente e efémero que concentrava todas as necessidades domésticas num abrigo mínimo com acesso à rede informacional. Esta tenda-cabana é transportável e concentrava apenas três dispositivos, igualmente suspensos, para além da cama: (1) uma cápsula de informação para navegação na cidade, (2) um móvel para se arranjar e maquilhar para o palco da cidade e (3) um móvel para confeccionar refeições ligeiras. Pela mobilidade e pela vestibilidade, a personagem do nómada veste o Pao e habita o espaço urbano através dele:

1:200

58 | Toyo Ito (1941-), Pao: *Dwellings For the Tokyo Nomad Woman*, 1985-1989

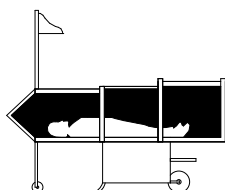
+
Atlas do Espaço Individual,
Desenho 58

¹⁶¹ ŠENK, Peter – *CAPSULES: Typology of Other Architecture*. Oxon: Routledge, 2018, pp.96-97

¹⁶² ITO, Toyo – *Escritos*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 2000, p.63

¹⁶³ Ibidem, p.61-62

¹⁶⁴ A palavra japonesa significa yurt, uma tenda ou cabana circular usada tradicionalmente pelos povos nómadas da Ásia Central.



1:100

59 | Krzysztof Wodiczko (1943-),
Homeless Vehicle, 1988-1989
 +
 Atlas do Espaço Individual,
 Desenho 59

¹⁶⁵ ITO, Toyo – *Escritos*. Murcia:
 Colegio Oficial de Aparejadores y
 Arquitectos Técnicos de Murcia,
 2000, p.63

¹⁶⁶ WODICZKO, Krzysztof – *Critical
 vehicles: writings, projects,
 interviews*. Massachusetts: MIT Press,
 1999, p.79

“Tanto os móveis como o Pao da rapariga nómada são feitos de uma película transparente, assim como as roupas que cobrem suavemente o seu corpo (...) Tudo isto não é nada mais que películas que se vão espalhando de forma semelhante”¹⁶⁵.

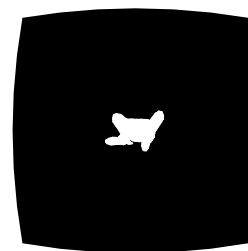
Os problemas que decorrem da concentração espacial manifestam-se de forma mais premente nas grandes cidades do globo a partir dos meados do século XX, revelando características semelhantes em geografias distintas, adensando mais a teoria de um espaço individual desvinculado de um território fixo.

Para além de Toyo Ito ter relatado esta realidade em Tóquio e tentado dar-lhe resposta através do Pao, também Krzysztof Wodiczko constatou a falta de espaço na cidade de Nova Iorque, habitada por uma significativa população de sem-abrigos. Wodiczko denuncia que esta é uma condição maioritariamente individual, visto que as famílias tem um acesso mais fácil e rápido a oportunidades de acolhimento¹⁶⁶. Uma nota a ter tomada em conta, é que o artista não vê nesta proposta uma solução permanente, mas antes uma resposta temporária a um problema político, que não deve ser usada para contornar o direito a uma habitação condigna, isto porque esta proposta ao ser utilizada de forma permanente pode promover um ciclo de marginalização viciada. Ainda que estivesse ciente das limitações desta abordagem procurou um modo de melhorar as suas rotinas, criando um pequeno veículo – característico da condição nómada como transporte dos pertences domésticos – que se rebate e abre de forma a conseguir oferecer um abrigo para dormir, um banco para sentar e um pequeno lavatório que dá apoio à higiene básica. Quando o dispositivo doméstico está completamente aberto, o espaço de armazenamento pessoal não desaparece, sendo-lhe reservado um cesto colocado na parte inferior do veículo.

Para além de não se apresentar como um lar permanente, também não pretende ser um projeto fechado. O seu desenho foi concebido com um conjunto de pessoas que, por conhecerem a condição de sem-abrigo, conseguiram ajudar na sua idealização a partir das suas experiências.



Fato-tenda



Ainda assim: “Desde a sua primeira apresentação na Torre do Relógio em Janeiro de 1988, o veículo passou por testes preliminares nas ruas de Nova York. (...) Foram mostrados desenhos e documentários a arquitetos, artistas, geógrafos urbanos, trabalhadores, ativistas e jornalistas. Esses testes e discussões resultaram em várias sugestões práticas, comentários críticos, novas preocupações e ideias”¹⁶⁷. Conforme também salvaguardado por Wodiczko, este carro representa um penso rápido em detrimento de uma operação cirúrgica refletida, sendo por isso sobretudo um dispositivo de emergência doméstica.

Sob uma preocupação comum, Lucy Orta desenhou também um espaço que servisse para situações de necessidade urgente de criação de um espaço para o habitante-refugiado. A ideia de efemeridade também está presente, não fosse esta casa uma nova reinvenção da tenda. A tenda, como pilar da arquitetura nômada, transmite valores de domesticidade e habitabilidade por si só muito mais óbvios do que o carro-casa de Wodiczko.

Talvez a justificação, para lá desta recordação de lar primitivo assente na nova valência que Orta dá a esta tenda, tornando literal a convicção do psicanalista David Sibony que “habitar um espaço é assimilá-lo a um corpo”¹⁶⁸. No *Refuge Wear-Habitent*, o habitante é a condição *sine qua non* que denuncia a necessidade universal de um espaço mínimo que cada indivíduo sente. Lugar onde se pode isolar do mundo, lugar de reflexão própria assente nas quatro dimensões que demarcam o espaço individual essencial.

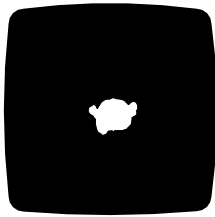
Esta ideia de essencialidade espacial para uma reflexão própria, já bem conhecida da história do espaço individual, surge de forma diferente da de Toyo Ito ou de Wodiczko. Apesar do carro-móvel e do fato-tenda terem sido desenvolvidos com o referencial do nômada urbano, Orta não se compromete com discursos políticos, preferindo usar a sua arte a fim de encontrar e denunciar os valores de um conforto mínimo e nesse sentido o *Refuge Wear-Habitent* é semelhante a um refúgio de montanha, ou seja, um abrigo temporário que proporciona um conforto básico a ser utilizado pontualmente na falta de uma casa.

1:100

60 | Lucy Orta (1966-),
Refuge Wear-Habitent, 1992-1993
+
Atlas do Espaço Individual,
Desenho 60

¹⁶⁷ Ibidem, p.83

¹⁶⁸ SIBONY, Daniel in SANS, Jerome
in <https://www.studio-orta.com/en/artwork/3/refuge-wear-habitent>



1:100

61 | Martín Azúa (1965-), Basic House II, 1999

+
Atlas do Espaço Individual,
Desenho 61

¹⁶⁹ AZÚA, Martín – “Basic House II” (<https://www.martinazua.com/product/basic-house-ii/>)

¹⁷⁰ MANZINI, Ezio in AZÚA, Martín – “Basic House II” (<https://www.martinazua.com/product/basic-house-ii/>)

¹⁷¹ AZÚA, Martín – “Basic House II” (<https://www.martinazua.com/product/basic-house-ii/>)

“É evidente que a saturação de produtos nas «sociedades em desenvolvimento» não significa já um sinal de progresso (...) Se a casa é guardada num bolso é óbvio que pode conter qualquer coisa e que rompe o nosso estilo de vida baseado no consumo”¹⁶⁹.

Nos últimos anos que encerram o século XX, a temática de um espaço individual efêmero e instantâneo parece ter-se estendido a um desejo partilhado de renúncia de uma casa convencional, denunciando assim uma nova premissa de uma arquitetura futura capaz de “*tornar atraente a pobreza*”¹⁷⁰. Martín Azúa prometeu dar o seu parecer a partir da imagem de uma Casa-bolso. O seu projeto para uma casa que surge a partir de uma conceção do que é absolutamente fundamental é composto por dois protótipos semelhantes, que consistem num cubo feito num tecido de película metalizada, com uma pequena entrada, que apenas serve para a entrada do ocupante. Esta promessa de “básico” combina apenas quatro valências relativas a este volume: ser habitável, dobrável, insuflável e reversível.

Estas são as características necessárias, aos olhos de Azúa, para um habitar livre de consumos e adereços excessivos para lá do essencial ao doméstico. O projeto desta casa surge quase como um protótipo da cabana primitiva contemporânea na medida que não está dependente de mais nada para além do calor do sol que a insufla, protegendo o corpo de temperaturas extremas. A sua conceção é “*tão simples e versátil que nos protege do frio e do calor; tão leve que flutua; para além disso, dobra-se e cabe no bolso (...) Ter tudo sem ter quase nada*”¹⁷¹.

Esta noção de desapego de princípios de escala de um espaço próprio e abertura a modos que possibilitem uma nova conceção do mesmo, é interessante quando enquadrada contextualmente. Ao contrário do que outrora havia sido tema de debate - a padronização dimensional do espaço individual - esta nova experiência opta por se libertar das noções de medida ou escala para dar azo à reinvenção do que é o limite.



Cerca de 80 anos depois do *Existenzminimum*, surge o seu antónimo: o *Existenzmaximum*, na esperança de haverem outras dimensões da vida, para lá da posse e materialização de grandes espaços domésticos. Introduzido pela curadora de arte do MoMA, Paola Antonelli, o termo convida à reflexão sobre o que o espaço pode oferecer ou não ao desempenho das funções básicas do quotidiano. Enquanto o primeiro se refere à ideia racionalista de um espaço onde o ser humano poderia viver eficientemente desafiando as dimensões mínimas, “o *Existenzmaximum* é, ao contrário, o abrigo ou dispositivo que, embora ocupe o mínimo de espaço possível, permite ao ser humano expandir as suas funções vitais. Começa como um dispositivo de capacitação de espaço pequeno, mas confortável, onde os limites físicos são protetores, ao invés de opressores, deixando assim os sentidos e o espírito vaguearem livremente.”¹⁷²

Quer através da natureza – como a representação do som das ondas no búzio –, quer através da tecnologia – como a transmissão de um concerto no *smartphone* – hoje, o espaço individual considerado “mínimo” permite ao ser humano expandir – e não suprimir – as suas funções vitais, uma vez que actualmente “um objeto muito pequeno pode gerar campos pessoais invisíveis, mas poderosos, nos quais outros podem entrar apenas quando convidados, embora não sejam delimitados por limites físicos”¹⁷³. Esta forma de pensar a relação entre o corpo e a realidade, através de um (tele)transporte sensorial, não é uma realidade que nasce no século XX, no entanto o *Social Tele-presence* de James Auger e Jimmy Loizeau “representa um extremo de uma tendência que chamo de “*Existenzmaximum*”¹⁷⁴.

1:100

62 | James Auger e Jimmy Loizeau, *Social Tele-presence*, 2001

+
Atlas do Espaço Individual,
Desenho 62

¹⁷² ANTONELLI, Paola; TENG (2003) – Yohlee: Work. Victoria: Peleus Press, p. 44

¹⁷³ Ibidem

¹⁷⁴ Consulta digital da visita guiada pela exposição *Design and Elastic Mind* através do <https://www.moma.org/audio/playlist/234/3010>



5.3 | a que podemos chamar espaço próprio hoje?

1:100

63 | David Garcia Studio,
Domestic Isolation Room, 2010

+
Atlas do Espaço Individual,
Desenho 63

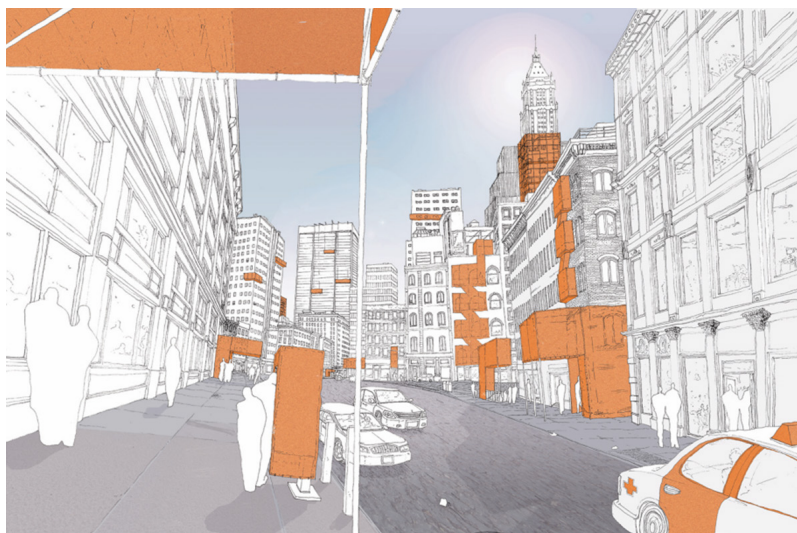
Talvez esta seja a questão de resposta mais difícil, contudo é possível construir um discurso a partir do suporte até aqui adquirido. A preocupação relativamente a novas epidemias e pandemias – certamente acertada e realista – foi acompanhada de experiências de isolamento para as quais não estamos necessariamente preparados, mas que materializam problemáticas reais.

Um dos arquitetos que estudou, inclusivamente em crises passadas, como a arquitetura pode melhor responder como estratégia preventiva ao contágio foi David Garcia, recaindo na importância da conceção do espaço do indivíduo. Através da *Domestic Isolation Room*, explora uma rotina de quarentena, no interior de uma habitação partilhada. Esta sua bolha parece aproximar-se de outras experiências de fatos que, quando insuflados, são capazes de criar rapidamente espaços individuais.

Ao contrário de outras experimentações, como por exemplo, as de Michael Webb, esta bolha é informe, conseguindo-se expandir segundo as necessidades do seu utilizador para se mover pelos vários espaços domésticos, sem que se abdique das relações familiares, sendo “o contato físico com os membros da família, desde abraços até brincadeiras, é mantido com luvas extensíveis”¹⁷⁵. Quando olhamos para a concretização de um dia de quarentena através das plantas de Garcia com esta representação do espaço do infetado, este concentra-se sobretudo no seu quarto individual, e molda-se em corredores para tarefas pontuais como ir à sala ou jantar na mesa comum. É assim criada uma extensão física do individual sem limites formais dentro dos limites dados pela habitação.

Um dos pontos do espaço individual que parece estar na base desta discussão é a delimitação territorial: ora doméstica como a bolha proposta por Garcia, ora urbana como a experimentação dos Front Studio Architects que simulam espaços individuais no espaço urbano da cidade de Nova Iorque sob o pretexto de uma pandemia.

¹⁷⁵BORASI, Giovanna. ZARDINI, Mirko (ed.) – *Imperfect Health: The Medicalization of Architecture*. Montreal: Lars Müller Publishers, 2012, p.228



Apesar de apresentar semelhanças com a unidade doméstica de Garcia, o atelier aborda a necessidade da imposição de limites individuais não relativamente à família, mas antes aos desconhecidos da grande metrópole. Acompanhando o texto explicativo da investigação em torno de uma cidade de Nova Iorque num contexto de quarentena, os Front Studio Architects recordam as palavras do poeta Alexandre Pushkin que *"duas ideias não podem coexistir na mesma esfera moral, assim como dois corpos não podem ocupar o mesmo espaço no mundo físico"*¹⁷⁶.

É elegida a cor laranja no destaque exemplificativo de espaços individuais: no plano da rua, da já conhecida cabine telefónica aos lugares de passageiros de um táxi nova-iorquino; e no plano do edifício, em que é possível relatar como estas estruturas individuais são duplamente usadas para não haver um encontro com outros residentes do edifício, sendo o acesso feito por estruturas de escadas independentes mas também como unidades que se expandem relativamente aos apartamentos. Estes espaços de quarentena servem também como uma crítica à dinâmica urbana de Nova Iorque, cuja vivência é marcada pelo individualismo, também ele espacial. O projeto surge como um revisitar das cidades e ilhas transformadas em espaços de quarentena característicos da Idade Média, permitindo que o isolamento e o distanciamento entre pessoas se apresente como *"um sistema fisicamente transparente"*¹⁷⁷.

Não só a transparência, como a plasticidade, tão vincadas nestas duas propostas, partem da imagem da cidade e normalizam – dentro do possível – a propagação de doenças, como as promessas de crises reservadas ao futuro colocam duas questões cruciais no debate do espaço individual contemporâneo: por um lado, o território que o indivíduo ocupa e que lhe pertence; por outro, um conjunto de novas vivências dos efeitos produzidos pela delimitação de um território próprio, no espaço da casa, da cidade ou da natureza.

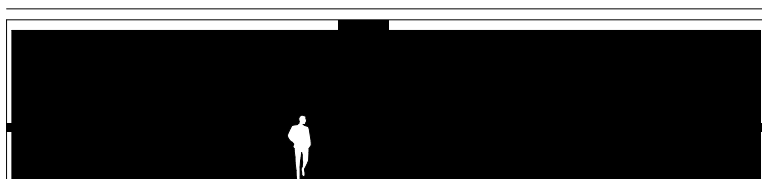
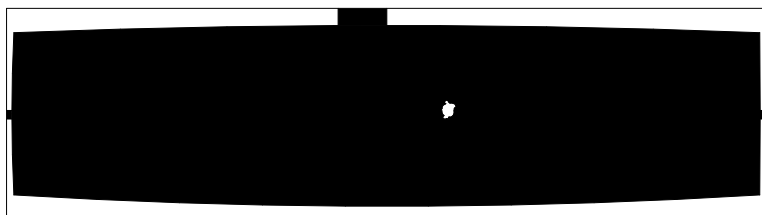
1:100

64 | Front Studio Architects, Q-City, 2009-2010

+
Atlas do Espaço Individual,
Desenho 64

¹⁷⁶ PUSHKIN, Alexander – *The Queen of Spades and Other Stories*. London: Alma Books, p.96

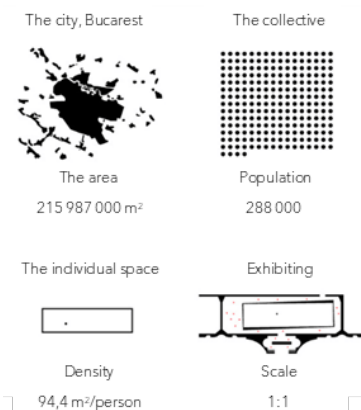
¹⁷⁷ A.D – Q-City, Front Studio Architects (<http://frontstudio.com/q-city>)



1:200

65 | Romina Grillo (1984-), Ciprian Rasoiu (1986), Liviu Vasiu (1982-), Matei Vlasceanu (1986-), Tudor Vlasceanu (1981-), Pavilhão romeno para a Bienal de Veneza - 1:1 (*Unu la unu*), 2010

+
Atlas do Espaço Individual,
Desenho 65



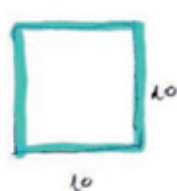
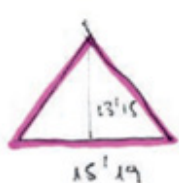
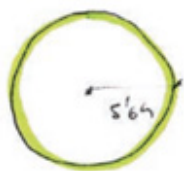
Ainda falando do espaço do residente na cidade, a instalação Unu la unu procurou compreender de um ponto de vista igualitário, quanto do espaço da cidade pertence a cada indivíduo. No entanto, em vez do ponto de partida do seu pensamento ser a determinação de um espaço vital, a sua convicção parte da própria área e densidade populacional da cidade que o indivíduo habita.

A partir desta teorização é construída uma instalação para o pavilhão romeno da Bienal de Veneza de 2010, a partir da divisão da área total da cidade de Bucareste (incluindo as áreas construídas em altura) pelo número total de residentes. Desta operação obteve-se uma densidade de 94,4m² por habitante e é esta a área da sala única de exposição, idealizada com o objetivo de reforçar a escala do indivíduo relativamente ao próprio espaço. O projeto do pavilhão é extremamente simples: na sala única de exposição é instalado um paralelepípedo quase fechado de menores dimensões, com uma abertura superior para entrada de luz zenital e outros três vãos menores nas faces laterais para organizar o movimento e a orientação espacial do visitante. O projeto foi idealizado para que o acesso à sala única fosse ilimitado, podendo os visitantes observar o paralelepípedo pelo seu exterior, mas a entrada nesse espaço interior do pavilhão só é acessível a uma pessoa de cada vez. Estes dois requisitos contribuem para a leitura completa daquilo que caracteriza o espaço individual para os autores, através da *"criação de uma relação entre o espaço individual, interior, sagrado, privado, abstrato e um espaço coletivo, exterior, profano, público, real"*¹⁷⁸. Revela-se assim como um todo, que não depende apenas da existência do indivíduo e do seu espaço, pois *"a tensão entre estes espaços mantém-nos unidos; um não pode existir sem o outro e ambos não podem existir sem a arquitetura"*¹⁷⁹.

Do outro lado do espectro, existem as experiências vividas pelo próprio autor das mesmas, como as de Rubén Martín De Lucas que, em vez de encontrar o seu espaço num plano caracterizado pela concentração populacional, determina-o a partir de uma área regulada pelos 100 m².

¹⁷⁸ A.D—"1:1 Concept" (<http://www.unulaunu.ro/index.php?/concept/2/>)

¹⁷⁹ Ibidem



1:200

Enquanto princípio, as *Minimal Republics* aparentam ser simples. A dificuldade surge na determinação fixa de um território e de uma fronteira. Sendo esta visão apenas uma experimentação, o artista não pretende encontrar uma formalização concreta, preferindo antes apresentar diferentes terrenos e formas de materialização destes lugares de individualidade radicalizada. A finalidade desta proposta, com uma duração de ocupação de 24 horas por território, assenta no questionamento da artificialidade das fronteiras, estabelecidas à grande e à pequena escala.

De Lucas questiona o significado de pertença subjacente ao termo “fronteira”, lembrando os conflitos travados para a conquista de um determinado território. Através das suas delimitações espaciais, “o espectador é convidado a questionar a validade de termos como país, nação e nacionalismo, evidenciando a natureza abstrata e temporal de conceitos que, embora carentes de solidez objetiva, são fontes de tensão contínua”¹⁸⁰. Contrariando este lado da natureza humana, a sua ação pretende reafirmar a noção de espaço individual como território próprio.

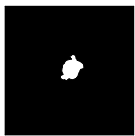
De espaços inabitados como espaços já trabalhados, o artista explora o tema da fronteira artificial com fitas leves e efémeras planimetricamente dispostas, tendo utilizado em situações pontuais o recurso a formas mais substanciais como o volume de fardos de palha. Talvez o ponto fulcral da sua investigação seja a forma como utiliza mecanismos já conhecidos da história do espaço individual e como simultaneamente se aproxima das premissas que marcam o espaço de 2020. Não devemos olhar para esta concretização como algo inovador, do mesmo modo que não devemos interpretar o espaço individual evidenciado pelo coronavírus Covid-19 como algo novo ou revolucionário, mas como o espaço que faz parte de uma história ancestral iniciada com a chegada de Adão e Eva ao Mundo.

Devemos antes olhar para os dispositivos específicos que acompanham o artista durante o seu período de permanência, pois intensificam convicções passadas relativamente ao espaço individual. A tenda, o barco e o tapete pertencem a uma espécie de dicionário imaginário e metafórico de espaços dedicados a uma só pessoa.

66 | Rubén Martín De Lucas (1977-),
Minimal Republics, 2015.

+
Atlas do Espaço Individual,
Desenho 66

¹⁸⁰ LUCAS, Rubén Martín De –
Dossier. p.7



1:100
67 | Delimitação do espaço da
criança no recreio, França, 2020
+
Atlas do Espaço Individual,
Desenho 67

¹⁸¹MONTEYS, Xavier – “Distancia
social”. El País, 22 Setembro 2020
([https://elpais.com/espana/
catalunya/2020-09-22/distancia-
social.html](https://elpais.com/espana/catalunya/2020-09-22/distancia-social.html))

No seguimento desta visão, aborda-se o período atual em que vivemos, cujas concretizações de espaço individual motivaram toda esta investigação e levaram ao questionamento da sua natureza.

“Teatros, casas de espetáculos, escritórios ou escolas reduziram momentaneamente assentos, cadeiras ou mesas e ampliaram os espaços de circulação. Tudo tem o aspeto do roteiro de um filme de ficção científica em que os protagonistas devem utilizar espaços construídos por outra civilização devem adaptar-se às suas necessidades. Não consigo pensar em melhor exercício para aprender sobre a organização dos espaços do que uma escola.”¹⁸¹

Em 2020, fomos provocados a repensar naquilo que é o espaço, tanto físico como imaterial, tanto individual como comum. A rapidez e a escala da resposta a ser dada provocaram muitas vezes o desenho de espaços de isolamento e afastamento, caracterizados por uma grande simplicidade que também revela sem qualquer superficialidade o que este espaço pode conter. De círculos ou quadrados no solo de espaços exteriores a outras delimitações em espaços interiores de lazer, as intervenções feitas parecem encontrar bases históricas que as suportam.

“Em todos esses lugares, especialmente no espaço público, estávamos acostumados a não ter mais noção do que a nossa própria intuição tátil, um conhecimento inato que carregamos embutido na nossa memória mais antiga e que rege os nossos movimentos e ações, e as nossas relações ao ocuparmos o espaço livremente. Nas palavras de G. Bachelard, somos o “diagrama de habitar esses espaços”. Aproximamo-nos por afeto ou separamo-nos por polidez, e sublinhamo-lo com gestos e gestos às vezes imperceptíveis.”¹⁸²

¹⁸² Ibidem



Na Índia, conhecida pela sua extensão e densidade populacional, os círculos adquiriram para além de uma delimitação espacial um sentido territorial, ainda não propriamente abordado até aqui. Tal como assinalado por diversas ocasiões, o corpo é, maioritariamente, uma peça chave na definição de todo e qualquer espaço próprio ao indivíduo. Contudo, foi fotografado uma apropriação feita destes círculos de distanciamento como marcação de lugar numa fila para apanhar o autocarro. De sacos a chinelos, os pertences deixados marcam a presença do seu habitante. Esta ocorrência prova-nos que, apesar do esforço no sentido da imposição de um espaço de segurança próprio a cada indivíduo, o espaço individual é mais complexo, composto por muitas camadas, definições e formatos, e é concretizado de e em diferentes dimensões de entendimento.

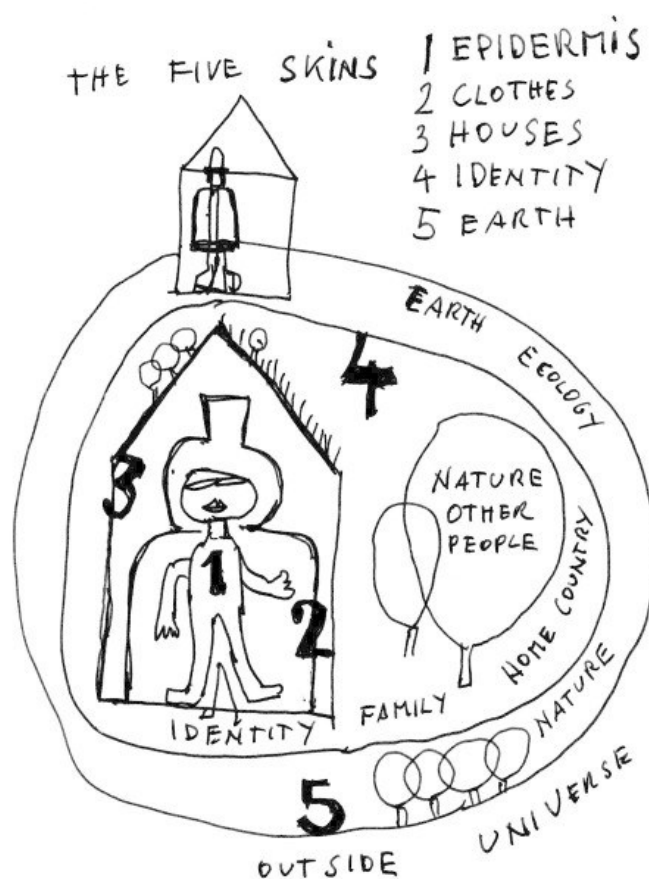
1:100

68 | Fotografia da delimitação de círculos no espaço público, Índia, +
Atlas do Espaço Individual,
Desenho 68

Neste sentido, devemos olhar para os mais recentes eventos como lições para o futuro do espaço individual. Será difícil chegar a uma resposta correta depois desta exposição plural de espaços individuais podemos no entanto afirmar que existem ecos de anteriores concretizações, presentes consciente e inconscientemente no espaço individual dos dias de hoje.

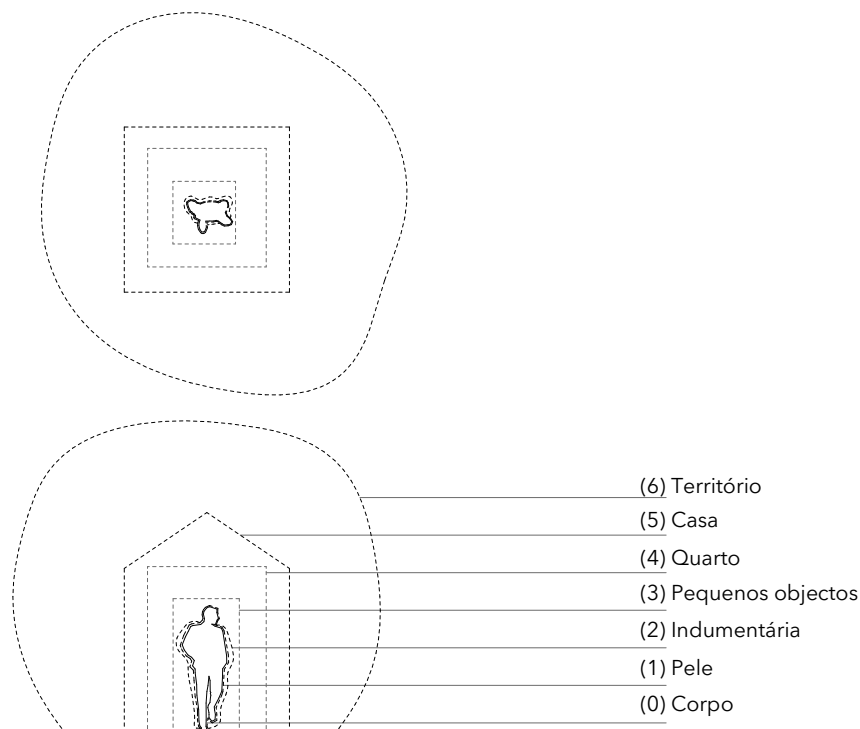
6 | LINHAS IMAGINÁRIAS

0 | Friedensreich Hundertwasser
(1928-2000), *Men's Five Skins*, 1997



Sabemos que a história é cíclica e feita de repetições, por vezes demasiado subtis para se reconhecerem isoladamente. A história do espaço individual não se apresenta como exceção dessa regra. Como tal, propõe-se um olhar transversal perante o conjunto dos cerca de setenta casos apresentados, representativos da variedade de realizações e experimentações de espaços próprios. Ainda que essa variedade seja necessariamente heterogénea, após o estudo e a exposição que dão suporte contextual e refletivo às materializações desses espaços, espera-se, para além da multiplicidade agora já conhecida e apreendida, o encontro de ecos de um projeto comum de espaço dedicado ao indivíduo que ultrapassem interpretações cronológicas e geográficas. Estes ecos obtêm estrutura a partir de linhas de pensamento, abertas a novas reflexões, que dão força e consistência a este Atlas. Estas linhas imaginárias são traçadas a partir de um princípio de escala entre o indivíduo e o seu espaço, abordado ao longo de toda a exploração realizada, tendo origem e principal força no regresso à primeira entrada do atlas.

Regressando à obra *Men's Five Skins*, conseguimos agora ter um olhar renovado perante aquilo a que Friedensreich Hundertwasser chamava de cinco peles que podiam estar na base de uma construção sequencial de camadas que compõem o espaço dedicado ao indivíduo. O artista representa cinco camadas com diferentes formas em torno do corpo individual que definem espaços entre a interioridade do indivíduo e a exterioridade do mundo. Este pictograma revelou-se essencial na base do discurso inicial por ter ajudado a clarificar quais os fundamentos da génese do espaço individual: o de estabelecer um ou vários limites visíveis ou invisíveis, materiais ou imateriais, evidentes ou impercetíveis na relação entre o indivíduo e o mundo. Relembrando a interpretação das suas peles, do interior do indivíduo para o exterior do mundo: a Epiderme (1) – a pele literal que reveste o corpo do indivíduo –, a Roupas (2) – indumentárias, extensões e texturas que podem revestir o corpo –, a Casa (3) – o habitar individual do quarto ocupado com objetos pessoais que o compõe –, a Identidade (4) – menos clara, baseada nas relações sociais do indivíduo com outros – e o Mundo (5) – o limite mais extenso e menos caracterizado o espaço nesta sequência.



1:100

69 | Proposta das sete peles do Homem

+

Atlas do Espaço Individual,
Desenho 69

Chegados à atualidade – tendo passado por vinte e um séculos de modos, formas e dimensões de espaços individuais – as cinco escalas e moldes de relação entre o corpo e o espaço parecem agora demasiado limitadoras e com definições pouco específicas para aquilo que hoje se reconhece como características possíveis e relacionáveis com o espaço individual. Para além disso, o pensamento crítico do artista, mais direccionado para uma interpretação sociológica, parece não acompanhar totalmente o discurso arquitetónico desenvolvido. Para auxiliar o reconhecimento de novas peles constituintes do espaço individual são agora traçadas outras linhas imaginárias que cumprem com as constelações inicialmente prometidas e que atualizam o desenho de Hundertwasser com o acrescento de duas novas camadas intermédias e com a redefinição de algumas das camadas consideradas inicialmente. Propõe-se, assim, um pictograma de sete camadas:

- (0) Corpo – enquanto (nova) identidade;
- (1) Pele – enquanto epiderme;
- (2) Indumentária – que se constitui por roupas, membranas ou outros adereços do corpo;
- (3) Pequenos objectos – que não sendo suficientemente grandes para terem a especificidade de um quarto, garantem espaços de aconchego ao corpo;
- (4) Quarto – entendido, fundamentalmente, como um espaço privado do indivíduo que não concentra todas as funções do habitar;
- (5) Casa – entendida como um espaço único que garante uma domesticidade completa ao indivíduo;
- (6) Território – que representa genericamente todo o espaço público e partilhado.

Nem todos os espaços se enquadram de modo incontestável numa destas camadas, pois existem casos onde as propriedades de cada um intersejam diferentes camadas. Não obstante, é possível através destas linhas imaginárias criar constelações não encerradas que permitem ler concretamente o que constitui matéria de reflexão transversal a tempos e geografias.

Por outro lado, esta sequência não se reflete necessariamente na dimensão destes espaços, sendo a sua ordem apenas relativa a uma escala de interação do corpo com o mundo.

A camada da **Corpo (0)** que constitui uma espécie de grau zero do espaço individual diz respeito às formas de espaço que assinalam as fases mais marcantes da existência e identidade: o nascimento e a morte. Sabemos que o útero [6] é o primeiro espaço experimentado por cada um de nós, onde é produzido o nosso corpo e a nossa identidade física. Simultaneamente, corresponde ao único espaço e momento em que um espaço individual se insere nas subcamadas da mãe que o gera. Tão importante como o espaço onde a identidade física do indivíduo é concebida, parece ser o espaço onde a mesma é petrificada para a eternidade. De representação do corpo [7], ou da casa [5] até à do monumento [8], pode inserir-se em diferentes camadas, no entanto, partindo do seu sentido mais simbólico e metafórico, o espaço dos mortos talvez seja um dos mais significativos na reflexão sobre a identidade do espaço individual.

Após a camada onde é formada ou eternizada a identidade, segue-se a camada referente à **Pele (1)**, já estabelecida por Hundertwasser como sendo referente à Epiderme. Quanto a esta não haverá muito a acrescentar, uma vez que é uma camada do espaço próprio comum a qualquer indivíduo e a primeira pele física criada desde logo para preparar o corpo para o contacto com o mundo. Por ser carregada por um simbolismo universal e alegórico ao próprio discurso do espaço individual, é a constelação mais pequena sendo apenas constituída pela condição do corpo despido, sem qualquer camada física que o envolva, mas não desconsiderando a pele simbólica [2 e 13].

A seguir, o corpo é revestido pela camada da **Indumentária (2)**, com uma definição mais abrangente do que as roupas inicialmente referidas pelo artista. Conforme evocado ao longo do capítulo dedicado aos espaços individuais vestíveis, existem adereços e acessórios, nem sempre vestíveis num sentido de revestimento, capazes de defender das tempéries [3], de outros indivíduos [10 e 12], de doenças [30]; e de permitir aconchegar [27]; estender [32, 33 e 34]; e evidenciar novas formas [35, 36, 37 e 38].

Na camada dedicada aos Pequenos objectos (3) enquadram-se espaços, feitos à medida do corpo, que não são suficientemente equipados para cumprirem inteiramente todas as valências domésticas. Fala-se, então, dos espaços dedicados ao sono enquanto primeira escala de individualização do espaço doméstico, nas suas múltiplas formas de espaço, desde o barril de Diógenes [11], ao tatami [4] ou à alcova [20], às *lit-clos* [21] até à cama capsular [57]. Sabemos que a cama, o tapete ou um armário, enquadrados num discurso sobre o espaço individual, são peças arquitetónicas de múltiplos feitos e significados. Para além de serem pequenos dispositivos de individualidade intemporal e universal, funcionam também como subcamadas capazes de acolher, pela sua limitação espacial, uma elevada dose de concentração espacial e reflexão individual [16 e 19]

Relativamente à escala do Quarto (4), a experimentação é não só infinita como transversal à história do espaço doméstico. O que a distingue da escala seguinte é a sua condição como peça de um habitar não coletivo. Esta escala aproxima-se da ideia de essencialidade doméstica presente desde os espaços de clausura, quer monástica [17 e 41], quer penal [18], até ao quarto despido de qualquer extravagância de Hannes Meyer [29]. Para além disso, sabemos que a ideia de o espaço individual serviu de cálculo ao espaço da casa a partir do quarto privado [40] considerado como unidade base de composição do espaço doméstico. Esta escala ultrapassa também o doméstico, passando também para o espaço laboral [43]. Para além destas formas de quartos, existem uns mais instantâneos [49 e 50] e outros mais parasitas da própria casa [51].

Na escala que enquadra a Casa (5), integram-se todos os espaços completos de um habitar individual, desde a cabana primitiva [4], às primeiras casas individuais inseridas em aldeias poligâmicas [9] até às casas compostas pelos pequenos objetos que constituem as escalas anteriores. Enquanto exemplar dessa composição de objetos podemos destacar a Câmara de Maravilhas [22].

Para além disto, a casa também serviu um princípio de repetição [40, 47 e 48] E num plano contemporâneo, as cápsulas individuais enquadradas na escala da casa são concentradas e possuem uma relação praticamente anónima com o habitante [56 e 58].

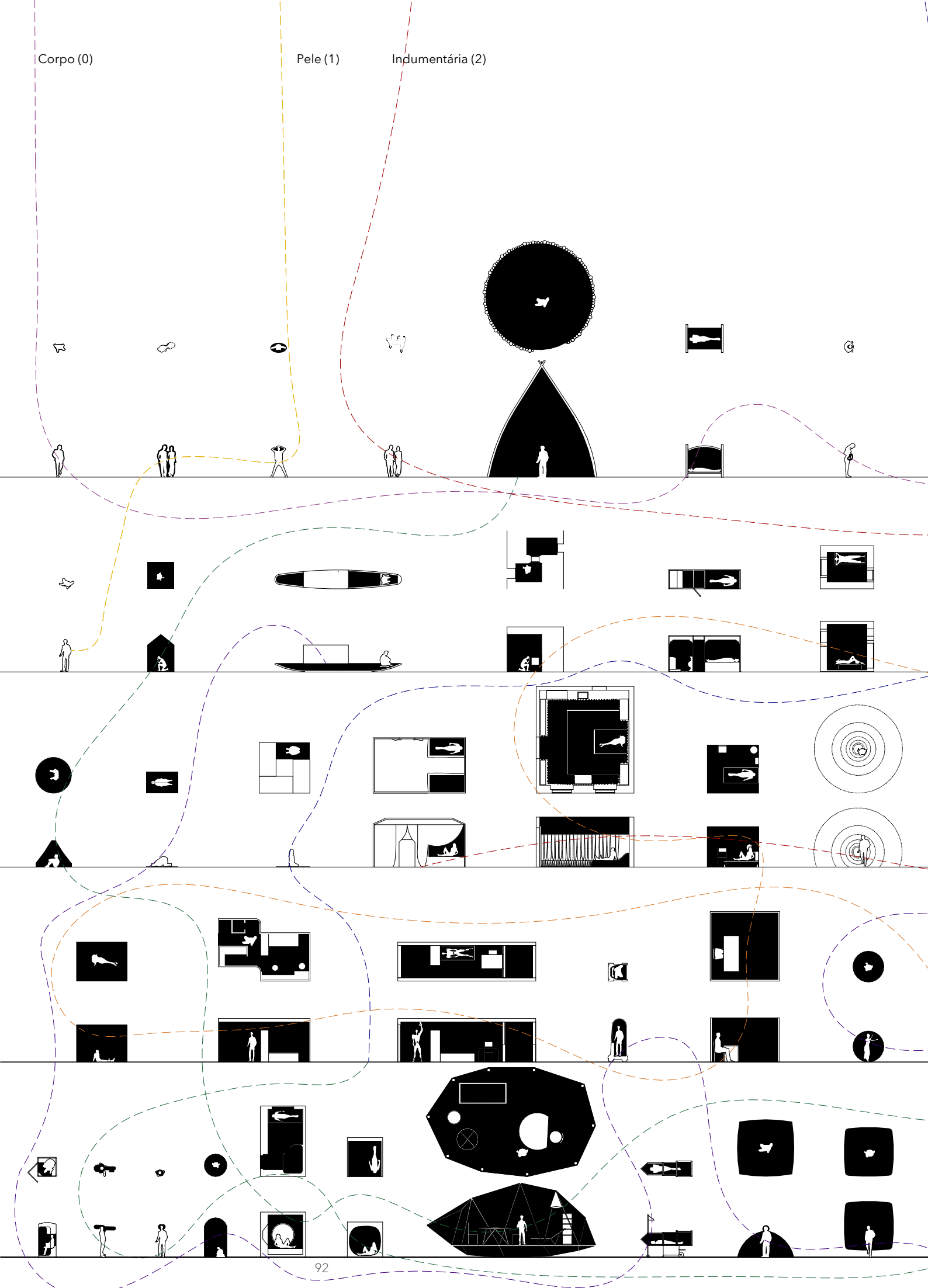
Na última camada, referente ao Território (6), os espaços limite do encontro entre o indivíduo e os espaços que lhe são próprios, referem-se aos momentos em o mesmo se encontra numa condição sem qualquer referência espacial, conforme experimenta o eremita que se estabelece em assentamentos desérticos [14] ou flutuantes [15]. Por outro lado, à semelhança das recentes provocações que a pandemia provocou em relação aos espaços individuais e coletivos, outros eventos instigaram à reflexão de uma organização espacial baseada na unidade do corpo inserida no espaço urbano: alguns enormes como a massa da pirâmide egípcia [8] ou experimentações contemporâneas de escala territorial [65 e 66]; outros tão pequenos como as liteiras [31], as *singolettes* [42], as bolhas urbanas [44, 45 e 46]; outros, ainda, ativistas, como as intervenções de um habitar urbano espontâneo [58, 59, 60 e 61] ou mesmo as próprias delimitações decorrentes da pandemia [67 e 68]; e por fim, alguns mínimos mas cuja escala não se vê refletida no espaço físico, tratando-se de espaços individuais expandidos por amplificação sensorial [52, 53, 54, 55 e 62].

Chegados ao fim desta investigação, compreende-se que mais do que a construção de um atlas que procurou compilar particularidades caracterizadoras do que é um espaço individual, o exercício de colecionar espaços individuais só pode ser sustentado pelo discurso que o guia. Por não se ter encontrado registo de outra exploração deste género, foi enriquecedor criar uma perspectiva própria que se reflete numa paisagem de relações, distâncias e conexões em contextos mais amplos do que inicialmente previsto. No entanto, existe claramente uma dimensão elucidativa própria de um Atlas. Ao sistematizar estes espaços a partir dos seus desenhos em planta e corte encontrou-se um modo de os comparar a outras experiências e realizações, fazendo uso da linguagem desenhada para uma reflexão pessoal.

Corpo (0)

Pele (1)

Indumentária (2)



Pequenos objetos (3)

Quarto (4)

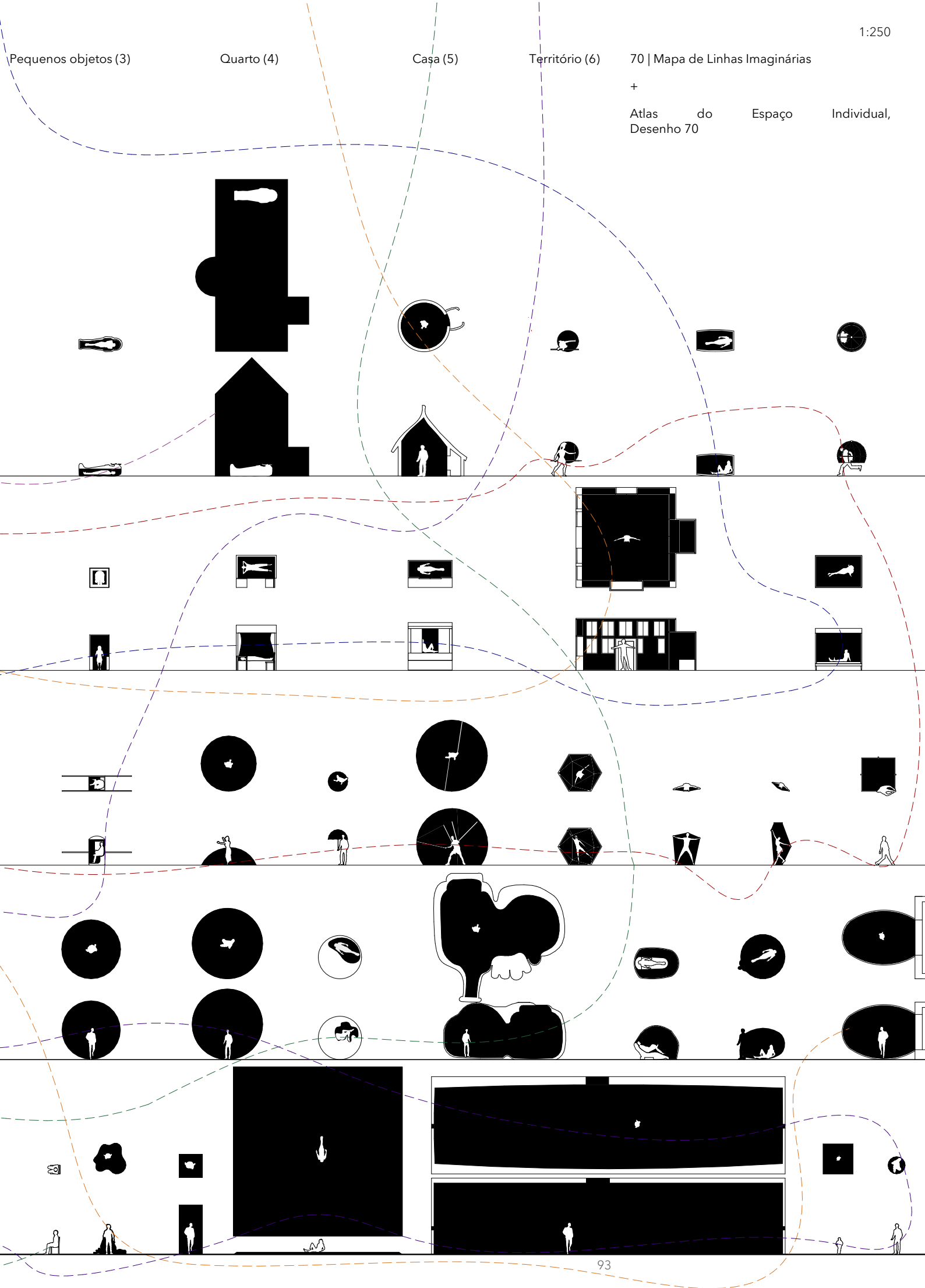
Casa (5)

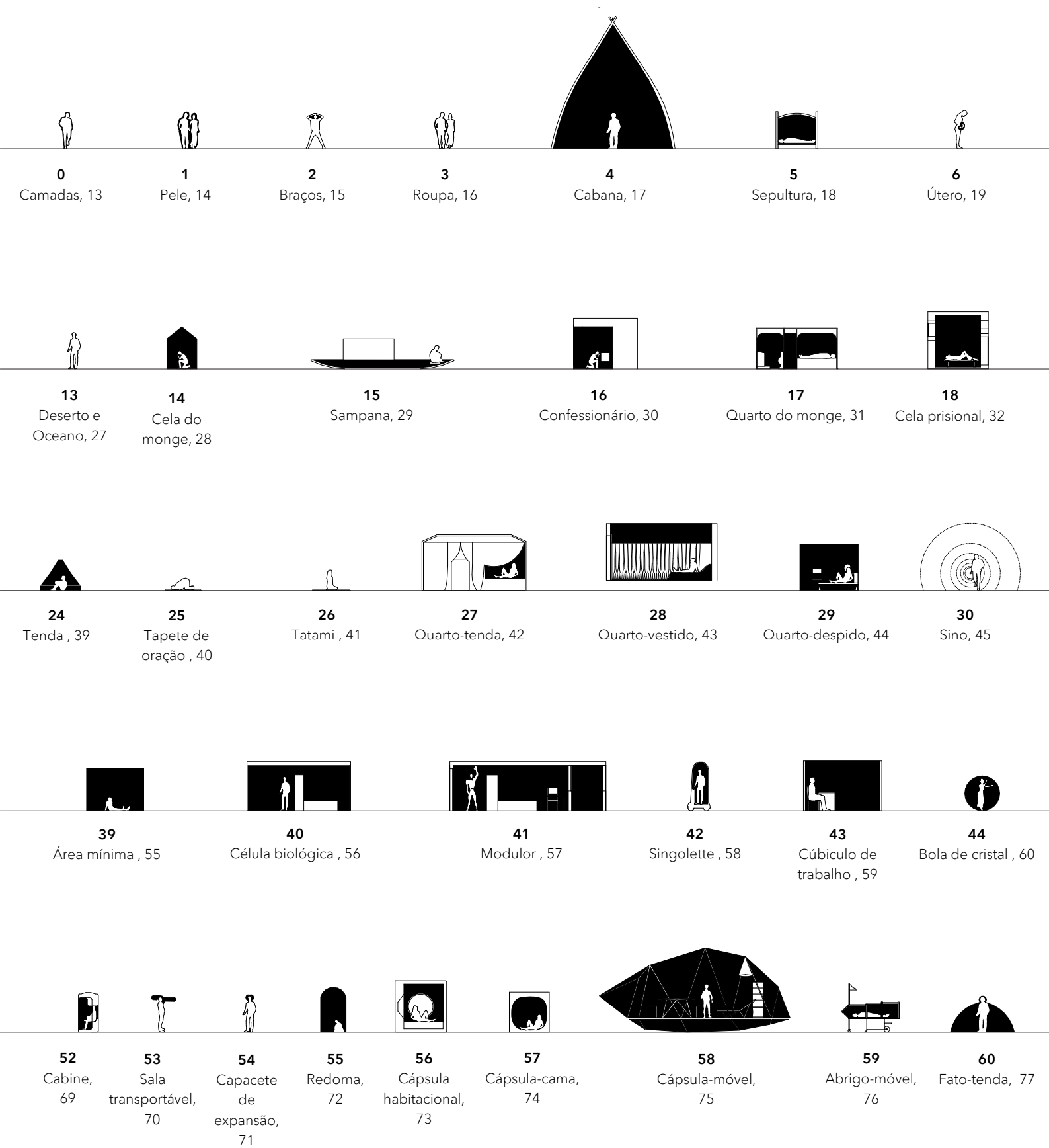
Território (6)

70 | Mapa de Linhas Imaginárias

+

Atlas do Espaço Individual,



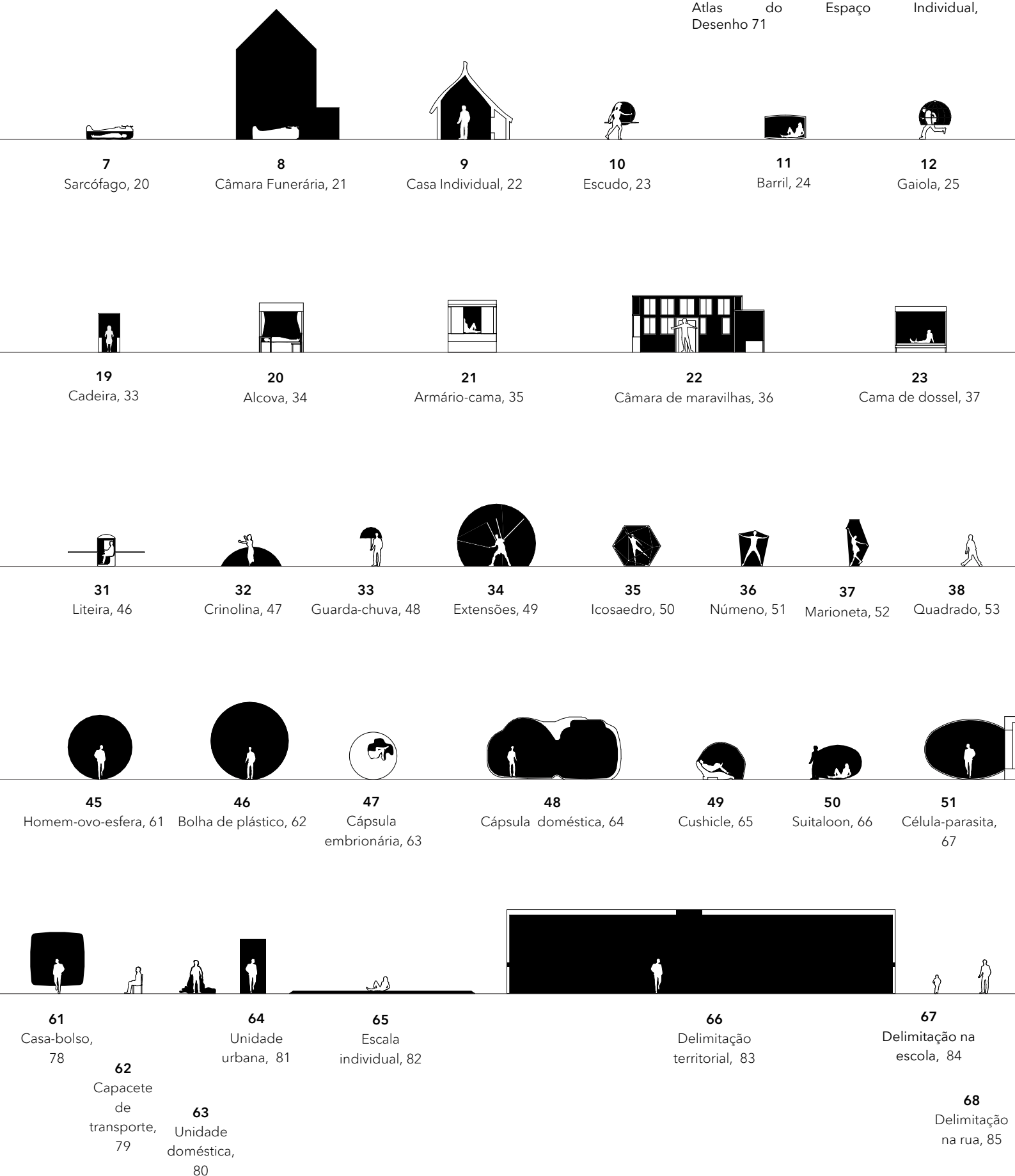


71 | Índice dos casos exemplificativos

+

Atlas do Espaço Individual,

Desenho 71



REFERÊNCIAS E FONTES BIBLIOGRÁFICAS

Obras

AURELI, Pier Vittorio – *Less is Enough: On Architecture and Asceticism*. Moscow: Strelka Press, 2013

AVERLINO, Antonio – *Trattato dell'architettura*. Ms., séc. XV

BACHELARD, Gaston – *The Poetics of Space*. Boston: Beacon Press, 1994 (1ª Edição: 1958)

BALLANTYNE, Andrew – *What is Architecture?*. London: Routledge, 2002

BAUDELAIRE, Charles – *Oeuvres Completes*, 2012

COOK, Peter – *Archigram*. New York: Princeton Architectural Press, 1999

DA VINCI, Leonardo – *Notebooks*. Oxford: Oxford University Press, 2008

GROPIUS, Walter. WENSINGER, Arthur S. (ed.) – *The Theater Of The Bauhaus*. Connecticut: Wesleyan University Press, 1987 (1ª Edição: 1961)

FANNELLI, Giovanni. GARGIANI, Roberto – *El Principio del Revestimiento: Prolegómenos a una Historia de la Arquitectura Contemporánea*. Akal Arquitectura, 1999

FREUD, Sigmund – *O Mal-Estar na Civilização*. Lisboa: Relógio de Água, 2008 (1ª Edição: 1930)

ITO, Toyo – *Escritos*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 2000

KUROKAWA, Kisho – *Metabolism in Architecture*. London: Studio Vista, 1977

LABAN, Rudolf – *El dominio del movimiento*. Madrid: Editorial Fundamentos, 198

LE CORBUSIER – *O Modulor: Ensaio sobre uma medida harmónica à escala humana aplicável universalmente à arquitetura e à mecânica*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010 (1ª Edição: 1950)

LE CORBUSIER – *Vers une Architecture*. Paris: Les Éditions G. Crès e. Cie, 1926

LOOS, Adolf – “The Principle of Cladding”, Neue Freie Presse, 4 de Setembro 1898 in LOOS, Adolf – *Loos, Spoken into the Void: Collected Essays 1897-1900*. Nova Iorque, MIT Press, 1982

MEYER, Cornelio – *Nuovi Ritrovamenti*. Roma: Nella Stamperia di Gio: Giacomo Komarek Boëmo all'Angelo Custode, 1689

WRIGHT, Frank Lloyd – *Living City*. New York: New American Library, 1970

- MONTEYS, Xavier – *Casa collage: un ensayo sobre la arquitectura de la casa*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005 (1ªEdição: 2001)
- MONTEYS, Xavier – *La habitación: Más allá de la sala de estar*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2014
- PALLASMAA, Juhani – *Habitar*. Editorial Gustavo Gili, 2016
- PALLASMAA, Juhani – *The Eyes of the Skin*. Great Britain: Wiley Academy, 2005 (1ªEdição: 1996)
- PEREC, Georges – *Species of Spaces and Other Pieces*. Penguin Books, 1999 (1ªEdição: 1974)
- PERROT, Michelle – *Historia De Las Alcobas*. Siruela, 2012 (1ªEdição: 2009)
- PROUST, Marcel – *In Search of Lost Time, Volume 1: Swann's Way*. New York: The Modern Library, 1992 (1ªEdição: 1913)
- RESTANY, Pierre – *The Power of Art. Hundertwasser: The Painter-King with the five skins*. Cologne: Taschen, 1998
- RYKWERT, Joseph – *La Casa De Adán en el Paraíso*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1999
- SADLER, Simon – *Archigram: Architecture without Architecture*. Cambridge: The MIT Press, 2005
- ŠENK, Peter – *CAPSULES: Typology of Other Architecture*. Oxon: Routledge, 2018
- SILVA, Ana Sofia Pereira da – *La Intimidad de La Casa. El espacio individual en la arquitectura doméstica en el siglo XX*. Madrid: Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2013
- SIMMEL, Georg – *Sociology: Inquiries into the Construction of Social Forms, Volume 1*. Boston: Brill, 2009
- SLOTERDIJK, Peter – *Spheres. Volume I: Bubbles. Microspherology*. Los Angeles: Semiotext(e), 2011
- TEIGE, Karel – *The Minimum Dwelling*. Massachusetts: MIT Press, 2002 (1ªEdição: 1932)
- TEYSSOT, Georges – *Da Teoria de Arquitectura: Doze Ensaios*. Coimbra: Edições 70, 2010
- THOREAU, Henry David – *Walden or, Life in the Woods*. The Internet Bookmobile, 1854
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel – *Histoire de l'habitation humaine, depuis les temps préhistoriques jusqu'à nos jours: Texte et dessins*. Paris: Bibliothèque d'éducation et de recreation, 1875
- VITRUVIUS POLLIO, Marcus – *Vitruvius per Jucundum solito Castigator factos*. Veneza, 1511
- WODICZKO, Krzysztof – *Critical vehicles: writings, projects, interviews*. Massachusetts: MIT Press, 1999

Artigos

AURELI, Pier Vittorio. TATTARA, Martino – “Soft cell: the minimum dwelling”. *The Architectural Review*, 30 Julho 2018 (<https://www.architectural-review.com/essays/soft-cell-the-minimum-dwelling>)

BANHAM, Reyner – “Stocktaking”. *The Architectural Review*. Fevereiro 1960, pp.48-55

COLOMINA, Beatriz – “Intimacy And Spectacle: The Interiors Of Adolf Loos”. *AA Files*, No. 20 (Autumn 1990), pp. 5-15

COVINI, Alessandra – “The Carpet And The Territory”. *MacGuffin* Issue nº9: The Rug (<https://www.macguffinmagazine.com/stories/macguffin-the-carpet-and-the-territory>)

COVINI, Alessandra – “Prayer Rug: the intersection between the carpet and architecture”. Het Nieuwe Instituut, Platform Body/Space, 2016 (<https://platform.hetnieuweinstituut.nl/en/prayer-rug-intersection-between-carpet-and-architecture>)

GARCIA, David – “Distant space: the architecture of quarantine”. *The Architectural Review*, 8 Junho 2020 (<https://www.architectural-review.com/buildings/health/distant-space-the-architecture-of-quarantine>)

HEIN, Carola – “Carola Hein on the Tatami mat: Floor Cover, Building Block and Lifestyle”. Transcrição da conferência dada no Het Nieuwe Instituut a 20 Setembro 2016 (<https://platform.hetnieuweinstituut.nl/en/tatami-floor-cover-building-block-and-lifestyle-carola-hein>)

HOLLEIN, Hans – “Alle ist Architektur”. *Bau: Schrift für Architektur und Städtebau*, #23, ½, 1967 (<http://www.hollein.com/ger/Schriften/Texte/Alles-ist-Architektur>)

HOLLEIN, Hans – “Entstehungsgeschichte der Minimalbehausung”, 1965 (www.hollein.com/ger/Architektur/Nach-Typus/Studien/Minimal-Environment)

HOLLEIN, Hans. PICHLER, Walter – “Forms and Designs”, Agosto 1963 (<http://www.hollein.com/eng/Writings/Texte/Architecture>)

HUNDERTWASSER, Friedensreich – “On the Second Skin”. *Vogue Magazine*, November 1982

MIDDLETON, Robin – “The One-Room Apartment”. *AA Files*, No. 4 (July 1983), pp.60-64

MOLLARD, Manon – “Living in a bubble: smooth surfaces to shield”. *The Architectural Review*, 2 Julho 2020 (<https://www.architectural-review.com/essays/living-in-a-bubble-smooth-surfaces-to-shield>)

MONTEYS, Xavier – “Distancia social”. *El País*, 22 Setembro 2020 (<https://elpais.com/espana/catalunya/2020-09-22/distanciasocial.html>)

QUETGLAS, Josep – “Lo placentero”. *Carrer de la ciutat: revista de arquitectura*, nº 9-10, 1980

SLOTEDIJK, Peter – “Cell Block, Egospheres, Self-Container: The Apartment as a Co-isolated Existence”. *Log*, No. 10 (Summer/Fall 2007), pp.89-108

WILKINSON, Tom – “Typology: Prison”. *The Architectural Review*, 11 Junho 2018

ZEINSTR, Jurjen – “Houses of the Future”. *OASE #75*, 2008 (1ªEdição:1992), pp.203-225

ÍNDICE DE IMAGENS

1.1 | terá o pecado original dado origem ao espaço individual?

- 0 | Imagem obtida através da obra SCHMIED, Wieland – *Hundertwasser 1928-2000, Catalogue Raisonné*. Cologne, 2000, Vol. I, p. 395 (b)
- 1 | Imagem obtida através da Khan Academy, https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/m/masaccio/brancacc/expulsio/old_expu.html
- 2 | Imagem obtida através da obra AVERLINO, Antonio – *Trattato dell'architettura*. ms., séc. XV, p.28 (Archive)
- 3 | Imagem obtida através do Metropolitan Museum of Art (MET), <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/364710>
- 4 | Imagens obtidas através da obra VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel – *Histoire de l'habitation humaine, depuis les temps préhistoriques jusqu'à nos jours: Texte et dessins*. Paris: Bibliothèque d'éducation et de recreation, 1875, pp.5-6 (archive.org/details/histoiredelhabit00viol)

1.2 | de quantas camadas pode ser constituído um espaço próprio?

- 5 | Imagem obtida através da obra RYKWERT, Joseph – *La Casa De Adán en el Paraíso*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1999, p.213
- 6 | Imagem obtida através do Royal Collection Trust, <https://www.rct.uk/collection/919102/the-fetus-in-the-wombnbpsketches-and-notes-on-reproduction>
- 7 | Imagem obtida através do Réunion des Musées Nationaux, https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/cercueils-de-tamoutnefret-chanteuse-d-amon-bois-matiere_stuque_peint
- 8 | Imagem da autoria de Jeffrey Ross Burzacott obtida através da Nile Magazine, <https://www.nilemagazine.com.au/march-2015-archive/2015/3/3/khafres-burial-chamber-explored>

1.3 | de quantas camadas pode ser constituído um espaço próprio?

- 9 | Imagem obtida através da obra BENÉVOLO, Leonardo – *Disenõ de la Ciudad Antigua: Volume II*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1986
- 10 | Imagem obtida através do National Museums Scotland, https://www.nms.ac.uk/explore-our-collections/collection-search-results/?item_id=408385
- 11 | Imagem obtida através da consulta digital no site da Art Gallery of New South Wales, <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/720/>
- 12 | Imagem obtida através do Museo Archeologico Nazionale di Napoli, <https://mannapoli.it/wp-content/uploads/2021/07/9774-FULLONICA.jpg>

2.1 | qual a escala individual no espaço infinito?

13 | Imagens obtidas através de <https://i.ebayimg.com/images/g/u4sAAOSw5E1chRAA/s-l400.jpg> e <https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/71hNdL5o7CL.jpg>

14 | Imagem obtida através da Gallerie degli Uffizi, <https://www.uffizi.it/en/artworks/thebaid>

15 | Imagem obtida através de National Museum of Asian Art, <https://asia.si.edu/object/F1937.12/>

2.2 | o que pertence ao interior do espaço individual?

16 | Imagem obtida através de PEREIRA, Paulo – *Arte Portuguesa: História Essencial*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2011, p.434

17 | Imagem obtida através de Musée Charmey, <https://www.musee-charmey.ch/en/permanent-exhibition/>

18 | Imagem obtida através de CCA, <https://www.cca.qc.ca/en/search/details/collection/object/2414>

19 | Imagem obtida através de BBC – “Methods of punishment”, <https://www.bbc.co.uk/bitesize/guides/z938v9q/revision/6>

2.3 | como é que o espaço próprio pode encerrar um universo?

20 | Imagem obtida através de <https://hospices-beaune.com/en/discover/domaine-hospices-estate/hotel-dieu-museum-burgundy/#!>

21 | Imagem obtida através de <https://collection-jfm.fr/p/cpa-france-22-autour-des-lits-clos-folklore-les-lits-clos-143106>

22 | Imagem obtida através de MEYER, Cornelio – *Nuovi Ritrovamenti*. Roma: Nella Stamperia di Gio: Giacomo Komarek Boëmo all'Angelo Custode, 1689, p. 32

23 | Imagem obtida através do MET Museum, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/205080>

3.1 | como é que o espaço individual evoluiu através do uso do tecido?

24 | Imagem obtida através de <https://www.akg-images.com/archive/-2UMDHUNC8ER0.html>

25 | Imagem obtida através do MET Museum, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/447509>

26 | Imagem da autoria de Ishimoto Yasuhiro obtida através da Peter Blum Gallery, <https://www.peterblumgallery.com/exhibitions/yasuhiro-ishimoto/selected-works?view=slider#10>

27 | Imagem obtida através do Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, <https://www.spsg.de/en/palaces-gardens/object/charlottenhof-villa/>

28 | Imagem obtida através de COLOMINA, Beatriz – “Intimacy And Spectacle: The Interiors Of Adolf Loos”. Architectural Association School of Architecture, AA Files, No. 20 (Autumn 1990), p.11

29 | Imagem obtida através de AURELI, Pier Vittorio. TATTARA, Martino – *Soft cell: the minimum dwelling*. The Architectural Review, 30 Julho 2018, <https://www.architectural-review.com/essays/soft-cell-the-minimum-dwelling>

3.2 | de que forma a indumentária cria distância para espaços próprios?

30 | Imagem obtida através da obra L'ANGLAIS, Barthelemy – *Livre de la propriété des choses*. Ms., c.1450, fol. 151 v

31 | Imagem obtida através de KOSTER, Henry – *Travels in Brazil*. London: Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, 1816, p.188

32 | Imagem obtida na obra de CRUIKSHANK, George (et al.) – *The Comic Almanack*. Londres: Chatto e Windus, 1912 (1ª Edição: 1850)

33 | Imagem obtida através do Art Institute of Chicago, <https://www.nilemagazine.com.au/march-2015-archive/2015/3/3/khafres-burial-chamber-explored> <https://www.artic.edu/artworks/20684/paris-street-rainy-day>

3.3 | de quantas camadas pode ser constituído um espaço próprio?

34 | Imagem obtida através de <https://socks-studio.com/img/blog/oskar-schlemmer-slat-dance-07-1.jpg>

35 | Imagem obtida através do Laban Library and Archive, <https://labanlibrary.wordpress.com/2016/01/12/life-forms/>

36 | Imagem obtida através de https://www.youtube.com/watch?v=rWq_DOlpUbo&t=1s

37 | Imagem obtida através de <https://timeoutoftime.art.blog/2021/05/28/alwin-nikolais-inventing-your-own-solutions/>

38 | Imagem obtida através do MoMA, <https://www.moma.org/collection/works/119087>

4.1 | de quanto espaço necessita o indivíduo?

39 | Imagem obtida através da obra TEIGE, Karel – *The Minimum Dwelling*. Massachussets: MIT Press, 2002, p.17

40 | Imagem obtida através da obra LE CORBUSIER – *The Radiant City*. New York: Orion Press, 1967, p.49

41 | Imagens obtidas através de Foundation Le Corbusier, <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspxsysId=13&IrisObjectId=4731>

4.2 | como é que a indústria mudou o espaço individual?

42 | Imagens obtidas através de <https://www.futuroesistito.it/singoletta-come-era-e-ideatore/>

43 | Imagem obtida através de MUBI, <https://mubi.com/pt/films/playtime>

44 | Imagem obtida através de Sokolsky, <http://sokolsky.com/iconic-fashion--classics/fashion--paris-1963/>

45 | Imagem obtida através do Drawing Matter. <https://drawingmatter.org/ugo-la-pietra/>

4.3 | como seria se todo o espaço fosse individualizado?

46 | Imagem obtida através do arquivo Coop Himmelb(l)au, <http://www.coop-himmelblau.at/architecture/projects/restless-sphere/>

47 | Imagens obtidas através de <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2011/11/18/anti-journey-to-architecture-dialogue-of-work/>

48 | Imagem obtida através de The Archigram Archival Project, <https://web.archive.org/web/20111214005930/http://archigram.westminster.ac.uk/project.php?id=82&src=7>

49 | Imagens obtidas através do The Archigram Archival Project, <https://web.archive.org/web/20111214105648/http://archigram.westminster.ac.uk/project.php?id=92&src=9>

50 | Imagens obtidas através do The Archigram Archival Project, <https://web.archive.org/web/20111214105648/http://archigram.westminster.ac.uk/project.php?id=92&src=9>

51 | Imagem obtida através de Frac Centre-Val de Loire, https://www.frac-centre.fr/_en/art-and-architecture-collection/chaneac/cellules-parasites-317.html?authID=37&ensembleID=724

5.1 | como é que o sistema sensorial influencia o espaço individual?

52 | Imagens obtidas através da Collection Generali Foundation Viena, <http://www.hollein.com/ger/Architektur/Nach-Laendern/Oesterreich/Minimal-Environment>

53 | Imagens obtidas através de <https://www.vintag.es/2019/05/tv-helmet-by-walter-pichler.html>

54 | Imagem obtida através do MoMA, https://www.moma.org/explore/inside_out/2011/03/31/the-mind-expanderflyhead-helmet-a-mind-blowing-perception-transformer/

55 | Imagem obtida através do site Hollein, <https://www.hollein.com/eng/Architecture/Nations/Austria/Mobiles-Buero-Mobile-Of>

5.2 | qual é o valor do espaço individual?

56 | Imagens da autoria de fala obtida através do Divisare, <https://divisare.com/projects/17032-kisho-kurokawa-architect-and-associates-fala-nakagin-capsule-tower-1972>

57 | Imagem obtida através da obra ŠENK, Peter – *CAPSULES: Typology of Other Architecture*. Oxon: Routledge, 2018, p.96

58 | Imagem obtida através da "El Croquis n.77", "JA n.66" Ed. The Japan Architect

59 | Imagem obtida através do site Krzysztof Wodiczko, <https://www.krzysztofwodiczko.com/instrumentation#/homeless-vehicle-project/>

60 | Imagem obtida através do Studio Orta, <https://www.studio-orta.com/en/artwork/3/refuge-wear-habitent>

61 | Imagem obtida através do Martín Azúa, <https://www.martinazua.com/product/basic-house-ii/>

62 | Imagem obtida através do MoMA, <https://www.moma.org/collection/works/110159>

5.3 | a que podemos chamar espaço próprio hoje?

63 | Imagens obtidas através da obra BORASI, Giovanna. ZARDINI, Mirko (ed.) – *Imperfect Health: The Medicalization of Architecture*. Montreal: Lars Müller Publishers, 2012, pp.228-229

64 | Imagem obtidas através de Front Studio Architects, <http://frontstudio.com/q-city>

65 | Imagem obtida através do Unulaunu, <https://unulaunu.ro/Biennale-di-Venezia-2010-IT>

66 | Imagens obtidas através de Martín de Lucas, <http://martindelucas.com/>

67 | Imagem obtida através de : <https://www.manchestereveningnews.co.uk/news/world-news/chalk-playground-photo-school-france-18243576>

68 | Imagem obtida através de <https://www.vox.com/2020/4/25/21236183/india-coronavirus-lockdown-small-business>