

[CASA DO ARQUITECTO. CASA DO OUTRO]:

JOGO ENTRE HABITANTES NO *PRATICÁVEL PROJECTO*

MARIANA ALVES FERREIRA

PORTO, 2009/2010

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO INTEGRADO EM ARQUITECTURA | FAUP

ORIENTADOR: PROFESSOR MANUEL AUGUSTO SOARES MENDES



[CASA DO ARQUITECTO. CASA DO OUTRO]:

JOGO ENTRE HABITANTES NO *PRATICÁVEL PROJECTO*

Por Mariana Alves Ferreira, sob orientação de Prof. Manuel Augusto Soares Mendes

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura | FAUP 2009/2010



## AGRADECIMENTOS

A todos os que contribuíram para a elaboração deste trabalho, especialmente:

Ao Professor Manuel Mendes, pelos empréstimos de livros, referências, indicações, exigência, estímulo e disponibilidade;

Ao pai, mãe e irmã pelo apoio, compreensão e encorajamento;

A todos os que apoiaram e incentivaram nos momentos necessários.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Lina Bo Bardi;

Alison e Peter Smithson;

Luis Barragán;

Habitante;

Matéria;

Vazio;

Arquitecto

## RESUMO

O presente estudo procura clarificar as relações que o *arquitecto* estabelece no projecto de arquitectura, tendo em consideração o *habitante*. Propõe-se, para tal, encarar a obra de arquitectura como uma composição de *matéria* e de *vazio* e a arquitectura enquanto experiência vivencial, como produto das relações que o *arquitecto* estabelece entre *habitante*, *matéria* e *vazio*.

Compreendendo a passividade destes elementos ao isolamento entre si, assume-se que, para o estudo em causa, devem permanecer enquadrados numa relação mútua para clarificarem a questão. Deste modo, a equação proposta enfrenta-se como um sistema de diferentes forças e atracções, de acordo com a posição ideológica de cada *arquitecto*.

Pretende-se, assim, clarificar e compreender os estímulos provocados pelo *arquitecto*, entre o *habitante*, a *matéria* e o *vazio*, de forma a compreender as diferentes possibilidades de aproximação à questão.

O tema apresentado aborda-se em três momentos que correspondem a diferentes aproximações ao problema.

A *casa do arquitecto* concebe-se como a formulação teórica da ‘casa’: o espaço/campo de idealização e experimentação de relações pelo *arquitecto*, ou seja, o espaço da ‘teoria do habitar’ do *arquitecto*. Um momento que consiste na exposição e interpretação das ideias de *Lina Bo Bardi*, *Alison e Peter Smithson* e *Luis Barragán*, relativas ao problema apontado.

A *construção da casa* aborda os conceitos relativos ao *habitante*, *matéria*, *vazio* e *arquitecto*, a partir de alguns autores cujo estudo teórico incide neste campo de estudo, de forma a constituir uma base teórica para o estudo das ideias dos arquitectos seleccionados.

A *casa construída* corresponde ao momento de procura dos conceitos da *casa do arquitecto* na obra construída dos arquitectos seleccionados, trata-se, portanto, duma procura das ferramentas que cada *arquitecto* utiliza para materializar as suas ideias. Com o auxílio destas ferramentas, procura-se elucidar o processo de projecto, ou seja, através da observação de ‘outros’ procura-se uma clarificação pessoal do processo de construção do projecto de arquitectura.

## ABSTRACT

The present study tries to clarify the relations that the *architect* establishes in the architectural project, with consideration for the *inhabitant*. With this goal, it is proposed to face the work of architecture as a composition of *matter* and *void*, and architecture while a living experience, as product of the relations established by the *architect* between the *inhabitant*, *matter* and *void*.

Accepting the passivity of these elements to the isolation between themselves, it is assumed in this study that they should remain integrated in a mutual relation, to clarify the question. Therefore, the equation proposed acts as a system of different forces and attractions, in accordance with the ideological position of each *architect*.

Thus, it is intended to clarify and understand the stimuli caused by the *architect*, between the *inhabitant*, the *matter* and the *void*, to understand the possible ways of approaching this question.

The presented subject is broached in three moments that correspond to different approaches to the problem.

The *house of the architect* is conceived as the theoretical formulation of the 'house': the space/field of idealization and experimentation of relations by the *architect*, in other words, his space of 'theory of inhabit'. A moment that consists on the exposition and interpretation of the ideas of *Lina Bo Bardi*, *Alison* and *Peter Smithson* and *Luis Barragán*, referring to the stated problem.

The *construction of the house* broaches the concepts related to the *inhabitant*, *matter*, *void* and *architect*, through the study of some authors focused into this field, to create a theoretical base for studying the ideas of the selected architects.

The *built house* corresponds to the moment of pursue of the concepts of the *house of the architect* in the built work of the selected architects, therefore, it broaches the search of the tools that each *architect* uses to materialize his ideas. With the help of these tools, it is pursued the enlightenment of the project process, in other words, through the observation of 'others' it is pursued a personal clarification of the construction process of the architectural project.

## RÉSUMÉ

La présente étude prétend clarifier les relations que l'*architecte* établit dans le projet d'architecture, notamment par rapport à l'*habitant*. A ce propos, l'œuvre d'architecture s'envisage comme une composition de *matière* et de *vide* et l'architecture tandis qu'une expérience, comme un produit des relations que l'architecte établit entre l'*habitant*, la *matière* et le *vide*.

Devant la passivité de ces éléments de l'isolement entre eux, s'assume que pour l'étude concerné, ils doivent rester encadrés sur une relation mutuelle, afin clarifier la question. De cette façon, l'équation proposée s'affronte comme un système de différentes forces et attractions, selon l'orientation idéologique de chaque *architecte*.

Ainsi, il s'agit de clarifier et comprendre les stimuli provoqués par l'*architecte* sur l'*habitant*, la *matière* et le *vide*, afin de cerner les différentes possibilités d'approximation à la question.

La question s'envisage en trois étapes que correspondent aux différentes formes d'aborder le problème.

La *maison de l'architecte* est conçue comme la formulation théorique de la 'maison' : l'espace/champ d'idéalisation et expérimentation des relations par l'*architecte*, en d'autres termes, l'espace de 'théorie d'habiter' de l'*architecte*. Un moment composé par l'exposition et l'interprétation des idées de *Lina Bo Bardi*, *Alison* et *Peter Smithson* et *Luis Barragán*, relatifs au problème signalé.

La *construction de la maison* aborde les idées relatives à l'*habitant*, la *matière*, le *vide* et l'*architecte*, à partir de certains auteurs dont l'étude théorique se concentre dans ce champ d'étude, de façon à constituer une base théorique pour l'étude des idées des architectes sélectionnées.

La *maison construite* correspond au moment de recherche des idées de la *maison de l'architecte* dans l'œuvre construite des architectes sélectionnés, il s'agit donc d'une recherche des outils que chaque *architecte* utilise pour matérialiser ces idéalizations. Avec l'aide de ces outils, se cherche éclaircir le procès de projet, en d'autres termes, par l'observation des 'autres' se cherche une clarification personnelle du procès de construction du projet d'architecture.



## Sumário

INTRODUÇÃO .....	11
Objecto/Objectivos do trabalho.....	11
Apontamentos metodológicos.....	13
1. A CASA DO ARQUITECTO.....	15
1.1 A casa de <i>Lina Bo Bardi</i> .....	17
1.1.1 O <i>habitante</i> da casa de <i>Lina Bo Bardi</i> .....	17
1.1.2 A <i>matéria</i> da casa de <i>Lina Bo Bardi</i> .....	20
1.1.3 O <i>vazio</i> da casa de <i>Lina Bo Bardi</i> .....	24
1.1.4 O <i>arquitecto</i> da casa de <i>Lina Bo Bardi</i> .....	26
1.2 A casa de <i>Alison e Peter Smithson</i> .....	29
1.2.1 O <i>habitante</i> da casa de <i>Alison e Peter Smithson</i> .....	29
1.2.2 A <i>matéria</i> da casa de <i>Alison e Peter Smithson</i> .....	34
1.2.3 O <i>vazio</i> da casa de <i>Alison e Peter Smithson</i> .....	41
1.2.4 O <i>arquitecto</i> da casa de <i>Alison e Peter Smithson</i> .....	44
1.3 A casa de <i>Luis Barragán</i> .....	49
1.3.1 O <i>habitante</i> da casa de <i>Luis Barragán</i> .....	49
1.3.2 A <i>matéria</i> da casa de <i>Luis Barragán</i> .....	53
1.3.3 O <i>vazio</i> da casa de <i>Luis Barragán</i> .....	56
1.3.4 O <i>arquitecto</i> da casa de <i>Luis Barragán</i> .....	58
2. A CONSTRUÇÃO DA CASA.....	63
2.1 O <i>vazio</i> .....	63
2.2 A <i>extensão do habitante</i> .....	69
2.3 A <i>extensão da matéria</i> .....	75
2.4 O <i>arquitecto</i> .....	79

3. A CASA CONSTRUÍDA.....	83
3.1 A construção da <i>Casa de Vidro</i> : Morumbi, 1951.....	85
3.2 A construção do <i>Pavilhão Solar</i> : Upper Lawn, 1959-62.....	97
3.3 A construção da <i>Casa-Estúdio Luis Barragán</i> : Tacubaya, 1947.....	111
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	121
PARA UM PRATICÁVEL DO PROJECTO: PRANCHAS RESUMO.....	127
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	133
REFERÊNCIA DE IMAGENS.....	139

## INTRODUÇÃO

### Objecto/Objectivos do trabalho

Ao longo do percurso académico surgiu uma necessidade de compreender de forma mais esclarecedora, a relação que o homem estabelece com o ‘seu’ espaço; a forma como encara os vários elementos arquitectónicos. Uma preocupação constante, com os espaços que se concebem ‘para’ os habitantes. É, portanto, esta aproximação e consideração pelo *habitante* no projecto de arquitectura que se pretende esclarecer ao longo deste estudo.

Para enfrentar esta relação entre *habitante* e arquitectura arrisca-se decompô-la em unidades mais elementares. Propõe-se, portanto, estudar a obra de arquitectura como resultado das relações que o *arquitecto* estabelece entre *matéria* e *vazio*, e, a arquitectura enquanto experiência vivencial, como a estruturação de relações entre *habitante*, *matéria* e *vazio*, realizada pelo *arquitecto*.

Assim, a relação que se propõe estudar refere-se ao *habitante*, à *matéria*, ao *vazio* e ao *arquitecto*, o que corresponde a uma ‘fragmentação teórica’ da relação entre *habitante* e obra de arquitectura.

Não se pretende encarar esta relação num sentido linear, de caracterização simples e imediata (com respostas precisas), mas num entrelaçar de forças e reciprocidade, que variam consoante a posição ideológica que cada *arquitecto* detém relativamente à questão.

A relação será, então, procurada em diferentes autores, de forma a obter uma ‘compilação’ de possíveis aproximações à questão proposta. Para tal, torna-se essencial a escolha de autores com posições distintas face ao tema proposto, de forma a obter uma maior variedade de aproximações.

O tema aborda-se em três momentos que correspondem a diferentes aproximações ao problema.

A *casa do arquitecto* concebe-se como a formulação teórica da casa: o espaço/campo de idealização e experimentação de relações pelo *arquitecto*, ou seja, o espaço da ‘teoria do habitar’ do *arquitecto*. Um momento de estudo e exposição das ideias dos arquitectos seleccionados relativas ao problema apontado: *Lina Bo Bardi*, *Alison e Peter Smithson* e *Luis Barragán*.

A *construção da casa*, aborda os conceitos relativos ao *habitante*, *matéria*, *vazio* e *arquitecto*, a partir de alguns autores cujo estudo teórico incide neste campo de

estudo, de forma a constituir uma base teórica para o estudo das ideias dos arquitectos seleccionados.

A *casa construída* corresponde ao momento de procura dos conceitos da *casa do arquitecto* nas obras realizadas, tratando-se, portanto, duma procura das ferramentas que cada *arquitecto* utiliza para materializar as suas idealizações.

Com o auxílio destas ferramentas, procura-se uma elucidação do processo de projecto, ou seja, através da observação de ‘outros’ procura-se clarificar a construção do processo de projecto de arquitectura, tendo em consideração o *habitante*.

## Apontamentos metodológicos

*«En un sentido amplio, el método es la respuesta dada a la cuestión de la ordenación de una actividad según su fin. La palabra método significaría en su origen griego camino.»*<sup>1</sup>

Encarando o método como o ‘caminho’ a seguir para esclarecer o problema, assume-se com este percurso uma procura de diferentes abordagens à referida relação entre *habitante – matéria – vazio – arquitecto*.

Para esclarecer a relação apontada procuram-se estabelecer ‘pontes teóricas’, através duma replanificação das ideias: dos arquitectos seleccionados, das ferramentas teóricas – autores cujo estudo teórico incide no campo de estudo proposto - e do próprio.

*«Pensando en lo que él ha pensado, podemos hallar entre sus obras ese pensamiento que proviene de nosotros, podemos rehacer ese pensamiento a imagen del nuestro, es nuestro propio funcionamiento, y sólo él, el que puede enseñarnos algo sobre cualquier cosa.»*<sup>2</sup>

Sustentando a natureza teórica do estudo na apropriação das ideias de outros autores, assume-se que ao retirar as ideias dos seus autores, conjugando-as com outras, estas assumem uma configuração pessoal sobre o tema. As palavras ‘roubadas’ intersectam-se, criando relações que estabelecem novos pensamentos.

*«Porque, cuando estudiamos a los arquitectos que hemos elegido, los estamos estudiando en paralelo, es decir, nos estamos estudiando a nosotros mismos en ellos. No es nuestra mirada o la de ellos, sino las dos en paralelo, o expresado de otra manera, estamos estudiando el hacer de ese arquitecto (y aquí arquitecto es genérico, plural y singular a la vez) que trabaja en el proyecto.»*<sup>3</sup>

O estudo proposto baseia-se na organização e selecção das ideias a expor dos autores seleccionados, independentemente das condicionantes temporais e espaciais de que provêm, de forma a obter uma ‘observação’ alargada do tema.

Assim, a escolha das ferramentas teóricas pretende incidir num campo vasto de ideias sobre o tema proposto: *Juan Navarro Baldeweg* pela aproximação duma concepção algo metafísica, ou talvez artística, da experiência da arquitectura; *Hans*

<sup>1</sup> GORDO, Antonio Gámiz. *Ideas sobre análisis, dibujo y arquitectura*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2003. p.75

<sup>2</sup> GUIRAO, Cristina Gastón. *Mies: el proyecto como revelación del lugar*. Barcelona: Caja de Arquitectos, 2005. p.20

<sup>3</sup> APARICIO, Luz Fdez. Valderrama. *La construcción de la mirada: tres distancias*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2004. p. 21

*van der Laan* pela reflexão sobre o espaço arquitectónico e sua composição a partir da Natureza e do muro; *Pierre von Meiss* pelo estudo do projecto, que incide nas várias ferramentas e formas de actuação do *arquitecto*; *Fernando Espuelas* pelo estudo específico do *vazio* nas suas variadas acepções; *Juhani Pallasmaa* pela reflexão acerca da experiência sensorial da arquitectura.

A partir do uso destas ferramentas, o estudo intersecta diferentes reflexões, situando-as num mesmo plano, numa tentativa de caracterização do que se encara como os factores do processo de projecto (*habitante, matéria, vazio, arquitecto*).

Para compreender as posições dos arquitectos seleccionados relativamente à questão procurada, utilizam-se os seus escritos numa procura extensiva dos conceitos relativos aos factores do processo de projecto.

Assim, a selecção dos arquitectos relaciona-se com a diversidade de ideias e expressões que se pretendem abarcar: *Lina Bo Bardi*, pela sua aproximação ao colectivo, no sentido duma arquitectura feita ‘para’ e ‘pela’ população; *Alison e Peter Smithson*, pela experimentação de novas relações centrada num *habitante* moderno; *Luis Barragán*, pela procura constante de espaços para a intimidade e reflexão do *habitante*.

Portanto, as reflexões teóricas exploradas têm a sua expressão e aplicação nos casos de estudo seleccionados – o processo de projecto da casa de cada *arquitecto* seleccionado. Assim, os casos de estudo salientam-se da obra do *arquitecto* pela expressão ‘fidedigna’ das suas ideias, dada a ausência de imposições dum *habitante*, permitindo ao *arquitecto* expressar o que entende como essencial ao habitar.

## 1. A CASA DO ARQUITECTO <sup>4</sup>

*«La arquitectura se hace en dos habitaciones. Una de estas habitaciones no tiene existencia propiamente dicha y, sin embargo, la mayor parte del trabajo se realiza en ella. En la otra habitación se elaboran proyectos a partir de los condicionamientos materiales. Una obra de arquitectura viene a ser el resultado de fundir y superponer configuraciones producidas en cada una de estas dos habitaciones. En su imagen, en su parecido, los edificios delatan ese doble origen. Y así una obra materialmente construida, al ser analizada, se abre, se desdobra en unas figuras que podemos relacionar, metafórica y literalmente, con aquellas dos habitaciones primordiales.» <sup>5</sup>*

'CASA DA TEORIA'

---

<sup>4</sup> A *casa do arquitecto* corresponde ao espazo de expresión das ideas do *arquitecto* relativamente aos factores do proceso de projecto – *matéria, habitante, vazio, arquitecto*.

Pretende-se, com a *casa do arquitecto*, compreender a 'casa da teoria do habitar' de cada *arquitecto* seleccionado e as relações que pretende e entende necessário estabelecer entre *habitante, matéria, vazio e arquitecto*.

Assim, este momento da *casa do arquitecto*, assume-se como um estudo aplicado aos escritos de cada *arquitecto* para, através deles, tentar elucidar a concepção de *habitante, matéria, vazio e arquitecto* como parte de um campo que interage no processo de projecto específico de cada *arquitecto*.

<sup>5</sup> BALDEWEG, Juan Navarro. *La habitación vacante*. Girona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 2001. p. 73

[Casa do arquitecto. Casa do outro]: Jogo entre habitantes no *praticável projecto*

## 1.1 A casa de *Lina Bo Bardi*



1 A CASA DE LINA BO BARDI

### 1.1.1 O *habitante* da casa de *Lina Bo Bardi*

Na casa de *Lina Bo Bardi*, habita uma personalidade colectiva e anónima, patente na sua urgência de resposta às necessidades do ‘*povo*’, ignorando a necessidade de resposta às ânsias dum habitante singular.<sup>6</sup>

HABITANTE COLECTIVO

Paralelamente à vivência colectiva, *Lina Bo Bardi* assume como indispensável, a consciencialização da população relativamente à importância da arquitectura no quotidiano. Afirmando que a arquitectura só é verdadeiramente positiva quando adoptada e vivenciada pela população, e, não enquanto reconhecida somente pela população especializada no campo da arquitectura.

*«Sentíamos que era preciso fazer alguma coisa para tirar a arquitectura do pântano. Começamos a pensar, então, sobre uma revista ou um jornal que estivesse ao alcance de todos e que pautasse sobre os erros típicos dos italianos... Levar o problema da arquitectura ao viver de cada um, de modo que cada um pudesse chegar a se dar conta da casa na qual deveria viver, da fábrica onde deveria trabalhar, das ruas onde deveria caminhar.»<sup>7</sup>*

Desta forma, reconhece-se uma função didáctica subjacente às suas ideias: a consciencialização da população acerca da importância dos espaços no quotidiano. O que acentua a sua percepção do *habitante* como entidade colectiva a instruir.

Para além das necessidades básicas comuns identificáveis no colectivo, o *habitante* apresenta-se, também, na casa de *Lina Bo Bardi*, como um ser característico e irrepetível.

HABITANTE SINGULAR

A identificação das necessidades do homem como centro de actuação da arquitectura, denota a importância que *Lina Bo Bardi* atribui à aproximação da

<sup>6</sup> «*Eu tenho projetado algumas casas mas só para pessoas que eu conheço, por quem tenho estima. Tenho horror em projetar casas para madames, onde entra aquela conversa insípida em torno da discussão de como vai ser a piscina, as cortinas... Tenho feito mais obras públicas, sempre em trabalhos coletivos.*»

BARDI, Lina Bo. *Lina Bo Bardi*. S. Paulo : Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993. p. 117

<sup>7</sup> BARDI, Lina Bo. 1993. op. cit. p.11

arquitectura do *habitante*, não só no sentido de harmonização de dimensões físicas, mas também pela aproximação de ‘urgências’ comuns. A arquitectura, para *Lina Bo Bardi*, deve simplesmente preocupar-se em responder aos problemas do *habitante* colectivo, impondo as dimensões desse *habitante* às dimensões que regem os espaços e formas de arquitectura.

Estas preocupações encontram o seu fundamento, no reconhecimento que *Lina Bo Bardi* tem da natureza humana e, também, da relação que o *habitante* estabelece com o seu ‘*habitat*’.<sup>8</sup>

ARQUITECTURA PARA O  
HABITANTE

A compreensão da importância da casa na formação do *habitante*, como local onde cresce e se prepara para o mundo, mas também a consciência das necessidades básicas do *habitante*, conduzem ao questionar da qualidade da arquitectura presente no quotidiano, como resposta a um *habitante* emergente.

*«Perdidas as afinidades entre o desenho tradicional das formas e o modo de vida tradicional, surge a necessidade de uma nova aderência das formas ao novo modo de vida. Essa correspondência terá de se manifestar, em primeiro lugar, no ambiente da vida humana: a casa.»*<sup>9</sup>

Todas estas proposições e inquietações denotam a esperança de *Lina Bo Bardi* numa arquitectura mais humana, numa urgência em modificar a arquitectura, não no sentido de mudança de linguagens ou formas, mas no sentido de colectividade. Transformar a arquitectura através duma acção colectiva, e não duma imposição, coordenando necessidades e interesses de forma a obter uma arquitectura que sirva toda a população.

*«El problema no es interpretar la arquitectura de acuerdo con un lenguaje más o menos moderno, crear una arquitectura más o menos gestual o crear espacios vacíos y libres que permitan crear, una y otra vez, los espacios necesarios; el problema no es anticipar nuevas formas y contenidos abstractos, sino cambiar la arquitectura como nunca ha ocurrido hasta ahora. Esto será posible solamente dentro de nuevas estructuras sociales en las que la arquitectura nacerá fuera de los esquemas a priori de civilizaciones pasadas. Una*

---

<sup>8</sup> «Tarefa da mais séria responsabilidade de nossos dias: a disposição interior da casa, a formação do “*habitat*” por excelência, onde os homens se desenvolvem e formam sua mentalidade e de onde partem para iniciar sua própria vida individual, para pensar, trabalhar e, também, infelizmente, para guerrear.»

BARDI, Lina Bo. 1993. op. cit. p.60

<sup>9</sup> BARDI, Lina Bo. (Silvana Rubino e Marina Grinover). *Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. pp. 56, 57

*arquitectura colectiva, un acto cultural diferente a la imposición violenta de cultura de unos sobre otros como individualismo arrogante.»*<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> BARDI, Lina Bo. “Sobre la lingüística arquitectónica, 1974”. 2G Lina Bo Bardi n.23.24. Barcelona: Editorial GG. 2003. pp. 218, 219

### 1.1.2 A *matéria* da casa de *Lina Bo Bardi*

A *matéria* da casa de *Lina Bo Bardi* assume-se como uma substância, que ao ser transformada e disposta pelo homem – ser efémero – respeita as leis da Natureza, cuja actividade de manipulação de *matéria* precede bastante a do homem.

Assim, a *matéria* da casa de *Lina Bo Bardi* inspira-se, essencialmente, na *matéria* que encontra na Natureza, pretendendo enquadrar-se nas leis naturais, respeitando-as, pelo conhecimento oculto que denotam ao extravasar o humilde conhecimento do homem.

*«A Natureza e o mundo das coisas é a matéria que encontramos. De suas leis não podemos fugir e cada conquista aparente fora da Natureza evidencia apenas um insuficiente estudo científico, ou, no campo da arte, crítico, do desenvolver-se do fato. Por isto é que expomos algumas formas naturais, para fixar bem os limites da arte moderna, que, às vezes parece invadir o campo da Natureza, da “matéria-prima” natural.»*<sup>11</sup>

IMPERFEIÇÃO DA

MATÉRIA

O reconhecimento do perfeccionismo subjacente à Natureza conduz a uma atitude humilde do *arquitecto* que, por comparação à condição da *matéria* natural, assume a imperfeição da condição humana na *matéria* com que constrói. Desta forma, os incidentes são postos em evidência, os erros que caracterizam a condição humana assumem-se na *matéria* que transforma.<sup>12</sup>

MATÉRIA EFÉMERA

A observação atenta de *Lina Bo Bardi* conduz a uma concepção de ‘casa’ à imagem do que observa na Natureza: produto duma *matéria* efémera.

Subjacente a esta ideia de *matéria*, encontra-se o conceito de reciclagem ou reutilização da *matéria*. Assim, a *matéria* é utilizada segundo as suas características materiais inatas, renunciando à perfeição e admitindo a sua efemeridade.

*«As composições polimateriais – papéis recortados, esculturas de “restos”, arquiteturas “precárias” realizadas com materiais “anti-eternos” como a matéria plástica ou as folhas de metal prensado – nada mais querem ser do que a consciente renúncia à imortalidade, ao privilégio da arte, o reconhecer-se homens e limitados, a consciência daquele único “verdadeiro” criado pelo*

<sup>11</sup> BARDI, Lina Bo. “MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA, Salvador, Bahia, 1959”. 1993. op. cit. p. 139

<sup>12</sup> «En cambio, los incidentes puestos en evidencia por la construcción, el volver a pensar cosas en obra, los errores corregidos o no, en fin, el anti-perfeccionismo en una obra arquitectónica, es algo válido.»

BARDI, Lina Bo. “Sobre la lingüística arquitectónica, 1974”. 2003. op. cit. p. 218

*homem à sua própria medida, fora do qual está o “absoluto”, metafísico e indiferente.»*<sup>13</sup>

Assumindo a arquitectura como o trabalho com esta *matéria* efémera e imperfeita, a casa de *Lina Bo Bardi* divulga o que intitula de ‘*Arquitectura Pobre*’, ou seja, uma arquitectura ‘simplificada’, não num sentido redutor, mas através da utilização de meios simples, ao alcance da população. Uma simplificação que implica a utilização de meios acessíveis e identificados pela maioria da população, de forma a obter um efeito de comunicação maior, pelo alcance da sua mensagem a um maior número de indivíduos.<sup>14</sup>

‘ARQUITECTURA POBRE’

Para conceber a arquitectura deste modo, *Lina Bo Bardi*, utiliza o sentido de tudo o que observou e experimentou na sua viagem e estadia no Nordeste Brasileiro. Aquilo que concebe como a casa de ‘*Arquitectura Pobre*’ encontrou no modo de vida e nas criações do ‘*povo*’ do Nordeste Brasileiro

*«Procurei uma arquitetura simples, uma arquitetura que pudesse comunicar de imediato aquilo que, no passado, se chamou de “monumental”, isto é, o sentido de “coletivo”, da “Dignidade Cívica”. Aproveitei ao máximo a experiência de cinco anos passados no Nordeste, a lição da experiência popular, não como romantismo folclórico mas como experiência de simplificação. Através de uma experiência popular cheguei àquilo que poderia chamar de Arquitectura Pobre. Insisto, não do ponto de vista ético.»*<sup>15</sup>

A condição humana<sup>16</sup> presente na *matéria* da casa de *Lina Bo Bardi*, não se exprime somente na sua concepção de arquitectura, mas também em todos os objectos que a povoam. Na casa de *Lina Bo Bardi*, o objecto, como utensílio, deve responder a uma necessidade, ter uma função, a sua forma deve conseguir-se pela simplificação da *matéria* para a função que exerce. No entanto, *Lina Bo Bardi* reconhece que a função estética e funcional do objecto se encontra intrinsecamente relacionada com os valores da época em que é criado, admitindo, desta forma, que a sua ideia de simplicidade aplicada à *matéria* se encontra relacionada com a época em que se insere.

<sup>13</sup> BARDI, Lina Bo. 1993. op. cit. p. 134

<sup>14</sup> «A ideia inicial de recuperação do dito Conjunto foi a de ‘Arquitectura Pobre’, isto é, não no sentido de indigência mas no sentido artesanal que exprime Comunicação e Dignidade máxima através dos menores e humildes meios.»

BARDI, Lina Bo. 1993. op. cit. p. 220

<sup>15</sup> BARDI, Lina Bo. “Museu de arte de São Paulo”. Museu de arte de São Paulo: São Paulo, Brasil, 1957-1968. Lisboa: Blau, 1997.

<sup>16</sup> Imperfeição e existência limitada.

«Estabelecer os limites da zona fora da qual o objeto torna-se arbitrário e inútil é problema delicado. Pode-se chegar à afirmação que para fazer uma cadeira, não vale a pena o trabalho de procurar uma solução, bastam um plano e três ou quatro pernas, e para cabide basta um prego. O problema não pode ser circunscrito por dentro de limites estabelecidos, mas é claramente definível em relação aos limites e às leis da época na qual são produzidos os objetos dentro das normas estéticas e da função que aquela época define.»<sup>17</sup>

A concepção de simplicidade da *matéria* da casa de *Lina Bo Bardi* relaciona-se com a sua ideia de objecto artesanal, como produção técnica associada às características do material que dá origem ao objecto.

Assim, a identidade do objecto, para *Lina Bo Bardi*, implica uma acção simplificadora, no sentido da relação que a forma deve estabelecer com as características do material utilizado e com as características identitárias da cultura local.

No entender de *Lina Bo Bardi*, a ‘*poesia*’ decorrente das formas e espaços, relaciona-se com as características da *matéria* utilizada: a relação que se estabelece entre as características do material e a sua utilização, e, a relação que se estabelece com a cultura tradicional do local.

«Bom, para mim pessoalmente, como arquiteto, arquitetura é estrutura. Quer dizer, a estrutura de um edifício é elevada ao nível de poesia, como parte da estética. Não há nenhuma diferença. Um arquiteto deve projetar a estrutura como projeta arquitetura, no sentido doméstico da palavra.»<sup>18</sup>

ESTRUTURA COMO

PORTADORA DA

IDENTIDADE DA MATÉRIA

Portanto, na casa de *Lina Bo Bardi*, a estrutura é o meio de comunicação, o portador da identidade da *matéria*, comunicando com a população em diferentes graus, consoante a sua maior ou menor aproximação às características identitárias e culturais associadas ao material utilizado.

INSPIRAÇÃO NAS

ESTRUTURAS PRIMITIVAS

A utilização da estrutura como meio comunicante denota a sua necessidade de reconhecimento da identidade cultural em que se insere. É através da observação da arquitectura primitiva do meio para o qual projecta, que surgem as bases para a estruturação da sua arquitectura, não somente pelas formas e materiais utilizados mas, essencialmente, através da ‘*estrutura profunda*’ que rege essas construções.

«Procurar com atenção as bases culturais de um país (sejam quais forem: pobres, míseras, populares), quando reais, não significa conservar as formas e

<sup>17</sup> BARDI, Lina Bo. 1993. op. cit. p. 57

<sup>18</sup> BARDI, Lina Bo. 1993. op. cit. p.278

*os materiais, significa avaliar as possibilidades criativas originais. Os materiais modernos e os modernos sistemas de produção tomarão depois o lugar dos meios primitivos, conservando não as formas, mas a estrutura profunda daquelas possibilidades.»*<sup>19</sup>

Portanto, *Lina Bo Bardi* procura as estruturas primitivas da sociedade e da arquitectura do meio para o qual projecta, de forma a preservar a identidade cultural desse meio. A esta preservação da identidade cultural associa a Natureza como matéria-prima e, também, as novas técnicas e materiais acessíveis, como meio de comunicação com as tendências internacionais.

---

<sup>19</sup> BARDI, Lina Bo. “*Por que o Nordeste?*”. *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. Org Carlos Basualdo. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 215

### 1.1.3 O *vazio* da casa de *Lina Bo Bardi*

Na casa de *Lina B. B.*, o *vazio* como espaço de expressão das forças da Natureza, não encontra uma referência directa. Porém, encontram-se alguns indícios que pautam a noção de que a essência da *matéria* e dos espaços se encontra para além da sua forma.

*«Nada mais cómodo no mundo do que a postura idealista e metafísica, que permite uma saída qualquer, que não toma conhecimento da realidade objetiva fugindo do seu controle. Observando uma coisa é preciso examinar sua essência, considerando sua exterioridade apenas uma porta que dá acesso ao conhecimento de sua realidade.*

*É o único método certo. O método da análise científica.*

*As causas externas operam através das internas. O ovo que recebe adequada quantidade de calor se transforma num pintinho, mas o calor não pode transformar em pintinho uma pedra.»<sup>20</sup>*

FORÇAS EXTERIORES

Apesar da incerteza relativa ao autor destas palavras, a presença deste texto no escritório de obra de *Lina B. B.* no *SESC Fábrica de Pompéia*<sup>21</sup>, revela a sua identificação com estas ideias.

CONDICIONAM OS

ESPAÇOS E A MATÉRIA

Através destas palavras, pode afirmar-se que, na casa de *Lina B. B.* se reconhece a presença de forças internas, extensões da *matéria*, que geram a forma ou o modo como se apreendem os espaços através da interacção com forças que lhe são externas.

Aplicando estas ideias à arquitectura, compreende-se que a *matéria*, através da interacção das suas características físicas com forças que lhe são alheias – *vazio* – produz os espaços como os apreendemos.

Assim, o *vazio* existente na casa de *Lina B. B.*, ao interagir com a *matéria* caracteriza os espaços.

*«A pesquisa realista do mundo moderno, destruidora de toda superficialidade, de todo preconceito, de todo decorativismo, trouxe para a arquitetura a relação SOLO, CLIMA, AMBIENTE, VIDA, relação que, com maravilhoso*

<sup>20</sup> VALENTINETTI, Graziella Bo. *Cidadela da liberdade*. São Paulo : SESC, 1999. p. 65

<sup>21</sup> *Ibidem*

*primitivismo, vemos brotar da mais espontânea das formas de arquitetura: a arquitetura rural.»<sup>22</sup>*

A referência de *Lina B. B.* às forças naturais que completam e condicionam a *matéria* da sua ‘casa’ – ‘*solo, clima, ambiente, vida*’ – revela o reconhecimento de elementos incontroláveis, subjacentes aos espaços que projecta.

VAZIO CONDICIONA A  
DISPOSIÇÃO DA MATÉRIA

Admite, desta forma, a existência de ‘elementos ocultos’ que condicionam o modo de projectar e conceber a arquitetura. Não num sentido negativo de descontrolo projectual, mas reconhecendo nesses factores propriedades qualificadoras dos espaços que projecta.

Por outro lado, na casa de *Lina B. B.* existe uma forte referência ao ‘tempo’ como ‘espiral’ de acções e conhecimentos, nos quais se devem procurar estruturas culturais e identitárias, a incorporar no projecto.

TEMPO COMO ESPIRAL

Assumindo que ao projectar se incorporam elementos condicionados pela memória (seja ela colectiva ou individual), provenientes desta ‘espiral’ de conhecimentos, compreende-se que se torna impossível distinguir o que pertence ao passado e ao presente de forma completamente autónoma, ambos se sobrepõem e cruzam em determinados pontos, nada se cria completamente. As ‘criações’ do presente encontram referências no passado, no que já foi inventado, e, como tal o ‘tempo’ assume-se como um ‘*emaranhado*’ de acções que vão sendo reutilizadas.

*«Mas o tempo **linear** é uma invenção do Ocidente, o tempo não é **linear**, é um maravilhoso emaranhado onde, a qualquer instante, podem ser escolhidos **pontos** e inventadas soluções, sem começo nem fim.»<sup>23</sup>*

Portanto, *Lina B. B.* trabalha com um ‘tempo humanizado’, que à diferença do ‘tempo histórico’, assume um carácter individualizado, mede-se através das acções humanas, do ‘*emaranhado*’ de memórias pertencente a cada *habitante*. Um tempo compreendido e medido por cada *habitante*, através da sua memória, enlaçando a tradição (memória colectiva) com a vivência individual (memória individual).

TEMPO INDIVIDUALIZADO

<sup>22</sup> BARDI, Lina Bo. (Silvana Rubino e Marina Grinover). 2009. op. cit. p. 47

<sup>23</sup> BARDI, Lina Bo. 1993. op. cit. p. 327

#### 1.1.4 O *arquitecto* da casa de *Lina Bo Bardi*

ARQUITECTO COMO  
COMPOSITOR DE  
RELAÇÕES

O *arquitecto* da casa de *Lina B. B.* projecta com a *matéria* efémera e imperfeita, e, com as substâncias do *vazio*, tendo como objectivo a resposta às necessidades do *habitante* colectivo. O *arquitecto* compõe, portanto, as relações entre *habitante*, *matéria* e *vazio* da casa de *Lina B. B.* .

Para responder às necessidades do *habitante* da casa de *Lina B. B.*, o *arquitecto* assume-se como um operário consciente das necessidades colectivas do *habitante* e da realidade para a qual projecta. O seu conhecimento prático, histórico e teórico compreende, também, a consciência de que o seu trabalho engloba outros indivíduos e se insere num meio de interações entre a Natureza e as construções humanas.<sup>24</sup>

TRABALHO COLECTIVO

Para além de consciente da heterogeneidade da realidade para a qual projecta, o *arquitecto* é, também, consciente que para obter uma produção mais eficaz e positiva deve existir um trabalho colectivo entre as várias classes que operam na obra, de forma a fortalecer o conhecimento e experiência de todos os intervenientes.

Portanto, o *arquitecto* da casa de *Lina B. B.* responde a uma conjuntura colectiva, na qual se enquadra o *habitante* colectivo, mas também a organização colectiva do seu ofício.<sup>25</sup>

CONHECIMENTO VIVENCIAL  
DA REALIDADE

Para além do reconhecimento da heterogeneidade da realidade, o *arquitecto* da casa de *Lina B. B.* pretende, também, um conhecimento vivencial dessa realidade. Segundo *Lina B. B.* o *arquitecto* deve reconhecer a identidade cultural do contexto para o qual projecta, mas, também, vivenciar essa realidade, de forma a responder assertivamente às necessidades dessa população, pois a consciência da colectividade de nada serve se, se ignorar a forma como o *habitante* vive.

*«A função do arquiteto é, antes de tudo, conhecer a maneira de viver do povo em suas casas e procurar estudar os meios técnicos de resolver as dificuldades que atrapalham a vida de milhares de pessoas. Para um arquiteto, o mais*

---

<sup>24</sup> «Nesse ponto temos que definir a personalidade do arquiteto: o arquiteto é um operário qualificado que conhece o seu ofício não só prática como teórica e historicamente, e tem precisa consciência que a sua humanidade não é fim em si mesma, mas se compõe, além da própria individualidade, dos outros homens e da natureza.»

BARDI, Lina Bo. (Silvana Rubino e Marina Grinover). 2009. op. cit. p. 84

<sup>25</sup> «A nossa é uma época coletiva. Ao trabalho do artesanato-dono substitui-se o trabalho de equipe e os homens têm que estar preparados para esta colaboração. Sem distinção hierárquica entre projetistas e executantes. Somente assim poder-se-á voltar à felicidade de uma participação moral a uma obra. Uma participação coletiva, não mais individual; o resultado técnico do artesanato dos nossos dias: a indústria.»

BARDI, Lina Bo. (Silvana Rubino e Marina Grinover). 2009. op. cit. p. 110

*importante não é construir bem, mas saber como vive a maioria do povo. O arquitecto é um mestre de vida, no sentido modesto de se apoderar desde como cozinhar o feijão, como fazer o fogão, ser obrigado a ver como funciona a privada, como tomar banho. Ele tem um sonho poético, que é bonito, de uma arquitectura que dá um sentido de liberdade.»<sup>26</sup>*

As preocupações sociais de *Lina B. B.* não terminam com a noção do meio colectivo no qual o *arquitecto* opera, entende, também, o *arquitecto* como operário formado e consciente que deve consciencializar a população acerca da importância da arquitectura no quotidiano. Desta forma, pretende educar e incentivar o ‘nascimento’ e proliferação dum ‘povo’ mais instruído, através duma consciencialização dos/pelos espaços.

FUNÇÃO DIDÁCTICA

Esta função didáctica – ‘*Arquitectura de Base*’<sup>27</sup> – deve traduzir-se, não só num esforço prático de trabalho colectivo, mas também na criação de incentivos ao conhecimento através dos espaços. Um apelo à informação, cuja eficácia aumenta pelo modo como os projectos se relacionam com a população e pela afluência de visitantes a esses mesmos espaços.

‘ARQUITECTURA DE BASE’

A consciência de colectividade e da função didáctica do *arquitecto* obrigam a um sentido de modéstia do mesmo, pela não imposição da sua individualidade à identidade colectiva predominante. Portanto, o trabalho do *arquitecto* deve constituir uma plataforma aberta às contribuições do meio colectivo em que se insere.

A modéstia do *arquitecto* revela-se, também, através da sua actuação com a *matéria* da casa de *Lina B. B.* que, como referido, deve renunciar à perfeição - como característica forjada - e assumir a sua condição imperfeita. Para assumir e compreender estas condições da *matéria* e do trabalho técnico, *Lina B. B.* entende como essencial o trabalho realizado na obra.

A obra, para além de propiciar o trabalho colectivo, surge como meio de percepção dos erros, a partir dos quais o *arquitecto* deve fazer emergir as particularidades da obra.

A OBRA

Portanto, o *arquitecto* da casa de *Lina B. B.* responde ao *habitante* colectivo e trabalha com a *matéria* efémera e imperfeita, mas não esquece o *vazio*. A expressão dos elementos naturais assume importância para *Lina B. B.* como meio

<sup>26</sup> BARDI, Lina Bo. 1993. op. cit. p. 203

<sup>27</sup> «O povo pode construir e aí a função do arquitecto é importante. É nesse sentido que falei de *Arquitectura de Base*. Primeiro é preciso ter uma certa modéstia, moderação nos fins.»

BARDI, Lina Bo. (Silvana Rubino e Marina Grinover). 2009. op. cit. p. 146

de conciliação com a Natureza, como resposta às ‘*necessidades orgânicas*’ do *habitante*, as quais o *arquitecto*, também, deve ter em atenção.

*«O arquiteto deverá ser também, e sobretudo, o projetista da casa do homem, e até mesmo o mentor que, em certo momento, poderia se tornar um autor da rebeldia contra a “prisão”, e perceber que muitíssimos de seus colegas, talvez inconscientemente, vão reduzindo a vida humana a uma aventura sem fantasia, alheia à natureza, num divórcio que não pode ser normal, que contradiz as necessidades orgânicas, tendendo para uma arrogância suspeita, como que num desafio às origens das quais não podemos nos esquecer.»*<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> BARDI, Lina Bo. 1993. op. cit. p. 120

## 1.2 A casa de *Alison e Peter Smithson*



2 A CASA DE ALISON E PETER

SMITHSON

### 1.2.1 O *habitante* da casa de *Alison e Peter Smithson*

Na casa de *Alison e Peter Smithson* o *habitante* encara-se como uma entidade singular imbuída de hábitos corporais e espaciais que, através da introdução de novos dispositivos no seu quotidiano, altera, ou transforma, esses hábitos e a sua percepção da realidade.

HABITANTE SINGULAR

EVOLUTIVO

O *habitante* assume-se, portanto, como um indivíduo único, apesar de incluído numa tradição e evolução comum à colectividade em que se insere. Apresenta a necessidade de se afirmar no território, de expandir a sua individualidade e as suas características nos espaços e matérias que o circundam.

HABITANTE

AFIRMA-SE NO TERRITÓRIO

*«Interval is to do with our deepest feelings ...those concerning territory. Without interval, our sense of self gets lost; we lack the space to mark out what is still ourself, our territory. Those tiny physical marks of pawprint, smell, known noises, known light patterns, known safe places, known places of enjoyable risk.»*<sup>29</sup>

O 'intervalo', ou o espaço vazio 'entre territórios', representa esse espaço que o *habitante* coloniza, o espaço em que transpõe parte da sua identidade para o espaço e a *matéria*, transformando o que se encontra desapropriado em algo seu, ou seja, produz território através da introdução da sua ideia de ordem no espaço.<sup>30</sup>

'INTERVALO' – AFIRMAÇÃO DO

HABITANTE NO TERRITÓRIO

Portanto, o *habitante* da casa de *Alison e Peter Smithson* tem necessidade de se apropriar dum território, para afirmar a sua individualidade, fazendo-o com base nas suas memórias e experiências acumuladas. É, então, um indivíduo pertencente

<sup>29</sup> SMITHSON, Alison e Peter Smithson. *The Charged Void: Architecture*. New York: The Monacelli Press, 2001. p. 455

<sup>30</sup> «The act of making territory starts with our clothes, with their style and with our gestures and postures when we wear them. With a chair we extend our sense of territory beyond our skin. With a chair we first impose ourselves on blind space.

*It could be said that when we design a chair we make a society and a city in the small. Certainly this has never been more obvious than in this century.»*

SMITHSON, Alison e Peter Smithson. *Changing the art of inhabitation: Mies' pieces: Eames dreams: The Smithsons*. London: Artemis, 1994. p.144

a uma realidade colectiva, com uma percepção individualizada da mesma, que se exprime na forma como apropria e protege o ‘seu’ território.<sup>31</sup>

«Cuando visité Chandigarh en los años 50, la gente, las familias, en su pobreza, simplemente con sus pocas cosas, con las paredes y los suelos, hacían el espacio más maravilloso. Es algo tan obvio en Chandigarh, porque no hay muebles, las familias acampan en la habitación. Se convierten en arquitectos, autores y ocupantes.»<sup>32</sup>

‘ARQUITECTURA’ SEM

ARQUITECTO

Esta afirmação no território relaciona-se com um modo de ‘fazer arquitectura’ sem *arquitecto* que, na casa de Alison e Peter Smithson se entende como legítima. Trata-se duma afirmação do *habitante* no território segundo a sua tradição cultural: a forma ‘primitiva’ do *habitante* tornar ‘seu’ o espaço.

«Y son las familias que los ocupan las que construyen el espacio con sus propias cosas. ¡Qué idea más fantástica! Quiero decir que cuando viajas y vas a habitaciones de hotel, etc. Lo primero que haces es mover la cama, reorganizar la habitación, y esa reorganización se convierte en una obra de arte, es hacer tuyo el espacio. Lo que suele suceder es que en arquitectura la habitación es una cosa dada, que luego se ocupa. Porque es arquitecto no se preocupa de la belleza de la habitación, cuando tú como arquitecto deberías intentar que la habitación fuera bella para ser dada a otras personas. No es una cuestión de decoración sino del propio espacio.»<sup>33</sup>

O *habitante*, mesmo quando não constrói o seu espaço, encarrega-se de o reorganizar – ‘de tornar seu, o espaço’ – de acordo com as suas necessidades que, por vezes, não são compreendidas pelo *arquitecto*.

HABITANTE CONSTRUTOR

Portanto, o *habitante* da casa de Alison e Peter Smithson assume-se também como um *habitante* construtor, o *arquitecto* do seu próprio espaço. Tanto no sentido de reorganização dos espaços, como na própria construção destes, utilizando meios com que se identifica, simples e ‘atractivos’ pelo modo assertivo como respondem aos problemas com que se deparam.

«In a peasant building, the tight package that attracts is a coming to terms with what is available; a fitness for purpose raised to a poetic level. This ‘coming

---

<sup>31</sup> «It can be said that we always need protection – a protection different for every tribe in every time. There is now in Western Europe a pressing need for protection from a glut of noise, movement, things ... we need to protect our territory more urgently and very differently than Mies can have imagined in the thirties.»

SMITHSON, Alison e Peter Smithson. 1994. op. cit. p.47

<sup>32</sup> SMITHSON, Peter. “Peter Smithson. La arquitectura de la experiencia”. *Pasajes: Arquitectura y Crítica* nº7. Madrid: América Ibérica, Maio 1999. p.40

<sup>33</sup> SMITHSON, Peter. “Peter Smithson. La arquitectura de la experiencia”. Maio 1999. op.cit. p.40

*into being' now re-emerges, changed in manner. A relaxation of pressure turns over the inherent skills of people – from the provision of their basic life supports amidst the grind of labour – into dressing their situation; building a sense of reciprocity with others as they put together their own identity of place within the treillage' d space.»<sup>34</sup>*

Este *habitante* construtor usa a *matéria* que tem à disposição, enquadrando-a numa resposta instintiva ao problema que encontra. Utiliza as habilidades e ideias que lhe foram transmitidas pelos antepassados e a informação que vai recolhendo da realidade, para construir espaços que se adaptem às suas necessidades.

É, também, esta herança de conhecimento e percepção dos antepassados que permite ao *habitante* reconhecer a influência e importância dos elementos do *vazio* – luz, ar, água, ... – para a qualificação dos espaços.

*«Conglomerate ordering harnesses all the senses. It can happily operate with a certain roughness; it can operate at night; it can offer, especially, pleasures beyond those of the eyes ...they are perhaps the pleasures of territory that other animals feel so strongly. That is, we may not be able to see where we are, but can nevertheless navigate through our profound capacity to feel light and warmth and wind on our skins, somehow sense the density of a fabric, know that behind that wall are people, 'smell' who has been here, or where someone has gone.»<sup>35</sup>*

Este *habitante* apesar de construir uma porção do espaço através das suas memórias e experiências, e, com os seu próprios meios, tem necessidade do *arquitecto* para conectar a sua individualidade à realidade colectiva em que se insere, mas, também, para adaptar os espaços à sua 'nova' forma de vida.

*«Why is it we cannot find for each place the form for our generation? We are members of a non-demonstrative society. We no longer cluster at the well, meet at the market place, dance on the village green, get milk from the farm, visit to get information, or journey to inform. Into our houses is brought light, heat, water, entertainment, information, food, etc. We are no longer forced by our physical needs into the old patterns of association. Surely we must be mad to keep on building forms evolved in previous cultures with their own unique associational patterns and expect them even to be convenient?»<sup>36</sup>*

<sup>34</sup> SMITHSON, Alison e Peter Smithson. 2001. op.cit. p. 379

<sup>35</sup> SMITHSON, Alison e Peter Smithson. 2001. op.cit. p. 161

<sup>36</sup> SMITHSON, Alison e Peter Smithson. "The built world: urban reidentification". *Architectural Design* 6. London: AD, Junho 1955. p.186

HERANÇA CULTURAL DO

HABITANTE

ALTERAÇÃO DA PERCEPÇÃO E

DO MODO DE VIDA DO

HABITANTE

Esta alteração do modo de vida do *habitante* (novos meios de movimento, convívio, lazer, etc.) conduz os *Smithson* a questionarem a organização e estruturação dos espaços que devem servir o *habitante* do presente, e não o do passado.

Portanto, o *habitante* da casa de *Alison e Peter Smithson*, para além de se assumir como um ser individual que se afirma no espaço e o ‘constrói’, reconhece-se, também, como um ser evolutivo. A sua percepção da realidade é influenciada por determinados dispositivos que vão sendo introduzidos no seu quotidiano, nomeadamente, o automóvel e a publicidade.

AUTOMÓVEL E PUBLICIDADE

A alteração da percepção do *habitante* provoca uma alteração da sua relação com a realidade, com a paisagem, com os outros habitantes e com a Natureza. O automóvel, pelo isolamento que provoca do que se encontra no seu exterior, isola o *habitante* dos elementos do *vazio* – ar, vento, chuva, ... –, assim como, dos outros habitantes. Mas, também, a publicidade, através da incitação ao consumo de bens, que geralmente não são essenciais para o desenrolar da vida humana, sugere ideais e necessidades que alteram a percepção ideológica da vida – o ‘sentido de vida’ – do *habitante*.

*«Ordinary life is receiving powerful impulses from a new source. Where thirty years ago architects found in the field of popular arts techniques and formal stimuli, today we are being edged out of our traditional role by the new phenomenon of the popular arts – advertising. Mass production advertising is establishing our whole pattern of life – principles, morals, aims, and aspirations, and standard of living. We must somehow get the measure of this intervention if we are to match its powerful and exciting impulses with our own.»*<sup>37</sup>

HABITANTE EVOLUI,

MAS MANTÉM LIGAÇÃO

COM A HERANÇA

CULTURAL

Porém, apesar de se reconhecer a influência destes novos dispositivos no modo de vida do *habitante*, este não é entendido como um produto dessa nova vivência. O *habitante* da casa de *Alison e Peter Smithson* assume-se como um indivíduo de raízes culturais, cuja percepção e vivência do território se tem alterado progressivamente, mas que mantém algumas das suas tradições corporais e ideológicas.

O que se procura, portanto, na casa de *Alison e Peter Smithson* é uma adaptação dos espaços a este ‘novo’ *habitante*, baseada na compreensão das suas

<sup>37</sup> SMITHSON, Alison e Peter Smithson. “*Aujourd’hui c’est les pubs que nous collectionnons*”. *L’architecture d’aujourd’hui* n°344 : Alison et Peter Smithson, Boulogne : [s.n.], Janeiro-Fevereiro 2003. p.44

‘emergentes’ necessidades, não esquecendo as necessidades ideológicas e corporais que o *habitante* detém da sua herança cultural.

*«People are different from machines and people doing one sort of thing need a different environment from others doing other sorts of things. This sounds too obvious to say but we are still at the stage when houses go up adjacent to motor-roads and flats are banged noticing the crippling effect each has on the other. All this and much more is a case for the separation of major elements in such a way that the systems of human living and of servicing can each develop to their mutual advantage.»*<sup>38</sup>

O reconhecimento da alteração do *habitante* e, conseqüentemente, da sociedade, para um estado algo alienado da Natureza, através da perda de noção de inserção do homem nas leis e ciclos da Natureza, conduz os *Smithson* a acreditarem e empenharem-se na emergência duma sociedade mais consciente da relação que deve estabelecer com a Natureza e o contexto cultural em que se insere.

ESPERANÇA NUMA SOCIEDADE  
CONSCIENTE DA IMPORTÂNCIA  
DA NATUREZA

*«Analizamos los hábitats de san Jerónimo porque en los años noventa asistiremos a un cambio de actitud respecto al uso que le damos a la Tierra: un uso sin excesos, para disfrutar de ella sin malversar sus recursos. Proyectando esta previsión de una sociedad más sensible al clima, a la naturaleza, a los recursos energéticos, podría pensarse que los ideales alternativos que ofrecen los hábitats de san Jerónimo existen en el mismo fragmento de un enclave de fácil defensa. Una fusión de la antigua reciprocidad nos permitirá empezar a pensar en una nueva forma de hábitat restaurador para una futura ocupación de la Tierra basada en el contacto ligero.»*<sup>39</sup>

<sup>38</sup> SMITHSON, Alison e Peter Smithson. “The pavilion and the route”. *Architectural Design* 3. London: AD, Março 1965. pp. 143, 144

<sup>39</sup> SMITHSON, Alison. “San Jerónimo”. (Dirk van den Heuvel e Max Risselada). *Alison y Peter Smithson: de la casa del futuro a la casa de hoy*. Barcelona: Polígrafa, 2007. p. 298

### 1.2.2 A *matéria* da casa de Alison e Peter Smithson

MATÉRIA EFÉMERA

Na casa de Alison e Peter Smithson a *matéria* assume-se como efémera, organizada e adequada ao uso e contexto a que se destina.

«*This painting business seems to give a solidness and historical existence to things. Boats repainted, no matter how bashed about, look OK. Smart yet not new. Old things cannot look new.*»<sup>40</sup>

MATÉRIA E USO

A *matéria* da casa de Alison e Peter Smithson deve, mesmo, transmitir os seus ‘ciclos de uso’ que, de certa forma, comunicam uma ideia de ‘perfeição’ e ‘beleza’ atingida pelo contínuo uso e aperfeiçoamento que a manipulação dos habitantes a dotou ao longo da sua existência.

MATÉRIA INDICA USOS

Esta transmissão e comunicação de usos através da *matéria*, cria uma identificação com o *habitante* que incita ao uso da mesma.

«*That we should accept that the things we are likely to touch should be as if pre-smoothed by the human hand, that things near to us should be flawless and undisturbing, even pretty, that all materials and their handling should indicate and enhance use, seems reasonable.*»<sup>41</sup>

Portanto, na casa de Alison e Peter Smithson, a *matéria* e o *habitante* são indissociáveis: o uso e as características da *matéria* encontram-se intimamente relacionados.<sup>42</sup>

Considerando a *matéria* da casa de Alison e Peter Smithson como indicadora de usos, e, relembrando o *habitante* da casa de Alison e Peter Smithson em constante evolução, compreende-se que a *matéria* que conforma os espaços, deve possibilitar que estes absorvam posteriores alterações de usos que o *habitante* entenda necessárias. Portanto, a *matéria* da casa de Alison e Peter Smithson deve conformar espaços adaptáveis às necessidades do *habitante*.

Para além da efemeridade e da indicação de usos que a *matéria* transmite, a casa de Alison e Peter Smithson aponta para uma aderência entre o *habitante* e a *matéria*,

<sup>40</sup> SMITHSON, Alison e Peter Smithson. 1994. op. cit. p.8

<sup>41</sup> SMITHSON, Alison e Peter Smithson. 1994. op. cit. p.127

<sup>42</sup> «*Interpreting Eames: form-language sets up a dialogue between object and user. The object suggests how it can be used, the user responds by using it well – the object improves; or it is used badly – the object is degraded, the dialogue ceases.*

*It can of course revive for there is a secret and permanent life in things intensely made that can come alive for other uses, other generations – even when the damage is extremely severe, even when only a ruin or a fragment is left. But in its first period of life the object must have love, or at least regard.*»

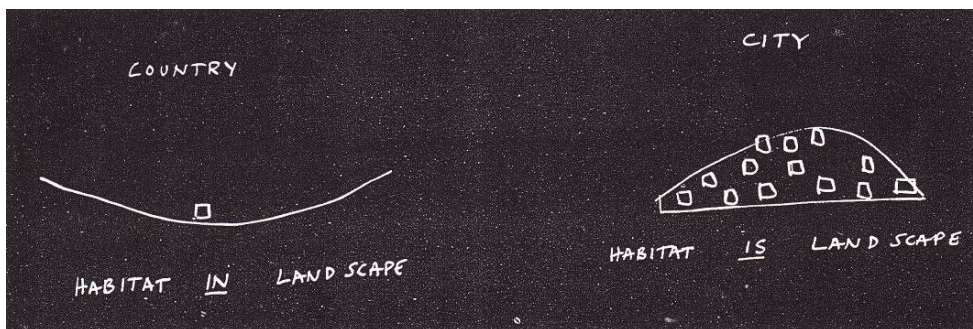
SMITHSON, Alison e Peter Smithson. 1994. op.cit. p.134

através da sugestão de utilização dos espaços que a organização da *matéria* indica ao *habitante*.

«*The new aesthetic starts again with life and love of materials. It tries to sum up the very nature of materials and the techniques with which they are put together, and, in an altogether natural way establish a unity between the built form and the men using it.*»<sup>43</sup>

Contudo, a disposição de *matéria*, para além de respeitar a identidade do *habitante*, respeita, também, o contexto em que se insere.

Ao organizar e dispor a *matéria*, os *Smithson* tentam compreender e respeitar a ordem do contexto em que a pretendem inserir, prolongando a ordem do contexto para a organização da *matéria*.<sup>44</sup>



MATÉRIA RESPEITA O

CONTEXTO EM QUE SE INSERE

3 DIAGRAMA

Portanto, na casa de *Alison e Peter Smithson* a ordem do lugar condiciona a ordem segundo a qual se organiza a *matéria*<sup>45</sup>, ou seja, o padrão de desenvolvimento específico de cada lugar – ‘cluster’<sup>46</sup> – é integrado na disposição da *matéria*.

PADRÃO DE DESENVOLVIMENTO

DO LUGAR – ‘CLUSTER’

Esta ideia de padrão e ordem do lugar indica uma procura das características e elementos que caracterizam o lugar – ‘fixes’ – que se pretendem associar à *matéria*.

CARACTERÍSTICAS DO LUGAR –

‘FIXES’

<sup>43</sup> SMITHSON, Alison e Peter Smithson. “*The built world: urban reidentification*”. Junho 1955. op. cit. p.188

<sup>44</sup> «*This is the basic step of the ecological approach to the problem of habitat: the house is a particular house in a particular place, part of an existing community, and it should try to extend the laws and disciplines of that community.*»

SMITHSON, Alison e Peter Smithson. “*The built world: urban reidentification*”. Junho 1955. op. cit. p.187

<sup>45</sup> «*Almost as a reflex, the architect-urbanist looks for fragments of previous orders that have existed on a site.*»

SMITHSON, Alison. *The Charged void: urbanism*. New York: The Monacelli Press, 2005. p.215

<sup>46</sup> «*In Uppercase 3, we wrote: “The word ‘cluster’ was introduced at CIAM 10 at Dubrovnik in 1956. The aim of Team 10, which organized the work for the congress on the lines of the Doorn Manifesto, was to demonstrate that a specific form of habitat must be evolved for each particular situation. To make this point clear, we prepared projects for particular situations. In each, the pattern of development we called the cluster.*»

The word ‘cluster’, meaning a specific pattern of association, has been introduced to replace such group concepts as street, town, city (group entities), which are too loaded with historical overtones. Any coming together is cluster. Cluster is a sort of clearing-house term during the period of creation of new types.

Certain studies have been undertaken as to the nature of cluster. The intention of these studies was to show in terms of actual built forms that a new approach to urbanism was possible. In other words, it was to present an image: a new aesthetic was postulated as well as a new way of life. It was necessary in the early 1950s to look to the words of the painter Pollock and the sculptor Paolozzi for a complete image system, where every piece was correspondingly new in a new system of relationships.»

SMITHSON, Alison. 2005. op. cit. p. 30

«*One of our ways into any urban problem is to look for identifying elements characteristic of the particular place, the we call 'fixes'.*»<sup>47</sup>

MATÉRIA ABSORVE AS PARTICULARIDADES DO CONTEXTO E DO HABITANTE Assim, a *matéria* da casa de Alison e Peter Smithson procura as particularidades do *habitante* e do contexto, para se organizar a partir delas, de modo a obter uma melhor inserção no contexto e uma melhor resposta ao *habitante*.<sup>48</sup>

DISPOSITIVOS QUE ALTERAM O LUGAR – 'INDICADORES' Por outro lado, na casa de Alison e Peter Smithson, admite-se que a *matéria* pode alterar o lugar, nomeadamente, através da introdução de '*indicadores*': elementos que pretendem criar uma determinada espacialidade e pontuar de forma diferente o território.

«*One of the ways of changing the meaning of the land has been to introduce built markers. In the past, these markers were dykes, walls, obelisks, arches, monuments, statues, and so on. Markers have to be big enough to affect the spatial feel of the land, yet stay appropriate to what they mark.*»<sup>49</sup>

'ORDEM CONGLOMERADA' O reconhecimento da necessidade de alterar o significado e uso de determinados lugares, nomeadamente através da introdução destes '*indicadores*', encontra-se relacionado com o conceito de '*ordem conglomerada*', que os Smithson introduzem: o pressuposto de que os espaços devem absorver, com alguma naturalidade, as alterações que lhe vão sendo introduzidas.<sup>50</sup>

ABSORÇÃO DE ALTERAÇÕES PELOS ESPAÇOS

Esta '*ordem conglomerada*' não se entende como uma imposição de regras nos espaços que os permitam adaptar-se a vários usos, mas algo que se encontra subjacente ao espaço, uma característica associada à relação que se estabelece entre a *matéria* e o *vazio*.

Os espaços associados a esta ordem permitem uma '*natural*' adaptação de usos ao longo do seu ciclo natural de existência. A forma e o uso vão sendo transformados de acordo com as necessidades do *habitante*, ou, na adaptação a um novo *habitante*.

«*Lo secundario de lo que trata el orden conglomerado es que si algo está bien logrado pero pierde su uso, su cualidad le aporta otras cosas para las que es adecuado.*

<sup>47</sup> SMITHSON, Alison. 2005. op. cit. p.141

<sup>48</sup> «*Our intention has always been – consciously since the Doorn Manifesto in 1954 – to turn architecture towards particularity ...of place, person, activity: the form to arise from these.*»

SMITHSON, Peter. (Alison e Peter Smithson). 2001. op. cit. p. 11

<sup>49</sup> SMITHSON, Alison. 2005. op. cit. p.319

<sup>50</sup> «*El "orden conglomerado" es eso: construir como un campesino cuando toma una decisión. Bien, si tengo todo ese trabajo, también quiero que haga eso, aquello y lo de más allá; que tenga usos múltiples.*»

SMITHSON, Peter. (Catherine Spellman e Karl Unglaub). Peter Smithson. *Conversaciones con estudiantes: un espacio para nuestra generación*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004. p.48

*Utilizo un exemplo de un patio en Cambridge construído en la edad media para uso residencial, pues era para un monasterio. Tiene ciertas cualidades, de modo que, al final del curso académico, los estudiantes ponen en escena obras y encuentran una esquina des patio que tiene las cualidades idóneas para escenificar la obra que están representando; utilizan sus cualidades, de manera que hacer algo bien y adecuadamente significa que tiene una larga vida, que vendrán otras cosas.»*<sup>51</sup>

A ‘*ordem conglomerada*’ associa-se, portanto, a uma ordem subjacente à organização da *matéria*, nomeadamente à relação que estabelece com os elementos do *vazio* e o *habitante*. Uma ordem que indica usos<sup>52</sup>, surgindo das ‘*circunstâncias*’ em que se insere adaptando-se ‘naturalmente’ às novas necessidades.

ORDEM QUE INDICA USOS

*«Es más que adaptarse a las circunstancias, es que el orden formal crezca a partir de esas circunstancias.»*<sup>53</sup>

Esta ordem refere-se, portanto, à capacidade que determinados espaços e edifícios têm para absorver as várias modificações que sofrem, sem perder o seu sentido de ordem, relacionado com as particularidades do *habitante* e a ordem do contexto. Refere-se à capacidade da *matéria* para absorver as modificações e adições que vai sofrendo ao longo do seu ciclo de existência, sem perder a ordem com que inicialmente foi dotada.

MATÉRIA ABSORVE

MODIFICAÇÕES SEM PERDER O

SENTIDO DE ORDEM

*«La Grancia di Cuna había tenido la capacidad de absorber las adiciones y modificaciones que espontáneamente había necesitado, sin perder su sentido del orden. La estructura del edificio reproducía los caminos que los burros seguían para llevar el grano. Todo seguía de una forma natural. Y lo más sorprendente es que estaba todavía en uso desde la Edad Media hasta ahora. Originalmente el grano se transportaba a mano, y ahora se hacía de otra forma, pero seguía en uso.*

*Además, era un conglomerado, la gente también vivía ahí. Había casas para los trabajadores, etc. Todo en una estructura. La idea cristalizó para mí, pensando en todo ello.*

<sup>51</sup> SMITHSON, Peter. (Catherine Spellman Karl Unglaub). 2004. op .cit. p.49

<sup>52</sup> «Furniture should not just stand about, it should tell you how to use the room. *Conglomerate Ordering is a use ordering.*»

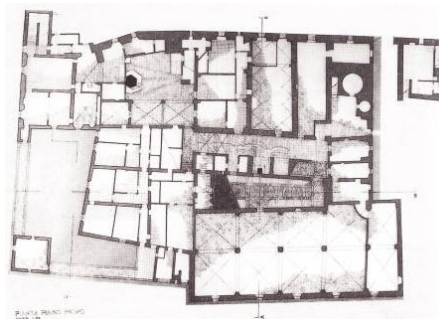
SMITHSON, Peter. “*Conglomerate Ordering: Restaging the Possible*”. (Helena Webster). *Modernism without rhetoric: essays on the work of Alison and Peter Smithson*. 1ª ed. London: Academy, 1997. p.193

<sup>53</sup> SMITHSON, Peter. “*Peter Smithson. La arquitectura de la experiencia*”. Maio 1999. op.cit. p.37

*Es justo lo contrario de la mayoría de los edificios que se hacen hoy, que no mantienen ninguna reciprocidad con las circunstancias, el lugar, etc. Aquel edificio en Italia es justo lo contrario.»*<sup>54</sup>

4 'LA GRANCIA DI CUNA'.

PLANTA DO PRIMEIRO PISO



Desta forma, a *matéria* da casa de Alison e Peter Smithson comunica e completa-se com o que lhe é externo – o *vazio* – de forma a instaurar, e restaurar, as qualidades dos espaços, ou seja, para (re)estabelecer a ordem dos espaços.

MATÉRIA COMUNICANTE

Esta preocupação e necessidade de respeitar o contexto em que a *matéria* se insere e o *habitante* a que responde, reflecte-se, também, na utilização de formas e geometrias simples.

*«In our work, the use of squares, squares subdivided, axes born of the locating, generating, and anchoring geometries, is conscious because simple geometries are so generally understandable as to be unobtrusive and, therefore, can be used as neutral structuring, yet devices potent enough for re-energising the area around.»*<sup>55</sup>

O poder comunicante, e, a capacidade de adaptação destas formas ao *habitante* e ao contexto, demonstram a procura de disposições da *matéria*, cujo sentido seja facilmente apreendido pelo *habitante*.

Compreende-se, portanto, que a preocupação pela disposição da *matéria* na casa de Alison e Peter Smithson não se encontra na realização de formas e espaços finalizados, mas na reciprocidade que a *matéria* estabelece com o *vazio* e o *habitante*.

MATÉRIA INCOMPLETA

Portanto a *matéria* da casa de Alison e Peter Smithson transmite a ideia de que se completa com o *habitante* e o *vazio*. Como tal, a *matéria* que se observa a partir do exterior da casa – a fachada – encontra-se incompleta, não reflectindo as características dos espaços interiores nem a disposição e organização interior da casa.

<sup>54</sup> SMITHSON, Peter. "Peter Smithson. *La arquitectura de la experiencia*". Maio 1999. op. cit. p.37

<sup>55</sup> SMITHSON, Alison e Peter Smithson. 2001. op. cit. p. 68

A fachada invoca, assim, a ideia de ‘mistério’ associada às portas de um armário, que esconde uma diversidade de conteúdos no seu interior.<sup>56</sup>

Nesta analogia entre casa e armário compreende-se que a casa surge, à imagem do armário, segundo uma ideia de ‘contentor’ de variadas configurações que acomoda conteúdos heterogéneos, integrando-se no contexto e na paisagem através da sua forma exterior. Assim, a fachada não pretende reflectir o que guarda no interior, mas, inserir-se no meio.

‘CASA-ARMÁRIO’

*«Lo que el armario es a la casa, la casa es a la ciudad.*

*Del mismo modo que el armario tiene puertas, la casa orienta su fachada a la calle. Una fachada que, al igual que las puertas de los armarios, lleva los contenidos heterogéneos de la casa al nivel preciso de atención en la ciudad entre las decenas de miles de cosas que requieren nuestra atención.*

*Para la casa el nivel preciso de atención – si uno mira a su alrededor – es similar en cada período. Una similitud causada por la extrema competitividad en el momento álgido de la moda. Esta similitud es observable también en el aspecto de los coches. (Y en realidad también hay una similitud en el aspecto de la gente y de los animales en cada período.)*

*Raramente en arquitectura el nivel preciso de atención – el sentido de lo apropiado – está relacionado con el individuo y sus pertenencias concretas: los contenidos heterogéneos de la casa-armario. Raramente es la fachada a la calle resultado directo del contenido específico.»<sup>57</sup>*

A relação estabelecida entre a organização interior e o que a casa aparenta do exterior, reflecte a dicotomia entre a identidade individual do *habitante* – espaço interior – e a identidade colectiva em que se insere – forma exterior.

A *matéria* da casa de Alison e Peter Smithson surge, então, da forma de vida, tanto individual como colectiva, da complexidade que rege o *habitante* e o *vazio*, mas, também, do contexto.

<sup>56</sup> *«Los armarios son necesarios porque simplifican la recuperación y facilitan el manejo de contenidos heterogéneos.*

*Las puertas de los armarios son necesarias para llevar estos contenidos heterogéneos al nivel preciso de atención entre las miles de cosas que nos rodean dentro y fuera de la casa: aunque tirásemos la mayoría de nuestras posesiones, la vista puede atravesar la puerta o la ventana abiertas; y el cerebro – y a veces también el corazón – la sigue.*

*Detrás de las puertas de los armarios puede haber secretos... futuros placeres escondidos. Y los placeres de la anticipación son los más intensos: caramelos para los niños, regalos de cumpleaños, artículos navideños.»*

SMITHSON, Peter. “En alabanza de las puertas de los armarios”. (Dirk van den Heuvel e Max Risselada). 2007. op.cit. p.291

<sup>57</sup> SMITHSON, Peter. “En alabanza de las puertas de los armarios”. (Dirk van den Heuvel e Max Risselada). 2007. op. cit. p.292

*«We are involved in mass housing not as reformers but as form givers. We must evolve an architecture from the fabric of life itself, an equivalent, of the complexity of our way of thought, of our passion for the natural world and our belief in the nobility of man.»*<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> SMITHSON, Alison e Peter Smithson. *“The built world: urban reidentification”*. Junho 1955. op. cit. p.186

### 1.2.3 O vazio da casa de Alison e Peter Smithson

Na casa de A. e P. Smithson, o vazio encara-se como qualificador de espaços, tanto pela actuação da Natureza e seus elementos – ar, luz, água, ... – como através da abertura a novas possibilidades e usos que os ‘espaços vazios’ possibilitam.

Afirma-se, portanto, a capacidade da Natureza de caracterizar os espaços, não só pela importância que tem no desenrolar da vida humana mas, também, pela identificação que estabelece com o *habitante*.<sup>59</sup>

VAZIO COMO NATUREZA

*«From the Modern movement in architecture we inherited the idea of light as a ‘re-newer’ ...of society... of physical body-health... and as our aid to the portrayal of industrialisation as a sacred force. The 1920s as a generation turned to light as a source of both form and format for building.*

*The harnessing of light in the 1980s and 1990s serves different ends. Natural light is seen as part of a slowly-being-relearned respect for the cycles of natural events ...their endless wonders: that the carelessness that is part of our natural optimism as changers of things need not, as we grow richer, be so thoughtlessly damaging.*

*In architecture light can be thought about so that we can live more easily with things; see them in many moods, let them change us; not pin everything down as butterflies in a drawer.»*<sup>60</sup>

A luz – elemento natural do vazio – transporta para os espaços a sua mutabilidade natural, alterando-os constantemente, estabelecendo uma ligação com a Natureza e seus ciclos. Esta conexão que a luz, assim como, os outros elementos naturais estabelecem entre os espaços e a Natureza, associa-se à capacidade restauradora das qualidades dos espaços que os Smithson assumem que a Natureza detém.

NATUREZA COMO RESTAURADORA

DAS QUALIDADES DOS ESPAÇOS

A qualificação que estes elementos naturais transportam para os espaços, permite que o *habitante* se identifique e relacione, mesmo que intuitivamente, com estes, integrando-se na ‘*ordem e equilíbrio*’ da Natureza.

*«San Jerónimo en el desierto expresa el deseo humano de libertad que parece encontrarse en la naturaleza; la irreducible vivacidad del complejo ciclo de renovación de su orden y equilibrio. Con el cambio de siglo, sólo podremos*

<sup>59</sup> «Que nadie debe trabajar en una habitación que no reciba suficiente luz natural y sol directo. Me parece algo tan tremendamente obvio. Cuando el sol entra en la habitación ¡es un placer tan grande! Desde el principio el impacto de este tipo de información, que ni una habitación en un edificio quedara sin luz del sol, por ejemplo, fue determinante para dar forma a nuestros proyectos.»

SMITHSON, Peter. “Peter Smithson. La arquitectura de la experiencia”. Maio 1999. op. cit. p.38

<sup>60</sup> SMITHSON, Alison e Peter Smithson. 2001. op. cit. p. 425

*disfrutar de los sublimes placeres ascéticos que muchos encontramos en la naturaleza si somos capaces de desarrollar una verdadera «consciencia ecológica».*»<sup>61</sup>

Quando em contacto com a Natureza, ou imerso nela, o *habitante* associa-se aos seus ‘*ciclos de renovação*’, representando o ‘*desejo humano de liberdade*’.

NATUREZA COMO

RESTAURADORA DE

ENERGIAS DO HABITANTE

Assim, a Natureza para além de se assumir como qualificadora dos espaços, também, se assume como tal para o *habitante*, dada a sua indissociabilidade da existência física e mental do ser humano.

NOVOS DISPOSITIVOS E O

VAZIO

Assumindo a relação próxima que a *matéria* estabelece, ou deve estabelecer, com estes elementos naturais, a questão que se coloca na casa de A. e P. *Smithson* refere-se à posição a deter face à utilização dos ‘novos’ mecanismos que estabelecem uma relação ‘artificial’ com estes elementos.

*«In a real building, the light and the space and the air are one. Sniff the air, sense the space, know how to act. How to keep this sense of what is going on – where the light and air are coming from, how to get in and out, where the pipes run and where the lifts travel – that is the question.»*<sup>62</sup>

Na casa de A. e P. *Smithson* procura-se, então, estabelecer uma relação coerente entre a identificação ‘tradicional’ do *habitante* com os elementos naturais, e, a introdução destes ‘novos’ dispositivos, tentando não alienar o *habitante* da Natureza.

Não pretendem, com a introdução destes mecanismos nos espaços, criar uma relação à imagem da separação física que o automóvel estabelece entre o *habitante* e o *vazio*, mas pensar a utilização destes dispositivos tendo em atenção a herança corporal e cultural do *habitante*.

*«For the majority of people, the most interesting, carefree companionable times are spent in their car; ‘Sealed in a glass box on wheels’, we – again used in the collective sense – do not sense the air outside, smell something only after it has passed through the ventilation system, we read the weather through the glass of the widescreen or the side windows, feel the sun through this glass, are wonderfully protected from the most violent of storms in the wildest of landscapes. This is a normality.»*<sup>63</sup>

<sup>61</sup> SMITHSON, Alison. “*San Jerónimo*”. (Dirk van den Heuvel e Max Risselada). 2007. op.cit. p.300

<sup>62</sup> SMITHSON, Alison e Peter Smithson. 1994. op. cit. p.123

<sup>63</sup> SMITHSON, Alison. *AS in DS: an eye on the road*. Baden: Lars Müller, cop. 2001. p.17

Apesar de se reconhecer o conforto que advém do uso destes novos mecanismos à disposição do *habitante*, assume-se que o *habitante* deve estabelecer uma ligação ou ‘reconciliação’ com a Natureza. Para tal, torna-se essencial (re)estabelecer a relação entre o habitante e o *vazio* através dos espaços, pela identificação que o *vazio* estabelece com o mundo natural, transmitindo-a para os espaços e, conseqüentemente para o *habitante*.

Contudo, o *vazio* assume-se, também, como a abertura a novas possibilidades e usos que os espaços detêm: a capacidade que algumas obras de arquitectura têm de atrair possibilidades e influenciar os espaços que as rodeiam.

VAZIO COMO ABERTURA A

NOVAS POSSIBILIDADES

*«In calling our collected works The Charged Void we are thinking of architecture’s capacity to charge the space around it with an energy which can join up with other energies, influence the nature of things that might come, anticipate happenings ... a capacity we can feel and act upon, but cannot necessarily describe or record.»*<sup>64</sup>

Portanto, o *vazio* da casa de A. e P. Smithson assume-se pela ligação que os espaços devem estabelecer entre o *habitante* e a Natureza, mas, também, pelo carácter de abertura a novas possibilidades, nomeadamente de usos, que os espaços devem garantir.

*«It would seem as if a building today is only interesting if it is more than itself, if it charges the space around it with connective possibilities, especially if it does this by a quietness that, until now, our sensibilities could not recognise as architecture at all.»*<sup>65</sup>

---

<sup>64</sup> SMITHSON, Alison. 2005. op. cit. p.13

<sup>65</sup> SMITHSON, Alison. 2005. op. cit. p. 172

#### 1.2.4 O *arquitecto* da casa de Alison e Peter Smithson

ARQUITECTO ACOMPANHA  
A EVOLUÇÃO DO  
HABITANTE

O *arquitecto* da casa de A. e P. Smithson assume, num primeiro momento, a necessidade de resposta ao *habitante*, não só através da concepção de espaços e disposição da *matéria* que indica usos mas, também, acompanhando as necessidades ideológicas do *habitante*. Para tal, torna-se essencial o reconhecimento da evolução do *habitante*, de forma a responder assertivamente às suas necessidades.<sup>66</sup>

«*These typical simple pleasures and dispersed family contacts are everyone's freedom of the roads – you can get in your car and seemingly go wherever you want to in whatever order you chose; surely these possibilities – even if they are taken for granted – make us think differently as well as see differently.*»<sup>67</sup>

O automóvel, com o seu aparecimento e integração no modo de vida do *habitante*, altera a forma como o *habitante* e o *arquitecto*, percebem a paisagem e se relacionam com o meio. Como tal, torna-se essencial, para o *arquitecto* da casa de A. e P. Smithson, compreender a sensibilidade emergente desta alteração no modo de vida, e outras, para melhor responder a esta 'nova' mobilidade e 'novos' modos de vida do *habitante* e da sociedade.

A consciência da evolução do *habitante* e da sociedade conduz, portanto, ao reconhecimento de que o *arquitecto* deve acompanhar esta evolução na sua actividade de 'construtor' de espaços. Portanto, não se trata somente de uma resposta e procura das 'novas' necessidades do *habitante*, mas, também, do *arquitecto*.

«*We have a hard period in front of us; that is to confront this thing in the air; that is not only what the man in the street wants, but the man in the chair of architecture.*»<sup>68</sup>

OBSERVAÇÃO

Para compreender estas alterações do *habitante* e a melhor forma de responder às suas necessidades, a observação torna-se uma ferramenta essencial para o trabalho do *arquitecto* da casa de A. e P. Smithson.

---

<sup>66</sup> «*The approaches to how a building got built could hardly have been more diverse. What was common was a willingness, as part of our sense of our responsibilities as architects, to try to invent architectural language appropriate to the evolving present; equal in weight to that of 'the masters': not necessarily equal in the obviousness of its power; for circumstances had changed and we were all disbelievers in any show of power or use of its rhetoric.*»

SMITHSON, Alison. *Team 10 Meetings: 1953 -1984*. New York: Rizzoli, cop. 1991. p. 10

<sup>67</sup> SMITHSON, Alison. cop. 2001. op. cit. p.16

<sup>68</sup> SMITHSON, Peter. "Rotterdam, April 1974". (Alison Smithson). cop. 1991. op.cit. p.125

«Our observation of London (with the city empty on weekends) was an instinctive search for connections to the last period of inventive energy: listening beyond what might have been fed to us as necessary propaganda for the ‘brave new world’; watching the break-up of the old and the slow emergence of new patterns of association; surmising the likely patterns of movement of a society in flux, bearing in mind, throughout, the likely impact of ever more advertising on societies’ aspirations as consumer products became offered and available.»<sup>69</sup>

Através da observação, o *arquitecto* procura, mesmo que intuitivamente, a ordem subjacente ao contexto<sup>70</sup> observando não só as ‘novas’ formas de habitar e conviver mas, também, os edifícios dos antepassados e de outros contextos culturais. O *arquitecto* observa as particularidades da população do contexto cultural em que se insere e para o qual projecta, e, das obras de arquitectura desse contexto, mas também viaja – confronta a sua realidade com a de outros contextos culturais.

PROCURA DA ORDEM SUBJACENTE

AO CONTEXTO

Portanto, a observação ou a ‘viagem’ como encontro e confronto com outras formas de ‘fazer’ arquitectura, faz parte da formação e conhecimento do *arquitecto* da casa de A. e P. *Smithson*.

VIAGEM COMO CONFRONTO COM

OUTRAS FORMAS DE ‘FAZER’

ARQUITECTURA

«Mi conocimiento del clasicismo se ha construido en mi cabeza exactamente del mismo modo como un arquitecto del siglo XIX construía una memoria del gótico. Empecé a viajar con una lista de cosas que tenía que ver. Aquellos arquitectos del siglo XIX hicieron lo mismo cuando comenzó el revival gótico viajaban con lista de lo que sabían que tenían que ver.»<sup>71</sup>

A observação associada ao estudo e reflexão surge, portanto, como ferramenta de compreensão não só do *habitante* mas, também, do modo de construir, ou seja, da disposição e organização de *matéria*.<sup>72</sup>

Contudo, a observação também se relaciona com os ‘diálogos’ que o *arquitecto* estabelece com as obras e escritos de outros arquitectos. Diálogos de ideias, nos quais o *arquitecto* se nutre das ideias de outros.

DIÁLOGO COM ARQUITECTOS

<sup>69</sup> SMITHSON, Alison. 2005. op. cit. p.20

<sup>70</sup> «Almost as a reflex, the architect-urbanist looks for fragments of previous orders that have existed on a site.» SMITHSON, Alison. 2005. op. cit. p.215

<sup>71</sup> SMITHSON, Peter. (Catherine Spellman e Karl Unglaub). 2004. op.cit. p.15

<sup>72</sup> «Mientras viajaba, aquello que miraba también tenía que ver, en parte, con cómo se construían los edificios; no me refiero a la arquitectura, sino a la construcción.»

SMITHSON, Peter. (Catherine Spellman e Karl Unglaub). 2004. op. cit. p.17

*«My own debt to Mies is so great that it is difficult for me to disentangle what I hold as my own thoughts, so often have they been the result of insights received from him.»*<sup>73</sup>

ARQUITECTO DEBATE  
COM OUTROS  
ARQUITECTOS

Mas, para o *arquitecto* da casa de A. e P. *Smithson* é, também, essencial comunicar e debater ideias com outros arquitectos, que demonstrem a preocupação em responder aos ‘padrões’ emergentes da sociedade.<sup>74</sup>

DIVERSIDADE DE IDEIAS  
PROVENIENTE DO  
TRABALHO CONJUNTO

Este interesse e necessidade de estabelecer contacto com outros arquitectos, assim como, a necessidade de confronto de ideias, poderão estar na base do trabalho em conjunto dos *Smithson* ou, então, serão uma consequência desse trabalho.<sup>75</sup>

Este trabalho em equipa, para além do confronto de ideias, permite uma maior diversidade na obra do *arquitecto*, pela introdução de ideias distintas no projecto.

ARQUITECTO RESPONDE  
ÀS NECESSIDADES FÍSICAS  
E IDEOLÓGICAS DO  
HABITANTE

Desta forma, o *arquitecto*, no sentido de indivíduo especializado e ‘interessado’, tenta compreender a evolução da sociedade, para responder às necessidades físicas e ideológicas emergentes dos habitantes.

*«A good architect has a feeling for the emergent pattern of a society. In a sense he serves a myth, for even fragmentary realisation affects the way society sees itself and induces new longings, new dreams, of what it wishes to be and to be seen to be. The trick is to identify just enough of the pattern to help it unfold: this notion of unfolding involves a change in the conventional mode of architectural thought.»*<sup>76</sup>

MEMÓRIAS DO  
ARQUITECTO SURGEM  
IMERSAS NO PROJECTO

Assim, a obra do *arquitecto* responde às necessidades do *habitante* mas, também, reflecte parte da identidade do *arquitecto*, mesmo que inconscientemente, através da incorporação no projecto de imagens e experiências armazenadas na memória.

*«The reappearance of ideas is not usually conscious, because the truly emerged is often firmly removed in time or circumstance from the emergent. The former, the truly emerged, has been achieved through so completely different a track of*

<sup>73</sup> SMITHSON, Alison e Peter Smithson. 1994. op. cit. p.14

<sup>74</sup> *«We personally nurtured Team 10 as an ‘extended family’ wherein we could further our thoughts, because, particularly by 1954, it was obvious – through the ICA Independent Group, the meetings of the five English Team 10 members at Denys Lasdun’s, and so on – that there was in England, an insufficiency of architects of an ideated kind, with the right kind of will to maintain the ‘spirit of hope’: for among architects, the ability to engage in selfless thinking is rare ...to stand back and see unfolding patterns, in their own, or another’s work or in the flowing main stream of architecture; to consider ideas, to reflect and see the development of idea characteristics that the maker and the observer maybe did not realize.»*

SMITHSON, Alison. cop. 1991. op. cit. p.11

<sup>75</sup> *«But I say this because of the problem of who is working; if you take an analogy, Alison and myself; our essays are separated, but the work is common. But in our work you can always pick certain parts that best illustrate our individual contributions.»*

SMITHSON, Peter. “Rotterdam, April 1974”. (Alison Smithson). cop. 1991. op.cit. p.107

<sup>76</sup> SMITHSON, Alison. 2005. op. cit. p. 66

*events, or thoughts, as to seem to its author quite new, as if it has just been invented. Therefore, reappearance is an unconscious act, in the same way as the original exhibition, or masque, was an unconscious act.»*<sup>77</sup>

Portanto, o *arquitecto* da casa de A. e P. *Smithson* procura responder ao *habitante* e aos padrões emergentes da sociedade, munindo-se da observação, do conhecimento e do confronto de ideias.

Tenta compreender os padrões do contexto para o qual projecta, de forma a estabelecer novas ligações entre o *habitante*, a *matéria* e o *vazio*. Procura ‘*iluminar a vida*’ ao apontar possíveis relações, nunca restringindo as opções do *habitante*.

*«I think there is an interesting metaphysical point involved here. I’ve been thinking about what we said yesterday and that is, we always make discussions of systems and organizations as if they were mechanisms, but inside ourselves, we always realize that the function of an architect is to illuminate: he is after all an artist and that there is no meaning in life except that given to it. The function of a building, in its real sense, is to illuminate life.»*<sup>78</sup>

ARQUITECTO TENTA  
COMPREENDER OS PADRÕES  
EMERGENTES PARA  
ESTABELECEER NOVAS  
RELAÇÕES

---

<sup>77</sup> SMITHSON, Peter. “*Conglomerate Ordering: Restaging the Possible*”. (Helena Webster). 1997. op. cit. p. 183

<sup>78</sup> SMITHSON, Peter. “*Abbaye Royaumont, 1962*”. (Alison Smithson). cop. 1991. op .cit. p.71

[Casa do arquitecto. Casa do outro]: Jogo entre habitantes no *praticável projecto*

### 1.3 A casa de *Luis Barragán*



5 A CASA DE LUIS BARRAGÁN

#### 1.3.1 O *habitante* da casa de *Luis Barragán*

O *habitante* presente na casa de *Luis Barragán* apresenta-se como um indivíduo singular, de hábitos culturais e corporais dependentes do contexto em que se insere e de que provém.<sup>79</sup>

HABITANTE SINGULAR

Apesar de imbuído de hábitos que variam consoante o contexto, este *habitante* apresenta necessidades básicas comuns, como a intimidade e o ‘*recolhimento*’, que para *Luis Barragán*, são proporcionadas pela utilização da ‘*penumbra*’ nos espaços.

INTIMIDADE E RECOLHIMENTO

PROPORCIONADAS PELA

PENUMBRA

«*Eso quiere decir que, aun en las construcciones en que no hayan vecinos sino únicamente paisaje alrededor, también se necesita crear algunos muros para lograr rincones de ambiente íntimo, y es posible que todo esto venga de la necesidad que tenemos – como mamíferos que somos – de penumbra. Estas penumbras pueden considerarse también como una necesidad del ser humano, un asunto de carácter espiritual que representa la idea de recogimiento.*»<sup>80</sup>

Associada a esta necessidade de intimidade e ‘*recolhimento*’, que o *habitante* apresenta para *Luis Barragán*, surge a necessidade de ‘*solidão*’ como estado essencial para incitar e desenvolver a reflexão e imaginação do *habitante*.

SOLIDÃO

«*Sólo en íntima comunión con la soledad puede el hombre hallarse a sí mismo.*»<sup>81</sup>

A arquitectura de *Luis Barragán* apela, então, à *solidão*, intimidade e *recolhimento* do *habitante*, como meio de aproximação ao que entende como ‘*bem-estar*’ mental e, conseqüentemente, físico do *habitante*. Para tal, para além da utilização da

<sup>79</sup> «*La vida es muy diferente en todas partes, las costumbres, las religiones, los climas, todo. Por ejemplo, no se puede comparar la idiosincrasia de un capitalino a la de un veracruzano. Mucho menos con un californiano.*»

BARRAGÁN, Luis. “*Reflexiones sobre la arquitectura moderna en México, DF YEEUU*”. (Antonio Riggen). *Luis Barragán: escritos y conversaciones*. Madrid: El Croquis, cop. 2000. p.21

<sup>80</sup> BARRAGÁN, Luis. “*Luis Barragán y el regreso a las fuentes*”. (Antonio Riggen). cop. 2000. op.cit. pp.98, 99

<sup>81</sup> BARRAGÁN, Luis. “*Discurso de aceptación del premio*”. (Antonio Riggen). cop. 2000. op. cit. p. 59

‘*penumbra*’, torna-se essencial que a obra de arquitectura se encontre em ‘*harmonia*’ com o *habitante*, o seu contexto e a Natureza.

«*La meta única y final de la “arquitectura” es buscar y provocar el bienestar, la felicidad del hombre, su familia y la familia de familias: la comunidad.*

*La primera obligación de la arquitectura para lograr su fin es estar en armonía con su entorno, así urbano como natural. Estos requisitos son premisas inmutables que deben ser respetadas por los espacios.»*<sup>82</sup>

‘ARQUITECTURA  
EMOCIONAL’

Através da enunciação do que considera essencial ao ‘*bem-estar*’ do *habitante*, surge o que *Luis Barragán* intitula de ‘*Arquitectura Emocional*’: a transmissão de emoções que a obra de arquitectura deve realizar entre os espaços e o *habitante*.

Ao responder às necessidades e especificidades do *habitante*, a obra deve transmitir ‘*serenidade*’ e ‘*beleza*’, através da criação de espaços para a intimidade, de forma a integrar o *habitante* no seu meio cultural e natural, protegendo-o da vida pública.

«*Creo en la arquitectura emocional; es muy importante para los seres humanos que la arquitectura se mueva por su belleza, sé que hay muchas soluciones técnicas para un problema, pero la más válida de ellas es la que ofrece al usuario un mensaje de belleza y emoción. Esto es la arquitectura. Cualquier trabajo de arquitectura que no sea capaz de expresar serenidad es, precisamente, un error. Por ello, es un error reemplazar la protección de los muros con el uso incontenido de ventanales enormes, cosa que impera hoy...»*

83

HABITANTE MODERNO

Este *habitante* de necessidades ideológicas e corporais relacionadas com o seu contexto, altera o seu modo de vida na época moderna, distanciando-se da Natureza. Porém, apresenta igualmente a necessidade dum refúgio do dinamismo que vive no quotidiano.

*Luis Barragán* propõe, como forma de aproximação deste *habitante* moderno do que considera essencial para uma vida ‘*saudável*’, a criação de atmosferas ‘*sóbrias*’, através de elementos que transmitam ‘*serenidade*’ e ‘*mistério*’.

«*Pienso que el espacio ideal debe contener en sí elementos de magia, serenidad, embrujo y misterio. Creo que los elementos pueden inspirar la mente de los hombres. Parece esencial crear esta atmósfera, incluso en las metrópolis. El habitante de una gran ciudad tiene necesidad de un refugio*

<sup>82</sup> BARRAGÁN, Luis. “*Carta de Guadalajara*”. (Antonio Riggen). cop. 2000. op. cit. p. 63

<sup>83</sup> BARRAGÁN, Luis. “*La arquitectura de Luis Barragán*”. (Antonio Riggen). cop. 2000. op. cit. p. 103

*alejado de las muchedumbres; la adopción de lo sobrio me parece la solución más idónea.»*<sup>84</sup>

Este *habitante* moderno assume-se, portanto, para *Luis Barragán*, como um indivíduo que vive em público, sem espaço, nem tempo, para a intimidade, independentemente do contexto em que habita.<sup>85</sup>

VIDA PÚBLICA

Para restaurar a vida privada do *habitante*, *Luis Barragán* propõe a utilização de ‘*jardins privados*’, de modo a restabelecer a ligação do *habitante* com a Natureza num ambiente de intimidade, para proporcionar a reflexão pessoal do *habitante*, evitando a sua ‘*estandardização*’ mental.

*«Ahora deseo que estas palabras sobre jardines privados y públicos nos lleven a la conclusión de que – sin evadir la necesaria e inevitable vida pública que el hombre requiere hoy en día, bien por placer o bien como necesidad por sus actividades de comunidad – debemos devolver al hombre, por medio del jardín privado, el tesoro de tener una mayor vida privada. Este jardín ayuda al desarrollo de la personalidad y evita la estandarización de la mente.»*<sup>86</sup>

Com a introdução do ‘*jardim privado*’ na vida do *habitante*, *Luis Barragán* propõe uma alteração no modo de pensar o quotidiano, estruturando uma base para a actuação do *arquitecto* segundo o que intitula de ‘*Arquitectura Humanística*’. Desta forma, pretende responder através da arquitectura às necessidades físicas, culturais, ideológicas e imaginárias do *habitante*, para recuperar o equilíbrio humano, restaurando as carências patentes no *habitante* moderno.

‘ARQUITECTURA HUMANÍSTICA’

*«Tenemos que recobrar para el hábitat humano el equilibrio esencial, la escala, el orden, el amor, la poesía y esa comunión perdidos con el hombre.*

*Por eso tenemos la obligación de hacer un serio llamamiento que haga patentes esas carencias y, al mismo tiempo, enunciar, definir o que creemos, hemos constatado, vivido, experimentado.*

<sup>84</sup> BARRAGÁN, Luis. “*Los colores de México. Entrevista*”. (Antonio Riggen). cop. 2000. op. cit. p.129

<sup>85</sup> «*Come y cena la mayoría de las veces lejos de su hogar. La hora de la comida es empleada para hablar de negocios, la de la cena para comer y concertar citas; y, en México, incluso en el desayuno ocurre lo mismo. Las vacaciones y las distintas horas libres forman parte también de la vida pública: clubes, bares, deportes y cines. Los viajes de fin de semana se pasan, por lo general, desde el punto de vista familiar, entre grupos de extraños.*

*Finalmente, los momentos que por mera necesidad quedan disponibles en la vida diaria son utilizados para comunicarse con el mundo exterior a través de la radio o la televisión, que nos traen hasta la habitación eventos deportivos, programas musicales y noticias. El uso del teléfono también representa vida pública – vida en público – que invade toda vida privada, pues las llamadas sacan al hombre de su casa para atender citas de negocios o de naturaleza social.»*

BARRAGÁN, Luis. “*Gardens for Environment. Jardines de El Pedregal*”. (Antonio Riggen). cop. 2000. op. cit. p.37

<sup>86</sup> BARRAGÁN, Luis. “*Gardens for Environment. Jardines de El Pedregal*”. (Antonio Riggen). cop. 2000. op. cit. p.38

*Lo que la arquitectura debe ser, que verdaderamente será una “arquitectura humanística”, característica indispensable que se ha perdido.»*<sup>87</sup>

Para formular esta arquitectura centrada no *habitante*, torna-se necessário enquadrar a obra e, conseqüentemente, o *habitante* nas tradições e características do seu meio, para, desta forma, reafirmar a sua identidade.<sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> BARRAGÁN, Luis. “*Carta de Guadalajara*”. (Antonio Riggen). cop. 2000. op. cit. p.63

<sup>88</sup> «*En esta difícil época de injusta distribución económica habrá que dar la prioridad e importancia que requiere al sentido social de la arquitectura.*

*Se deberá respetar la tradición y las características regionales, usando los materiales del lugar, entendiéndolos en su calidad, sitio, oportunidad, textura y forma.*

*Es condición que reafirmará la identidad del hombre, sus raíces y origen.»*

BARRAGÁN, Luis. “*Carta de Guadalajara*”. (Antonio Riggen). cop. 2000. op. cit. p.64

### 1.3.2 A *matéria* da casa de Luis Barragán

Ao assumir a distanciação que o *habitante* tem vindo a sofrer da Natureza e as repercussões que tal afastamento provoca na vida do *habitante*, Luis Barragán propõe, com a *matéria* que projecta, uma aproximação da Natureza.

Para tal, associa a *matéria* com que trabalha aos ciclos naturais de existência, nos quais o homem se inclui, aproximando, assim, o *habitante* da Natureza.

MATÉRIA EFÉMERA

Portanto, a *matéria* com que Luis Barragán trabalha, reflecte o ‘*envelhecimento*’ – a deterioração natural que afirma como portadora de beleza – característico não só da vida humana mas de todos os seres.

*«Todo lo que se deteriora, y no es propio para recibir con ese deterioro la pátina de la historia, está contra lo que debe ser la vida del hombre.*

*Una casa bella con su jardín debe convidar al Ocio más perfecto y dar la idea más poética y bella posible del paso del tiempo.*

*He aquí, pues, un arte de arquitectura en relación con el arte mayor de todos: el arte de la vida. Porque vivir es envejecer bella y trascendentemente.»*<sup>89</sup>

Desta forma, compreende-se que Luis Barragán respeita a Natureza e as suas leis, adoptando uma posição humilde, patente na associação que realiza entre a *matéria* e o mundo natural: não imita a Natureza, mas enquadra-se nas suas leis de existência.

*«En la naturaleza existen menos colores. En la naturaleza predominan los verdes. Yo jamás he utilizado el verde, no sé cómo hacerlo. El verde compite con la naturaleza, por lo que uno u otro de ellos morirá...»*<sup>90</sup>

Contudo, ao projectar não só respeita as leis da Natureza mas, também, associa a *matéria* às características do contexto. Através da observação da cultura e tradição local, procura a melhor aderência entre os espaços e o modo de vida, à imagem da arquitectura popular que observou na sua viagem ao Norte de África.

MATÉRIA ASSOCIA-SE À  
CULTURA E TRADIÇÃO DO  
LOCAL

*«Un viaje que hice al Africa ha sido el viaje que más me ha impresionado en mi vida; es donde vi las construcciones que se llaman “casbahs”, en el norte del desierto del Sahara, al sur de Marruecos. Es lo que encontré plásticamente más ligado al paisaje, más ligado a la gente que lo vive, a su ropa, al ambiente de la atmósfera, inclusive más ligado a sus propias danzas, a su familia; es decir*

<sup>89</sup> BARRAGÁN, Luis. “Reflexiones sobre los “Pensamientos dados por el señor D. Eduardo Rendón a la revista *Arquitectura*, con motivo de la publicación de sus jardines”. (Antonio Riggen). cop. 2000. op. cit. p.29

<sup>90</sup> BARRAGÁN, Luis. “La buena arquitectura es bella. Entrevista”. (Antonio Riggen). cop. 2000. op. cit. p.132

*encontré ahí la integración perfecta de su religión con todo el ambiente en que viven y las cosas físicas que tocan.»*<sup>91</sup>

Entende, desta forma, que a *matéria* deve adaptar-se à forma como o *habitante* vive e às tradições locais.

Para integrar o *habitante* na sua tradição corporal e ideológica através da *matéria* que organiza, inspira-se nas tradições culturais do contexto, desenvolvidas ao longo do tempo pelos povos que o precederam.<sup>92</sup>

Do mesmo modo que actua com a Natureza, *Luis Barragán* não pretende imitar ou copiar a forma como se dispõem os espaços e formas tradicionais, mas procurar a estrutura ou a ‘*essência do agradável*’ que rege a disposição da *matéria* que os povos precedentes foram desenvolvendo, como forma de adaptação ao clima, ou ao *vazio*, e às necessidades do *habitante*.

Com base nestas ideias, *Luis Barragán* propõe para a arquitectura moderna, uma procura das tradições e hábitos do contexto para o qual se projecta, incorporando-os no projecto, adaptados às novas necessidades do *habitante* e do programa.

*«Así, repitiendo un poco lo que comencé a decir, deberíamos tratar de conseguir, con la arquitectura moderna, la misma atracción que existe en las superficies, espacios y volúmenes de la arquitectura precolombiana y de la arquitectura colonial y popular, pero con una expresión meramente contemporánea.*

*Obviamente, resulta que no podemos repetir nosotros esas formas, pero sí concentrarnos en analizar en qué consistía la esencia de lo agradable de esos jardines, de esas plazas, de esos espacios. Para que, sin hacer los mismos patios, sin repetir los mismos jardines, sin repetir exactamente las plazas, podamos lograr que el ser humano aproveche, o sepa, mejor dicho, hasta qué punto experiencias de siglos pasados le han hecho la vida agradable.»*<sup>93</sup>

MEMÓRIAS DO

ARQUITECTO SURGEM

IMERSAS NA DISPOSIÇÃO

DA MATÉRIA

Contudo, *Luis Barragán* admite que o *arquitecto* também reflecte parte da sua identidade na *matéria* que projecta. As memórias que retém dos espaços que vivenciou, surgem imersas nos projectos.

<sup>91</sup> BARRAGÁN, Luis. “*Los Jardines de Luis Barragán*”. (Antonio Riggen). cop. 2000. op. cit. pp. 87, 88

<sup>92</sup> *«Pero mis ideas acerca de los muros no vienen sólo de esto, sino de la belleza de los pueblos indígenas, coloniales o populares de Latinoamérica, formados por grandes muros que constituyen las calles y que desembocan en los espacios abiertos de las plazas. Yo me imagino que sin esos muros – muros perforados desde luego por las ventanas, pero únicamente aquellas necesarias para dar luz a las habitaciones o a los locales de cualquier tipo – no existiría el atractivo de desembocar a las plazas que representan el corazón de la ciudad.»*

BARRAGÁN, Luis. “*Luis Barragán y el regreso a las fuentes*”. (Antonio Riggen). cop. 2000. op. cit. p.99

<sup>93</sup> BARRAGÁN, Luis. “*Luis Barragán y el regreso a las fuentes*”. (Antonio Riggen). cop. 2000. op. cit. pp.100, 101

*Luis Barragán* assume, assim, a influência que determinados ambientes e obras de arquitectura vivenciadas – os ambientes da sua infância, as observações feitas nas suas viagens - têm na sua actividade de *arquitecto*, influenciando o modo como projecta e os elementos que procura integrar no projecto.

*«Recuerdo las fuentes de mi niñez: los derramaderos de aguas sobrantes de las presas, los algibes de las haciendas, los brocales de los pozos en los patios conventuales, las acequias por donde corre alegremente el agua, los pequeños manantiales que reflejan las copas de los árboles milenarios, y los viejos acueductos – perennes recuerdos de la Roma Imperial – que desde lejanos horizontes traen presurosos el agua a las haciendas con el arco iris estruendoso de una catarata.»*<sup>94</sup>

---

<sup>94</sup> BARRAGÁN, Luis. “Discurso de aceptación del premio”. (Antonio Riggen). cop. 2000. op. cit. p.60

### 1.3.3 O vazio da casa de Luis Barragán

NATUREZA RELACIONADA  
HABITANTE COM A  
MEMÓRIA

O *vazio* assume-se na casa de *L. Barragán*, através da capacidade que a Natureza tem de relacionar o *habitante* com as suas emoções e memórias. Uma relação que *L. Barragán* estabelece, essencialmente, através dos jardins, que entende como essenciais para transportar o *habitante* por ambientes nostálgicos e de ‘*beleza*’ inigualável.

*«Es por eso que los jardines de las casas que he hecho son sólo internos; quiero repetir en estos ambientes todos los felices momentos de los antiguos. He querido conocer los secretos que guardan esos maravillosos patios ajardinados de las viejas casonas. Todos sus elementos, sus plantas y sus árboles, así como las arquitecturas que los cobijan, están orientados a la belleza sin pretensiones. Así debe ser, la belleza va apareciendo de la mano del Tiempo, al igual que el misterio del jardín se va apoderando del espacio.»*<sup>95</sup>

Esta ligação que o jardim estabelece entre o *habitante* e a Natureza, serve de referência para a criação dos seus espaços<sup>96</sup>, nos quais pretende relacionar o *habitante* com a Natureza através da criação de atmosferas que invoquem a ‘*beleza*’ e o ‘*mistério*’ que encontra nos jardins.

BELEZA NATURAL  
INIGUALÁVEL

Contudo, *L. Barragán* admite que a beleza patente na Natureza (estações do ano, Sol, elementos do *vazio*) é eterna, e, portanto, incomparável à beleza atingida pela *matéria* transformada pelo homem.

*«La belleza es una forma del genio; más alta, en verdad, que el genio, pues no necesita explicación. Es una de las grandes realidades del mundo, como el sol, o la primavera, o el reflejo en el agua oscura de esa concha de plata que llamamos luna. No puede ser puesta en duda; tiene su derecho divino de soberanía.*

*A la belleza el tiempo no la puede dañar. Las filosofías se derrumban como arena; pero lo que es bello es un goce para todas las estaciones, una posesión para la eternidad.»*<sup>97</sup>

<sup>95</sup> BARRAGÁN, Luis. “Apuntes de Nueva York. Ideas sobre Jardines”. (Antonio Riggen). cop. 2000. op. cit. p. 15

<sup>96</sup> «Un jardín es pozo de sabiduría, fuente a la que ir a buscar aguas claras para beber.»

BARRAGÁN, Luis. “Precisiones sobre “El Cabrío””. (Antonio Riggen). cop. 2000. op. cit. p.30

<sup>97</sup> BARRAGÁN, Luis. “Reflexiones sobre los temas: la belleza, el artista, la realidad y el arte, a partir de la literatura de Oscar Wilde”. (Antonio Riggen). cop. 2000. op. cit. p. 41

Esta ‘*beleza*’ patente nos elementos do *vazio* deve, segundo *L. Barragán*, condicionar a disposição da *matéria*, para que os espaços alberguem estes ‘qualificadores’ naturais.

VAZIO CONDICIONA A  
DISPOSIÇÃO DA MATÉRIA

O *arquitecto* deve, então, adaptar a *matéria* de modo a integrar a acção e o fluir destes elementos nos espaços, tal como os seus antepassados souberam fazer.

*«Los elementos, las características y fenómenos naturales y cósmicos deben recobrar su nivel de importancia y prioridad para el arquitecto, condicionando el proyecto en armonía con los mismos, logrando la comunión y la integración total.*

*Por lo mismo habremos de hacer cantar al agua como los moros, obedecer al sol y la luna como los mayas, hablar con la lluvia y con el viento...»<sup>98</sup>*

O modo como se dispõe e organiza a *matéria* na casa de *L. Barragán*, é condicionado pela acção do *vazio* e seus consequentes efeitos. Portanto, a disposição da *matéria* deve, segundo *L. Barragán*, ser condicionada pelos efeitos que se pretendem que os elementos naturais do *vazio* produzam nos espaços que se projectam.

*«La arquitectura, además de ser espacial, también es musical. Esa música se toca con el agua. La importancia de los muros es que aíslan del espacio de la calle, que es agresiva, incluso hostil. Los muros crean silencio. A partir de ese silencio empezamos a hacer la música con el agua. Después la música nos envuelve.»<sup>99</sup>*

A procura da beleza, conduz *L. Barragán* à constatação de que a beleza natural, eterna e inigualável, apesar de não poder ser reproduzida, pode ser utilizada e conformada pela *matéria*, para criar atmosferas que transmitam emoções ao *habitante*.

VAZIO CRIA ATMOSFERAS

<sup>98</sup> BARRAGÁN, Luis. “*Carta de Guadalajara*”. (Antonio Riggen). cop. 2000. op. cit. p.64

<sup>99</sup> BARRAGÁN, Luis. “*El arte de hacer o cómo hacer el arte. Entrevista*”. (Antonio Riggen). cop. 2000. op. cit. p.124

### 1.3.4 O arquitecto da casa de Luis Barragán

ARQUITECTO RESPONDE  
ÀS NECESSIDADES DO  
HABITANTE

O *arquitecto* da casa de L. Barragán preocupa-se em responder às necessidades de recolhimento e intimidade do *habitante*, através da criação de espaços que propiciem ‘*tranquilidade*’<sup>100</sup> e ‘*serenidade*’<sup>101</sup>, dado o contexto dinâmico da cidade em que o *habitante* vive.

O *arquitecto* responde, então, às necessidades do *habitante* – privacidade, tranquilidade – através da integração dos espaços privados na cidade, o que, segundo L. Barragán, ainda não foi, na generalidade dos casos, conseguido pelos arquitectos.

«*En general, creo que los arquitectos no hemos resuelto la expresión contemporánea de los exteriores; es decir, integrar la ciudad a la casa, o la casa a la ciudad manteniendo la privacidad, la tranquilidad, el descanso que todos buscamos. Tenemos necesidades psíquicas que hemos dejado sin resolver, a la intemperie, por decirlo de algún modo. Necesitamos un refugio y no hemos sabido hacérselo, un refugio incluso en contra de la luz, un descanso: no ver movimiento, no ver gente, no ver tráfico, en esta época que es enteramente dinámica.*»<sup>102</sup>

Portanto, o *arquitecto* deve projectar espaços apaziguadores das ansiedades diárias, propiciadas pelos ambientes dinâmicos da cidade, através da criação de espaços que apelem à tranquilidade e intimidade, criando ‘*ilusões*’ – ambientes misteriosos que incitam à reflexão e imaginação.<sup>103</sup>

RESPONSABILIDADE  
SOCIAL DO ARQUITECTO

Compreende-se, desta forma, a responsabilidade e influência do trabalho do *arquitecto* no modo de vida do *habitante*, mas, também, na sociedade e no território.

---

<sup>100</sup> «*El hombre también necesita su guarida, un lugar donde recogerse, aislarse. Mira, (me señala un gran muro blanco), aquí tenía yo un ventanal; después de unos meses me di cuenta que me perturbaba y lo cerré; allí, entre el comedor y esta sala donde estamos, no había división, desde aquí donde estamos sentados veía yo el jardín, también llegó a afectarme: no necesitaba tanta luz; levante un muro y junto al muro coloqué estos sillones donde estamos sentados. Inmediatamente me sentí mejor. Creo que son los espacios cerrados los que te dan tranquilidad.*»

BARRAGÁN, Luis. “Luis Barragán. Entrevista”. (Antonio Riggen). cop. 2000. op. cit. p.109

<sup>101</sup> «*Serenidad. Es el gran y verdadero antídoto contra la angustia y el temor y hoy, más que nunca, la habitación del hombre debe propiciarla. En mis proyectos y en mis obras no otro ha sido mi constante afán, pero hay que cuidar que no la ahuyente una indiscriminada paleta de colores. Al arquitecto le toca anunciar en su obra el evangelio de la serenidad.*»

BARRAGÁN, Luis. “Discurso de aceptación del premio”. (Antonio Riggen). cop. 2000. op. cit. p.59

<sup>102</sup> BARRAGÁN, Luis. “Luis Barragán. Entrevista”. (Antonio Riggen). cop. 2000. op. cit. p.110

<sup>103</sup> «*¿Sabes lo que debería ser un arquitecto? Un artista que lograra alejar la ansiedad y crear ilusiones.*»

BARRAGÁN, Luis. “Luis Barragán. Entrevista”. (Antonio Riggen). cop. 2000. op. cit. p.113

*«El arquitecto debe conocer, tener siempre claro, que su proyecto delimitará un espacio, que influirá profunda y esencialmente en el entorno, en la vida del usuario y en la del resto de la comunidad.*

*He aquí el gran reto y responsabilidad del arquitecto: que sus espacios provoquen la felicidad. Nuestra obligación (intención) es difundir esta teoría, esta característica perdida, marcando una orientación, un camino, en la arquitectura de hoy en día. Los arquitectos debemos ser conscientes de la responsabilidad para con nosotros mismos y para con la humanidad.»*<sup>104</sup>

Neste sentido o *arquitecto* deve servir a sociedade e intervir em todas as actividades que envolvam a vida humana<sup>105</sup>, encarando a sua função como uma ‘estruturação’ que extravasa os limites do edifício construído e do *habitante* para o qual projecta. O *arquitecto*, ao projectar e inserir a obra num dado território, deve ter consciência da influência que esta tem sobre o tecido circundante e a comunidade adjacente.

*«La función del arquitecto en un plano ideal, llevado casi hasta lo absurdo, debería ser internacional, mundial; y así planificar no solamente para una obra aislada.»*<sup>106</sup>

Portanto, a *matéria* com que o *arquitecto* da casa de L. Barragán projecta é organizada e moldada segundo as necessidades do *habitante*, adaptando-se ao contexto mas, também, reflectindo a identidade do *arquitecto*.

MEMÓRIA CONDICIONA A

MATÉRIA PROJECTADA

A organização da *matéria* que conforma a totalidade da obra, as opções que o *arquitecto* faz, encontram-se intimamente relacionadas com a sua memória, com os espaços que o *arquitecto* vivenciou e as qualidades que deles reteve.

*«En mi trabajo subyacen los recuerdos del rancho de mi padre, donde pasé años de mi niñez y adolescencia, y en mi obra siempre he luchado por adaptar a las necesidades de la vida moderna la magia de esas lejanas añoranzas, de aquellos remotos y nostálgicos años.*

*Han sido para mí motivo de permanente inspiración las lecciones que encierra la arquitectura popular de la provincia mexicana: sus paredes blanqueadas con cal, la tranquilidad de sus patios y huertas, el colorido de sus calles y el*

<sup>104</sup> BARRAGÁN, Luis. “Carta de Guadalajara”. (Antonio Riggen). cop. 2000. op. cit. p.64

<sup>105</sup> «La función actual del arquitecto es inferior a la que merece y debe participar en el desarrollo de cualquier ciudad, provincia o nación, en cualquier proporción en la que la vida humana tenga importancia.»

BARRAGÁN, Luis. “Luis Barragán. Entrevista sobre el cuestionario”. (Antonio Riggen). cop. 2000. op. cit. p.92

<sup>106</sup> BARRAGÁN, Luis. “Luis Barragán. Entrevista sobre el cuestionario”. (Antonio Riggen). cop. 2000. op. cit. p.91

*humilde señorío de sus plazas rodeadas de sombreados portales. Y existe un profundo vínculo histórico entre esas enseñanzas y la de los pueblos del norte de Africa y de Marruecos, también éstos han enriquecido mi percepción de la belleza en la simpleza arquitectónica.»*<sup>107</sup>

INCORPORAÇÃO

CONSCIENTE DAS MEMÓRIAS

NO PROJECTO

Esta acção de incorporação das memórias na *matéria* e nos espaços que projecta parece, para L. Barragán, uma acção consciente, uma selecção dos ambientes e experiéncias vivenciados, que ‘saltam’ para o projecto como os mais adequados aos espaços que projecta. As memórias dos espaços vivenciados surgem como ‘fonte’ criativa, da qual o *arquitecto* recolhe fragmentos que se adequam à situação com que se depara, completando o programa funcional com a ‘beleza’ que selecciona dos ambientes da sua memória.

*«La nostalgia. Es consciencia del pasado, pero elevada a potencia poética, y como para el artista su pasado personal es la fuente de donde emanan sus posibilidades creativas, la nostalgia es el camino para que ese pasado rinda los frutos de que está preñado. El arquitecto no debe, pues, desoír el mandato de las revelaciones nostálgicas, porque sólo con ellas es verdaderamente capaz de llenar con belleza el vacío que le queda a toda obra arquitectónica una vez que ha atendido las exigencias utilitarias del programa.»*<sup>108</sup>

A obra de arquitectura, surge, assim, imersa numa complexidade de respostas ao *habitante*, ao contexto e ao programa, segundo a solução que o *arquitecto* entende como mais apropriada para os ambientes que pretende criar, que se diriam condicionadas por factores pessoais – a memória, as vivências, referências, ...<sup>109</sup>

Para fixar na memória as características do que observa, torna-se essencial que o *arquitecto* observe e vivencie os ambientes dum modo mais atento que o indivíduo comum.

Ao observar obras de outros contextos, de outros arquitectos ou simplesmente ao observar o quotidiano, o *arquitecto* deve conseguir observar detalhadamente e reter a informação do que ‘filtra’, tentando compreender as razões que conduzem às

<sup>107</sup> BARRAGÁN, Luis. “Discurso de aceptación del premio”. (Antonio Riggen). cop. 2000. op. cit. pp.60, 61

<sup>108</sup> BARRAGÁN, Luis. “Discurso de aceptación del premio”. (Antonio Riggen). cop. 2000. op. cit. p.61

<sup>109</sup> «Inconscientemente los recuerdos de mi infancia resurgen en mi obra; por eso hago abrevaderos o bebederos para caballos, y escojo ocre y rojos, colores de la tierra, colores de la sangre. Sin embrago, el blanco siempre predomina, Elena, al menos en mi casa particular en Tacubaya. Si te fijas bien verás que todo es blanco, salvo los techos de madera, claro está. Cuando pongo algún color fuerte, como el rojo o el morado, es porque de repente estalla en mi mente el recuerdo de alguna fiesta mexicana, algún puesto en algún mercado, la brillantez de alguna fruta, de una sandía, de un caballito de madera.»

BARRAGÁN, Luis. “Luis Barragán. Entrevista”. (Antonio Riggen). cop. 2000. op. cit. p. 116

soluções materiais.<sup>110</sup> Assim, através da observação associada à reflexão e estudo, o *arquitecto* aprofunda o seu conhecimento e armazena na sua memória configurações a que poderá recorrer para futuras utilizações. Contudo, esta observação proporciona uma acumulação de experiências e vivências na memória, que posteriormente condicionam a intuição, segundo a qual *L. Barragán* estabelece o seu processo de projecto.

OBSERVAÇÃO E INTUIÇÃO

COMO MÉTODO

*«Me baso mucho en la intuición y en las observaciones efectuadas de mis lecturas y mis viajes.»*<sup>111</sup>

Este trabalho intuitivo, executado num sentido de realização pessoal, torna-se possível pela liberdade que *L. Barragán* possui para realizar somente obras que reflectem as suas ideologias. Tal liberdade provém do facto de *L. Barragán* ser, geralmente, o seu próprio cliente<sup>112</sup> e mesmo quando tal não é o caso, ‘educa’ o cliente segundo o que entende como essencial à vida e ao habitat humano.<sup>113</sup>

<sup>110</sup> «El arte de ver. Es esencial al arquitecto saber ver: quiero decir, ver de manera que no se sobreponga el análisis puramente racional.»

BARRAGÁN, Luis. “Discurso de aceptación del premio”. (Antonio Riggen). cop. 2000. op. cit. p.61

<sup>111</sup> BARRAGÁN, Luis. “Los colores de México. Entrevista”. (Antonio Riggen). cop. 2000. op. cit. p. 131

<sup>112</sup> «He hecho mi fortuna en negocios de desarrollos en bienes raíces – como los Jardines de El Pedregal -. De esa forma he sido capaz de construir sólo en lo que he creído, y en completa libertad de ejecución. Soy mi propio cliente. [...]»

BARRAGÁN, Luis. “Diario Mexicano. Los Conquistadores Conquistados. Mexican Journal. The Conquerors Conquered.”. (Antonio Riggen). cop. 2000. op. cit. p. 70

<sup>113</sup> «Yo empecé a tener inclinación hacia esto: me interesó mucho hacer casas, la residencia, la vida interior, tratando de interpretar lo que cada cual necesitaba, o tratando de inculcar un gusto especial a los clientes en sus casas; vi mucho el tipo de casa árabe – que es de la que nos provienen los patios – y todo lo que vino más o menos de España.»

BARRAGÁN, Luis. “Los Jardines de Luis Barragán”. (Antonio Riggen). cop. 2000. op. cit. p.74

[Casa do arquitecto. Casa do outro]: Jogo entre habitantes no *praticável projecto*

## 2. A CONSTRUÇÃO DA CASA <sup>114</sup>

### 2.1 O vazio

O *vazio* entende-se como o espaço complementar à *matéria* e ao *habitante*, que vincula os corpos de duas formas distintas: como espaço físico, através dos fluidos da Natureza – ar, luz, vento, água, ... – e dos fluidos do *habitante* – acções desencadeadas pelo corpo; e como espaço mental, através da invocação da memória do *habitante*.

VAZIO – ESPAÇO

COMPLEMENTAR

AOS CORPOS

*«La arquitectura es luz y sombra, pero me gusta separar ambos fenómenos y pensar en la luz de un modo positivo, como una substancia que se conduce y se canaliza: como una substancia que, en definitiva, llega a experimentarse igual que cualquier otro material constructivo.»* <sup>115</sup>

A luz natural (cuja direcção e intensidade se alteram ao longo do dia) revela as características da *matéria* em que incide, desvendando a textura e cor da mesma. Porém, ao revelar as características da *matéria* fá-lo na sua inconstância, ou seja, consoante as suas próprias particularidades. Assim, através da acção da luz natural, os espaços não permanecem imutáveis, pelo contrário, o seu aspecto e características alteram-se. <sup>116</sup>

MUTABILIDADE QUE O VAZIO

TRANSMITE AOS ESPAÇOS

Esta mutabilidade com que a luz dota os espaços, encontra-se também associada à produção de sombra que a luz gera ao incidir na *matéria*. Portanto, a mutabilidade da luz, refere-se igualmente a uma mutabilidade de sombras.

Deste modo, produz-se uma dicotomia quando a luz incide na *matéria*: enquanto ‘ilumina’ a *matéria*, produz áreas obscuras, que por atenuarem a nitidez da visão, incitam à imaginação do *habitante*.

---

<sup>114</sup> No âmbito deste estudo, a *construção da casa* encara-se como o momento de consolidação teórica e elucidação de conceitos.

A *construção da casa* pretende uma focagem nas posições teóricas que constituem (ou deveriam constituir) a base de formação do *arquitecto*.

Este momento de reflexão teórica adopta as ideias de alguns autores, na tentativa de produzir uma reflexão comparativa das concepções de *habitante*, *matéria*, *vazio* e *arquitecto*, e, sua mútua influência.

<sup>115</sup> BALDEWEG, Juan Navarro. *La habitación vacante*. 2ª ed. Girona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 2001. p. 47

<sup>116</sup> «Grâce à la lumière changeante, l'immobilité pétrifiée du bâti s'anime soudain.»

MEISS, Pierre von. *De la forme au lieu: une introduction à l'étude de l'architecture*. Lausanne: Presses Polytechniques, cop.1986. p. 133

«*Deep shadows and darkness are essential, because they dim the sharpness of vision, make depth and distance ambiguous, and invite unconscious peripheral vision and tactile fantasy.*»<sup>117</sup>

Esta mutabilidade que a luz fornece aos espaços, assume-se como uma característica de todas as substâncias do *vazio*, pelo carácter fluído com que se caracterizam. Desta forma, compreende-se que estas substâncias, que constituem o *vazio*, contribuem para uma flexibilidade e mutação dos espaços tanto pela acção da Natureza, como do *habitante*.

VAZIO COMO FUNDO

HOMOGÉNEO

Contudo, apesar da sua mutabilidade, estas substâncias assumem-se como constantes: os fluidos naturais encontram-se subjacentes ao meio – o ar, a luz e a chuva, apesar de inconstantes e cíclicos, encontram-se sempre presentes no espaço ‘natural’ em que nos movemos – e as substâncias provenientes do *habitante* (desde que este seja dotado de todas as faculdades humanas) encontram-se presentes sempre que o mesmo esteja, ou seja, acompanham-no.

«*Se parte de una división en tres grandes bloques escalonados según un proceso de concreción que arranca de la pura fisicidad del vacío como categoría espacial primaria, se continúa con el uso de lo vacío como medio de significación y se concluye con el correlato espacial del vacío como vivencia personal. Es decir, el vacío aparece como categoría material, como valor cultural y como trasunto personal.*»<sup>118</sup>

VAZIO COMO EXPRESSÃO

FÍSICA E MENTAL

O *vazio* como espaço de expressão física de fluidos, associa-se à ‘*categoría espacial primaria*’ de *Fernando Espuelas* e ao ‘*espaço natural*’<sup>119</sup> de *Hans van der Laan*, enquanto o *vazio* como espaço mental se assume para *F. Espuelas* através do *vazio* como ‘*meio de significação*’ que potencia a ‘*vivência pessoal*’ do *habitante* ou o ‘*espaço de experiência*’, segundo *H. v. der Laan*.<sup>119</sup>

<sup>117</sup> PALLASMAA, Juhani. *The eyes of the skin: Architecture and the senses*. Chichester: John Wiley & Son, 2005. p. 46

<sup>118</sup> ESPUELAS, Fernando. *El claro en el bosque: reflexiones sobre el vacío en arquitectura*. Barcelona: Caja de Arquitectos, 1999. pp.10, 11

<sup>119</sup> «*En outre, les deux modalités spatiales : celle de l'espace naturel enrichi de l'espace architectonique et celle de notre espace d'expérience au sein de l'espace naturel, s'opposent de par leur nature même. En effet, par rapport à l'espace naturel, l'espace architectonique doit être considéré comme une sorte de vide que les murs, dressés à un certain écart l'un de l'autre, soustraient, peut-on dire, au plein homogène de l'espace naturel, et qu'ils font subsister au sein de cet espace comme une bulle d'air dans l'eau. Dans cette même perspective, l'espace humain, celui que nous expérimentons autour de nous, demande à être vu, inversement, comme un plein entouré de vide, le vide étant maintenant l'espace naturel considéré comme tel par rapport à un espace tout autour de nous que nous éprouvons comme un plein, non plus cette fois à la manière d'une bulle d'air dans l'eau, mais comme une goutte d'eau en suspension dans l'air. Ainsi donc, la formation d'un espace implique que le plein se situe autour d'un vide ; dans l'expérience de l'espace, au contraire, le plein est au centre d'un vide.*»

LAAN, Hans van der. *L'espace architectonique : quinze leçons sur la disposition de la demeure humaine*. Leiden : E. J. Brill, 1989. p.15

Assim, o *vazio* como fundo homogêneo complementar aos corpos - espaço de manifestação de fluidos - entende-se como *extensão da matéria*, a expansão desta para além dos seus limites físicos visíveis. Corresponde ao que *Juan Navarro Baldeweg* expressa com o '*espaço complementar*': o espaço que corresponde ao negativo dos corpos, configurado pela geometria oposta a estes, ou seja, o fundo homogêneo que agrega e sustém a *matéria*.

*«Nos dedicamos a fabricar cosas, pero a mí me llama más la atención el espacio complementario: lo que las circunscribe, las rodea, las sostiene o las funda. Las cosas se vinculan entre sí (y nosotros a ellas) por algo tan difícilmente abaricable como la gravedad o la luz. Gracias a la existencia de estos vínculos y fibras entre las cosas y nosotros, podemos hablar de participación en el mundo que nos rodea. Nos proponemos sobre todo mostrar estas sustancias envolventes, constituyentes e ilimitadas, y tal vez el intento afecte, y hasta llegue a modificar, la noción misma de objeto en cuanto algo limitado, redefiniéndolo en una geometría de intersecciones, fugas y interposiciones.»*<sup>120</sup>

Associado a este '*espaço complementar*' surge o que *Juan Navarro Baldeweg* intitula de '*geometria complementar*': o prolongamento da *matéria* para além dos seus limites, ou seja, as repercussões que a forma e as características da *matéria* têm nos espaços e nos corpos que a rodeiam.

Para além do prolongamento das características físicas da *matéria* nos espaços que a circundam, a *extensão da matéria* também se produz pelas acções do *habitante*.

Através da *representação* – ou o '*ornamento*' segundo *J. N. Baldeweg* - a *matéria* associa-se a um meio vinculador de significados. A *extensão da matéria* realizada através da *representação*, opera através da memória do *habitante*, da invocação de experiências e vivências passadas que a *matéria* pode sugerir.

A acção da memória e a relação que esta estabelece com vivências distintas do *habitante*, permite que a *matéria* se propague para além dos seus limites, por tempos distintos.

A *extensão da matéria* assume, então, duas vertentes: uma extensão física e uma extensão mental.

<sup>120</sup> BALDEWEG, Juan Navarro. 2001. op.cit. p. 37

EXTENSÃO DO HABITANTE

Contudo, para além do prolongamento da *matéria*, o *vazio* encarrega-se também da *extensão do habitante*. Um prolongamento que se produz, num primeiro momento, através das acções do *habitante* desencadeadas pelos seus sentidos.

Considerando a apreensão sensorial do espaço como uma experiência ‘análoga’ a qualquer *habitante*, assume-se como subjectiva a sua posterior assimilação ‘cerebral’ (pela influência da memória e características individuais do *habitante*). Desta forma, compreende-se que os espaços são assimilados de diferentes modos, consoante as características do *habitante*, o que condiciona o modo como os mesmos se vivenciam e apropriam.

‘ORNAMENTO’

A invocação da memória e imaginação do *habitante* através da *matéria* – a *representação* – constitui o que *J. N. Baldeweg* concebe como ‘*ornamento*’: a representação figurativa presente na *matéria*, que reporta à memória colectiva/individual do *habitante*.

«*Lo que está en el aire no es más que el ornamento. Porque el ornamento no ha pretendido nunca representar cosas, sino reunir las. El ornamento tiene sin duda mucho de abstracto, pero se llena de figuras; permite dar espacio a la figuración. Las figuras se entrelazan en un esquema rítmico, y poco importa si se trata de un plato o de un trozo de tela.*»<sup>121</sup>

A *representação*, ou o ‘*ornamento*’, não se reconhece num espaço físico como o ‘*espaço complementar*’, mas no âmbito da memória, no emaranhado de memórias colectivas e individuais pertencentes a cada *habitante*. Cria-se assim, uma ligação invisível entre *habitante* e *matéria* que opera através da memória, num trânsito contínuo entre tempos distintos.

Estes movimentos temporais realizados através da memória do *habitante* exprimem-se, para *Pierre von Meiss*, através do reconhecimento da existência de ‘*experiências, conhecimentos e expectativas*’ subjacentes às acções do *habitante*, que condicionam a sua experiência espacial.

«*Derrière le regard se cachent des expériences, des connaissances et des attentes. La perception n’est pas neutre, nous comparons sans cesse ce que nous voyons à des situations que nous avons rencontrées et intériorisées précédemment.*»<sup>122</sup>

‘TEMPO DESCONTÍNUO’

A memória do *habitante*, ‘depósito’ de experiências e vivências, ao ser invocada pelos sentidos e por características da *matéria*, expande o *habitante* através de

<sup>121</sup> BALDEWEG, Juan Navarro. 2001. op. cit. p. 113

<sup>122</sup> MEISS, Pierre von. cop.1986. op. cit. p. 39

tempos distintos. Como tal, o tempo para o *habitante* é um ‘tempo descontínuo’, um tempo que se adapta e varia consoante o *habitante*, de acordo com as suas memórias e vivências.

*«El tiempo que se instala en el espacio habitado es el tiempo que mide las acciones humanas. Se trata, por tanto, de un tiempo discontinuo cuyo referente privilegiado reside en la memoria.»*<sup>123</sup>

Portanto, a *extensão do habitante* dá-se, como no caso da *extensão da matéria* e do *vazio*, tanto a nível físico – através das acções do *habitante* - como mental – através da memória.

Assim, compreende-se a importância do conhecimento das potencialidades do *vazio* para a qualificação dos espaços arquitectónicos, assim como, a importância do conhecimento dos meios para o materializar e as relações que produz e em que intervém, de modo a obter diferentes graus de qualificação dos espaços.

IMPORTÂNCIA DO VAZIO

*«Cuando de repente somos conscientes del lugar en el que nos encontramos y decimos: “¡Qué bien se está aquí!” es porque allí hay algo que no pertenece tan sólo a las cualidades que puede tener la arquitectura como mera fábrica construida, sino que surge del juego de lo complementario de ella misma, el juego de lo que es la arquitectura y de lo que no es. Ahí radica la emoción de una obra: en esa combinación entre lo que es y lo que no es, o aún mejor, en la influencia entre ambas cosas.»*<sup>124</sup>

<sup>123</sup> ESPUELAS, Fernando. 1999. op.cit. p.15

<sup>124</sup> BALDEWEG, Juan Navarro. *Una caja de resonancia*. Girona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 2007. p. 158

[Casa do arquitecto. Casa do outro]: Jogo entre habitantes no *praticável projecto*

## 2.2 A extensão do habitante

O *habitante* encara-se como uma entidade de características uniformes, de modo a clarificar a concepção que cada autor tem do indivíduo para o qual projecta, ignorando as particularidades do indivíduo específico que surge na encomenda da obra.

HABITANTE COMO  
ENTIDADE

Este *habitante* sobre o qual se reflecte é um *habitante* comum, que representa a visão que cada *arquitecto* possui acerca da população a que responde.

Entendendo que a apreensão espacial do *habitante* se inicia pela conjugação da informação proveniente dos sentidos com as acções que efectua ao deparar-se com a *matéria*, assume-se que a experiência espacial decorrente do confronto entre o *habitante* e a *matéria* será assimilada e registada na memória do *habitante*.<sup>125</sup>

APREENSÃO DO ESPAÇO

*«A building is encountered; it is approached, confronted, related to one's body, moved through, utilised as a condition for other things. Architecture initiates, directs and organises behaviour and movement.»*<sup>126</sup>

Entendendo a apreensão espacial do *habitante* como uma experiência decorrente da intuição sensorial, condicionada pela experiência pessoal do *habitante*, compreende-se que a exploração e assimilação dos espaços será, geralmente, intuitiva, assim como, as suas acções no espaço.

*«Habitualmente nuestro vínculo óptico con las cosas es despreocupado, desatento, carente de intencionalidad.»*<sup>127</sup>

Apesar de intuitivas, estas acções podem ser condicionadas (mas nunca de modo exacto e completo) consoante o que se pretende que o *habitante* experiencie.

Segundo *Juhani Pallasmaa*, o corpo constitui o principal veículo de comunicação e integração do *habitante* no meio em que se insere. Desta forma, compreende-se, que para *J. Pallasmaa* é, essencialmente, através das acções que o *habitante* apreende a realidade.

*«We behold, touch, listen and measure the world with our entire bodily existence, and the experiential world becomes organised and articulated around the centre of the body. Our domicile is the refuge of our body, memory and identity. We are in constant dialogue and interaction with the environment,*

<sup>125</sup> «Un avertissement: pour une personne qui dispose de tous ses sens, l'expérience de l'architecture est en premier lieu visuelle et kinesthésique (sens du mouvement des parties du corps).»

MEISS, Pierre von. cop.1986. op. cit. p. 27

<sup>126</sup> PALLASMAA, Juhani. op. cit. 2005. p. 63

<sup>127</sup> BALDEWEG, Juan Navarro. 2007. op. cit. p. 17

*to the degree that it is impossible to detach the image of the Self from its spatial and situational existence.»*<sup>128</sup>

POSIÇÃO DO HABITANTE NO ESPAÇO Sendo através do corpo que o *habitante* percepção o espaço, compreende-se que seja através do corpo e suas acções que o *habitante* se posiciona e referencia no espaço.<sup>129</sup>

NECESSIDADE DE APROPRIAÇÃO DO ESPAÇO O *habitante*, ao produzir espaço com o seu corpo (com o seu posicionamento e movimento), referencia-se no espaço pela posição que detém relativamente aos corpos que o rodeiam.

Esta necessidade que o *habitante* demonstra de construir espaço tendo como referência o seu corpo, denota a vontade que tem de se expandir e apropriar dos espaços que o envolvem.

*«Toda percepción guarda un ingrediente de deseo. Contemplamos lo que nos rodea ya sea fijo o móvil y al hacerlo extendemos sobre lo que acontece una ansiedad de apropiación.»*<sup>130</sup>

HABITANTE E VAZIO O *habitante* apresenta, então, uma necessidade de apropriação e contaminação dos espaços, patente na sua vontade inata de afirmação num território, que será responsável pela *extensão do habitante*.

ACCÇÕES PROLONGAM O HABITANTE Sendo através do *vazio* que o *habitante* se expande, compreende-se que este prolongamento se inicia pelas acções do *habitante* (que o posicionam e denotam a sua vontade de apropriação dos espaços).

O gesto, como prolongamento visível do corpo do *habitante* no *vazio*<sup>131</sup>, para além da apreender as características dos espaços, permite medir as distâncias e a apreender as configurações dos objectos. Através do gesto, o *habitante* impregna os espaços com a sua presença e movimento, demonstrando, assim, uma apropriação do circundante - a *extensão do habitante*.

<sup>128</sup> PALLASMAA, Juhani. op. cit. 2005. p. 64

<sup>129</sup> «L'espace avec tout ce qu'il contient est orienté vers la terre : elle est le centre de notre univers. Toutefois, nos facultés intellectuelles nous permettent de nous détacher de ce tout homogène et de nous situer objectivement en regard. A ce moment, c'est nous qui nous posons comme centre et, ce faisant, nous rapportons à nous-mêmes une portion de cet espace, y compris tout ce qui s'y trouve ; bien que de par notre condition d'être matériels nous soyons destinés à vivre tournés vers la terre, il se fait néanmoins, de par notre condition d'être intelligents, que nous faisons se tourner les choses vers nous. Nous nous situons ainsi au sein d'un espace qui s'oriente sur nous, et nous considérons les choses comme situées autour de nous.»

LAAN, Hans van der. 1989. op. cit. pp.212, 213

<sup>130</sup> BALDEWEG, Juan Navarro. 2007. op. cit. p. 106

<sup>131</sup> «La mano actúa representando el espacio y sus límites, acota la distancia, detiene y fija la mirada con una intencionalidad métrica.

Al dibujar en el aire estas figuras espaciales, las manos sugieren regiones y estas acciones menudas crean una topología que prolonga otros movimientos corporales completos.»

BALDEWEG, Juan Navarro. 2007. op. cit. pp. 30, 31

«Our bodies and movements are in constant interaction with the environment; the world and the self inform and redefine each other constantly. The percept of the body and the image of the world turn into one single continuous existential experience; there is no body separate from its domicile in space, and there is no space unrelated to the unconscious image of the perceiving self.»<sup>132</sup>

Como ser dotado de movimento, o *habitante* apropria-se dos espaços ao ritmo do seu movimento, considerando-se que cada *habitante* possui um espaço de expressão que o envolve – a *extensão do habitante* – que H. v. der Laan intitula de ‘*espaço de experiência*’.

‘ESPAÇO DE EXPERIÊNCIA’

«Or nous avons une existence vivante, laquelle se manifeste par le mouvement spontané; en raison de quoi elle exige une protection qui nous ménage suffisamment d’espace pour que ce mouvement arrive à s’y déployer. Ajoutons à cela que ce mouvement est guidé par des sens qui posent également leurs exigences, et que, finalement, le mouvement du corps tout autant que l’activité des sens doivent pouvoir être dirigés librement vers leur fin par notre intelligence.

A chacun de ces trois niveaux où se situe notre existence, nous entrons en contact avec le donné spatial de la nature. Non seulement nous prenons possession de la portion d’espace indispensable à notre mobilité, mais encore nous nous en formons une image, et nous prenons aussi conscience que cette portion de l’espace naturel se rapporte à notre présence. Ladite portion d’espace, nous l’appelons notre espace d’expérience.»<sup>133</sup>

Este ‘*espaço de experiência*’ a que H. V. Der Laan se refere, considera-se como um espaço característico de cada *habitante*, não sendo, portanto, homogêneo: varia consoante o *habitante* e contém em si áreas distintas – desde uma zona mais íntima a uma zona mais social.<sup>134</sup>

Assim, compreende-se que seja através do corpo e suas acções, que o *habitante* demonstra o desejo subconsciente de apropriação dos espaços. As pequenas alterações que realiza ou idealiza para os seus espaços, o preenchimento dos espaços por acumulação de objectos, a necessidade de impregnar os espaços com as suas memórias, são atitudes que revelam a vontade do *habitante* se expandir e

<sup>132</sup> PALLASMAA, Juhani. 2005. op. cit. p. 40

<sup>133</sup> LAAN, Hans van der. 1989. op.cit. pp.5, 6

<sup>134</sup> «Notre espace d’expérience se présente dès lors comme un espace composé, une superposition d’espaces qui vont chaque fois s’élargissant: un espace d’action, un espace de locomotion et un champ de vision, le plus restreint se situant chaque fois au centre de celui qui le dépasse en extension.»

LAAN, Hans van der. 1989. op. cit. p. 29

contaminar o espaço que o circunda. Com estas atitudes, o *habitante* pretende demonstrar a sua identidade individual nos espaços, de forma a torná-los ‘seus’.

SENTIDOS, MEMÓRIA E

REPRESENTAÇÃO INVOCAM

EXPERIÊNCIAS PASSADAS

Porém, não é somente através das acções do presente - o momento da experiência espacial - que o *habitante* se apropria do espaço. Os seus órgãos sensoriais, a sua memória e a capacidade de *representação* da *matéria* permitem a invocação de imagens e experiências de outros espaços e matérias vivenciados.

*«Images of one sensory realm feed further imagery in another modality. Images of presence give rise to images of memory, imagination and dream.»*<sup>135</sup>

‘ORNAMENTO’

A memória do *habitante* tem uma função essencial na ‘colonização’ dos espaços, pelo modo como condiciona as acções do *habitante*, sendo responsável pela *extensão do habitante*, que *J. N. Baldeweg* associa ao ‘ornamento’:

*«El ornamento que yo siempre he asociado a la acción a distancia coloniza las superficies, el espacio, lo colma todo respondiendo al infinito deseo de apropiación del hombre, pero también a la ley del mínimo esfuerzo. Es una pequeña forma, una manchita, un trazo que, por medio de un ritmo, de una cadencia, de una variación... se repite hasta el infinito creando tu propio mapa.»*<sup>136</sup>

‘ORNAMENTO’ ACTUA

ATRAVÉS DA ‘ACÇÃO À

DISTÂNCIA’

O ‘ornamento’, ou *representação*, actua segundo o que *J. N. Baldeweg* intitula de ‘*acção à distância*’. Um movimento temporal provocado pela associação de imagens e experiências do presente que remetem para outras vivências, provocando uma associação entre o presente e um tempo já explorado, seja ele colectivo ou individual.

*«Todo consiste en saltar de una cosa a otra: la acción a distancia. Eso es para mí el ornamento: una estructura que introduces para pautar el espacio, para pautar la exploración temporal. Al utilizar la figuración recuerdas fácilmente dónde estás, sabes que ese lugar pertenece a un espacio dominado. Por eso en el ornamento aparece frecuentemente la misma figura: para recordar que estás en un mismo ámbito espacial. La palabra colonización expresa la introducción de un orden en un medio arbitrario, informe, donde puedes actuar de manera azarosa porque está totalmente virgen de intervenciones previas. En el momento en que se introduce un orden se ha criado ornamento, pura y simplemente.»*<sup>137</sup>

<sup>135</sup> PALLASMAA, Juhani. 2005. op. cit. p. 44

<sup>136</sup> BALDEWEG, Juan Navarro. 2007. op. cit. p. 176

<sup>137</sup> BALDEWEG, Juan Navarro. 2001. op. cit. p. 125

Portanto, o ‘*ornamento*’ expressa a necessidade que o *habitante* tem de circunscrever o seu espaço de ‘imagens familiares’ para se apropriar desse espaço, estabelecendo um domínio sobre esse território. Através destas acções de *representação*, o *habitante* introduz uma ordem num espaço intacto, indiciando a apropriação desse espaço que se torna não só numa identificação do *habitante* com o seu espaço, mas também, numa indicação para outros de que esse espaço lhe pertence. Portanto, quando apropriado o espaço reflecte as características do *habitante*, patentes nas apropriações espaciais e materiais que o mesmo faz, através das suas acções e memórias.

*«The body knows and remembers. Architectural meaning derives from archaic responses and reactions remembered by the body and the senses. Architecture has to respond to traits of primordial behaviour preserved and passed down by the genes.»*<sup>138</sup>

Como J. Pallasmaa refere, o *habitante* apresenta-se como um ser de hábitos corporais enraizados, que se traduzem na forma como organiza os seus espaços.

A disposição de objectos no espaço e o modo como o *habitante* organiza o espaço de acordo com as suas características e necessidades, representa uma *extensão do habitante* perceptível mesmo na sua ausência, através da singularidade da ‘colonização’ dos espaços.

DISPOSIÇÃO ESPACIAL

REFLECTE AS

CARACTERÍSTICAS DO

HABITANTE

Ao pertencer ao âmbito privado, o espaço sofre transformações que o acomodam aos hábitos e preferências do *habitante*. Os espaços, mobiliário e objectos dispõem-se e conjugam-se de forma a produzir a extensão desse *habitante*, a expressão da sua singularidade, que para além dum indicador de que esse é o seu território privado, também expressa as particularidades do *habitante* que o ocupa.

*«La mirada del observador, al penetrar en el recinto vacante, lo convierte en un inmóvil teatro en el que cada objeto representa un papel. Como en esas obras en las que los personajes constantemente aluden a alguien que nunca llega a aparecer, así los objetos, activados por la mirada, hacen referencia al habitante ausente. Físicamente se relacionan y se ofrecen configurando, a modo de paralizado ballet, el hueco, el “vaciado”, el negativo de la presencia de su poseedor ausente. La silla ligeramente girada a la mesa, un libro abierto, unas gafas y una pipa a medio apagar son huellas de la vida suspendida en aquel lugar y se constituyen en el halo de alguien que no está allí.»*<sup>139</sup>

<sup>138</sup> PALLASMAA, Juhani. 2005. op. cit. p. 60

<sup>139</sup> ESPUELAS, Fernando. 1999. op. cit. p.153

IMPORTÂNCIA DA  
EXTENSÃO DO  
HABITANTE

A multiplicidade de vivências que os espaços proporcionam através das várias interpretações individuais, de acordo com as características físicas, vivenciais e culturais do *habitante*, demonstram a subjectividade da percepção espacial.

«*L'idée globale qui en résulte n'est pas le fait objectif, l'espace tel qu'il est, mais l'espace vécu, passé à travers le filtre subjectif de la perception. Ce filtre est conditionné par les expériences antérieures du sujet, son langage, sa culture.*»<sup>140</sup>

Nesta vastidão de percepções subjectivas, torna-se essencial que o *arquitecto* encontre uma identidade comum, alguns 'fios' unificadores do individual no colectivo, que permitam criar espaços que não ignorem totalmente a identidade individual, porém, sem entrar numa atitude desesperante de resposta a todas as possíveis percepções subjectivas.

Paralelamente à necessidade de responder a características perceptivas comuns, o *arquitecto* deve manter uma certa flexibilidade para a expressão da identidade individual característica de cada *habitante*.

CONDICIONAMENTO MÚTUO  
ENTRE HABITANTE E ESPAÇO

Desta forma, afirma-se que a *extensão do habitante* deve condicionar a forma como o *arquitecto* concebe os espaços. Por outro lado, as características do espaço e da *matéria* condicionam a 'leitura' dos espaços pelo *habitante*.

O *habitante* surge, então, imerso nesta relação de interdependência entre as suas características e as do espaço, que se expressam nas extensões que o *habitante* produz e nos condicionamentos que os espaços impõem a essas extensões - as barreiras físicas.

---

<sup>140</sup> MEISS, Pierre von. cop.1986. op. cit. pp.113, 114

### 2.3 A extensão da matéria

A *matéria* – substância física que conforma os espaços – é adaptada e organizada pelo homem, como resposta às necessidades do habitar.

MATÉRIA RESPONDE ÀS  
NECESSIDADES DO HABITAR

*«Primitive man used his body as the dimensioning and proportioning system of his constructions. The builders of traditional societies shaped their buildings with their own bodies in the same way that a bird molds its nest by its body. The essence of a tradition is the wisdom of the body stored in the haptic memory.»*

141

A *matéria*, como substância transformada a partir dos materiais provenientes da Natureza, é transformada através dos conhecimentos colectivos (contemporâneos e precedentes) referentes à cultura do contexto. Uma substância retirada ou transformada a partir dos materiais que a Natureza fornece e trabalhada pelo homem de acordo com os conhecimentos que lhe foram transmitidos.

RECREIAÇÃO DO EXISTENTE

Quando associada ao *vazio*, a *matéria* origina o que se intitula como a *extensão da matéria*, o prolongamento da mesma para além dos seus limites físicos através das ‘trocas’ que estabelece com o meio circundante.

MATÉRIA E VAZIO  
MATÉRIA EM CONSTANTE TROCA  
COM O MEIO

Portanto, a *matéria* associa-se à Natureza pelas contínuas trocas que estabelece com os ambientes e substâncias envolventes – *vazio* –, mas, também, pelo seu carácter efémero.

MATÉRIA EFÉMERA

*«Buildings and towns enable us to structure, understand, and remember the shapeless flow of reality and, ultimately, to recognize and remember who we are. Architecture enables us to place ourselves in the continuum of culture.»*<sup>142</sup>

A *matéria* associa-se, então, a um elemento efémero, com período de vida, enquadrado no ciclo contínuo da existência humana e cultural. A *matéria*, nesta qualidade de material efémero e em constante troca com o meio envolvente, insere (física e mentalmente) o *habitante* no ciclo natural de existência humana.

Assim, o *vazio*, como fundo homogéneo, exerce uma influência sobre a *matéria*, pela contínua troca que com ela estabelece. Através do *vazio* a configuração da *matéria* altera-se, prolonga-se, repercutindo as suas características nos corpos que a rodeiam. Desta forma, pode afirmar-se que a *matéria* se expande através do *vazio*, repercutindo as suas características até outros corpos. O *vazio* pode, então,

MATÉRIA ASSENTA SOBRE O  
VAZIO

<sup>141</sup> PALLASMAA, Juhani. “An architecture of the Seven Senses”. (Steven Holl). *Questions of perception: phenomenology of architecture*. San Francisco: William Stout Publishers, 2006. p. 34

<sup>142</sup> PALLASMAA, Juhani. “An architecture of the Seven Senses”. (Steven Holl). 2006. op. cit. p. 37

comparar-se a uma trama que sustém a *matéria*, um fundo unificador a partir do qual se destacam determinados elementos – a *matéria*.<sup>143</sup>

Desta forma, compreende-se que a *matéria* se sustém sobre este fundo homogéneo – o *vazio* – podendo ser encarada de duas formas distintas: como uma substância em constante troca com o *vazio*, de acordo com *J. N. Baldeweg*; ou como uma substância ‘*fechada*’, ‘*terminada*’, segundo *P. v. Meiss*<sup>144</sup>. Pode, então, considerar-se como ilimitada, encontrando no *vazio* um complemento à sua constituição, ou, como limitada, mas sustentada sobre esse fundo homogéneo.

*Matéria* e *vazio* são, portanto, indissociáveis, complementam-se e sustém-se mutuamente.

‘GEOMETRIA

COMPLEMENTAR’

Esta continuidade da *matéria*, mais concretamente a *extensão da matéria*, gera corpos de limites ambíguos, constituindo o que *J. N. Baldeweg* intitula de ‘*Geometria Complementar*’:

«*Bueno, en realidad se puede definir todo como lugar geométrico de algo que no tenga principio ni fin, y eso es lo que yo busco por medio de la geometría complementaria. Esta idea viene de muy atrás. Es una forma de ver el mundo (las cosas, lo físico) desde las continuidades. Todo mi trabajo, si se analiza, ha girado en torno a esta prolongación al infinito de cualquier objeto... Porque cuando hablamos de objetos adoptamos una definición de los mismos que no es cierta. Las cosas no tienen ni principio ni fin.*»<sup>145</sup>

‘CAMPO DE INFLUÊNCIA’

A *extensão da matéria*, produzida pelo *vazio*, denuncia-se para *P. v. Meiss* através do ‘*campo de influência*’, a espacialidade que a *matéria* produz à sua volta.

«*Pour parler de la spatialité des objets, nous nous servons de la métaphore du rayonnement. Une sculpture ou un bâtiment isolé exercent un rayonnement qui définit un champ plus ou moins précis autour d’eux. Pénétrer dans le champ d’influence d’un objet est le début d’une expérience spatiale. L’étendue*

<sup>143</sup> «*Tiendo a pensar que un objeto no tiene principio ni fin. Al observarlo adecuadamente, se revela una trayectoria hacia afuera que llena el espacio que lo trasciende, queriendo ocuparlo todo. Un objeto es la figura en el tapiz hecho de hilos que se extienden sobre la totalidad de su superficie.*»

BALDEWEG, Juan Navarro. 2001. op. cit. p. 39

<sup>144</sup> «*Le tissu donne l’image de la continuité, d’une expansion ouverte «à l’infini»; l’objet est un élément fermé, fini, saisissable comme entité. Les objets concentrent l’attention visuelle, ils se détachent d’un fond. Dans le langage courant on parle bien d’une «toile de fond» sur laquelle on perçoit quelque chose avec plus d’intensité. Une toile est un tissu.*»

MEISS, Pierre von. cop.1986. op. cit. p.87

<sup>145</sup> BALDEWEG, Juan Navarro. 2001. op. cit. p. 136

*du rayonnement dépend de la nature et de la taille de l'objet, d'une part, et du contexte, d'autre part.»*<sup>146</sup>

Portanto, a *matéria* define-se não só pelas características que apresenta, mas, também, pelas trocas e pela complementaridade que estabelece com os ambientes e substâncias circundantes, assim como, pela reciprocidade que estabelece com o *habitante*.

MATÉRIA E HABITANTE

A contínua troca que a *matéria* estabelece com o *vazio*, também se expressa numa troca com o *habitante*. A organização e manipulação da *matéria* deve corresponder à ordem que se pretende que o *habitante* retenha desses espaços mas, também, o *habitante* com a sua extensão, os seus contínuos movimentos, condiciona a *matéria*.

Portanto, a presença do *habitante* condiciona a *matéria*, não só pela impregnação dos seus conhecimentos na disposição da *matéria* mas, também, pelas suas acções e extensões.

HABITANTE CONDICIONA A

ORGANIZAÇÃO DA MATÉRIA

*«It is evident that the architecture of traditional cultures is also essentially connected with the tacit wisdom of the body, instead of being visually and conceptually dominated. Construction in traditional cultures is guided by the body in the same way that a bird shapes its nest by movements of its body.»*<sup>147</sup>

A intenção de apropriação e integração no contexto que caracteriza o *habitante*, também se encontra patente na organização da *matéria*. Portanto, a obra de arquitectura, pela intenção de absorver as características do contexto e de o impregnar com as suas particularidades, denota uma intenção de integração e apropriação do circundante.

Assim, para criar uma obra estável no contexto, se esse meio em que se insere é demasiado complexo, a obra deve abarcar uma variedade equivalente de modo a sobreviver nesse contexto, conforme o que refere a 'lei da variedade obrigada' aplicada à arquitectura:

'LEI DA VARIEDADE OBRIGADA'

*«Para crear hay que tener en cuenta la ley «de la variedad obligada». Es una idea de la cibernética que explica Ashby en su libro Proyecto para un cerebro. Ashby afirma que, según la ley «de la variedad obligada», para crear un sistema (un organismo estable en un medio), si ese medio es muy complejo y tiene mucha variedad, al organismo hay que dotarlo de una variedad equivalente para que pueda sobrevivir en él. Por eso creo que, para ser*

<sup>146</sup> MEISS, Pierre von. cop.1986. op. cit. p. 105

<sup>147</sup> PALLASMAA, Juhani. 2005. op. cit. p. 26

*suficientemente competentes en el mundo, tenemos que presentar una variedad similar a la que nos rodea.»*<sup>148</sup>

MATÉRIA INCORPORA AS  
VARIÁVEIS DO LUGAR

Esta inserção das variáveis do lugar na obra de arquitectura remete para a alusão de lugar defendida por *P. V. Meiss*: à função, forma e beleza deve acrescentar-se uma exaltação das características fundamentais do lugar na obra de arquitectura.<sup>149</sup> O mesmo seria dizer (de acordo com a ‘*lei da variedade obrigada*’) que se devem incorporar na obra as variáveis do contexto no qual esta se insere.

Portanto, quando respeitadas e inseridas as características do lugar na *matéria*, o *habitante* revê na obra de arquitectura as características do território em que a obra se insere.

*«The essential mental task of architecture is accommodation and integration. Architecture articulates the experiences of being-in-the-world and strengthens our sense of reality and self; it does not make us inhabit worlds of mere fabrication and fantasy.»*<sup>150</sup>

A incorporação dos elementos que caracterizam o lugar na *matéria* que se projecta, representa, portanto, uma extensão da mesma pelo prolongamento da memória que produz no *habitante*.

Assim, a inserção das particularidades do lugar na *matéria*, actua como o ‘*ornamento*’ ou *representação* já referenciados, activando a viagem temporal pela memória do *habitante*.

*«We have an innate capacity for remembering and imagining places. Perception, memory and imagination are in constant interaction; the domain of presence fuses into images of memory and fantasy. We keep constructing an immense city of evocation and remembrance, and all the cities we have visited are precincts in this metropolis of the mind.»*<sup>151</sup>

IMPORTÂNCIA DA  
EXTENSÃO DA MATÉRIA

Entende-se, portanto, que conhecer a espacialidade e os condicionamentos que a *matéria* produz, permite ao *arquitecto* materializar as suas intenções de acordo com as relações que ‘*realmente*’ pretende estabelecer, entre os diferentes elementos que compõem a obra de arquitectura.

<sup>148</sup> BALDEWEG, Juan Navarro. 2001. op. cit. pp. 135, 136

<sup>149</sup> «*Les moyens pour bâtir un lieu architectural sont toujours physiques, mais seuls, ils ne suffisent pas. Nous bâtissons des tissus, des objets et des espaces qui ont le potentiel de devenir lieux, à condition de nous interroger sur leur destination. La forme architecturale doit donc faire allusion à «l'idée de lieu» et pas uniquement à des principes esthétiques, à l'utilité ou aux lois géométriques et constructives. Plus exactement nous cherchons à les unir pour soutenir l'idée du lieu.*»

MEISS, Pierre von. cop.1986. op. cit. p. 149

<sup>150</sup> PALLASMAA, Juhani. 2005. op. cit. p. 11

<sup>151</sup> PALLASMAA, Juhani. 2005. op. cit. pp. 67, 68

## 2.4 O arquitecto

O *arquitecto*, como ‘compositor’ das relações entre os elementos descritos – *matéria*, *habitante* e *vazio* –, concebe a obra de arquitectura com base na sua concepção destes ‘componentes’ e nas relações que pretende estabelecer entre eles. Actua segundo a sua própria idealização das relações entre *habitante*, *matéria* e *vazio*, decorrente da sua formação, da sua experiência espacial acumulada e da observação.

ARQUITECTO COMO  
‘COMPOSITOR’ DE RELAÇÕES

Sendo o *arquitecto* o gerador das relações entre os elementos que compõem a obra de arquitectura e tendo-se afirmado a importância do *vazio* para a caracterização do *habitante* e da *matéria*, entende-se que o *arquitecto* deve ser capaz de manobrar e projectar com os elementos do *vazio*. Por outro lado, também deve ser capaz de prever as reacções aos materiais que utiliza e das actividades que propõe, de modo a antever as reacções que provocam no *habitante*, para poder actuar e seleccionar antecipadamente o que mais se enquadra nos efeitos que pretende.

ARQUITECTO PROJECTA COM O  
VAZIO

*«Efforçons-nous d’imaginer l’écho des espaces que nous concevons, les parfums qui se dégageront des matériaux ou des activités, l’expérience tactile qu’ils susciteront.»*<sup>152</sup>

A previsão das possibilidades e lacunas do espaço permite estabelecer relações, de acordo com o que o *arquitecto* realmente pretende. Portanto, a ‘visão do oculto’, do que ainda não está construído, constitui uma ferramenta essencial para o trabalho do *arquitecto*, pela possibilidade que fornece de actuar num campo aberto a alterações.

ARQUITECTO VÊ O OCULTO

*«Moreover, an architectural work is great precisely because of the oppositional and contradictory intentions and allusions it succeeds in fusing together. A tension between conscious intentions and unconscious drives is necessary for a work in order to open up the emotional participation of the observer.»*<sup>153</sup>

Porém, esta concepção de relações estabelece-se tanto conscientemente como inconscientemente no pensamento do *arquitecto*, dado que o próprio *arquitecto* também detém hábitos enraizados que, por vezes ‘fogem’ à expressão consciente das ideias que pretende expressar no projecto de arquitectura.

Portanto, para além de construtor de relações, o *arquitecto* é também um *habitante*: apresenta a sua própria concepção de espaço de acordo com as suas memórias,

ARQUITECTO TAMBÉM É  
HABITANTE

<sup>152</sup> MEISS, Pierre von. cop.1986. op. cit. p. 27

<sup>153</sup> PALLASMAA, Juhani. 2005. op. cit. p. 29

conhecimento acumulado e características individuais, que irão condicionar o modo como projecta.

Assim, o *arquitecto*, da mesma forma que um artesão ou artista, ao projectar introduz a sua experiência corporal e vivencial na obra. Produzindo, então, a tal dicotomia entre consciente e inconsciente que *J. Pallasmaa* refere.

*«Estas imágenes recónditas y estas unidades de acción, formadas lejos, en la acumulación de la experiencia perceptual, en lo vivido, saltan después como elementos abstractos, alcanzan la superficie y se incorporan al proyecto.»*<sup>154</sup>

ARQUITECTO REFLECTE

Portanto, ao projectar o *arquitecto* reflecte parte da sua identidade na obra – as imagens formadas através da sua acumulação de experiências - são posteriormente transmitidas à vivência e identidade do *habitante*. Existe, assim, uma relação de troca indirecta de experiências entre *habitante* e *arquitecto*.

PARTE DA SUA

IDENTIDADE NA OBRA

*«As the work interacts with the body of the observer, the experience mirrors the bodily sensations of the maker. Consequently, architecture is communication from the body of the architect directly to the body of the person who encounters the work, perhaps centuries later.»*<sup>155</sup>

É a partir do seu corpo que o *arquitecto* estabelece e estrutura os espaços, sendo este a base para a estruturação dos espaços, da mesma forma que já se havia referido para o *habitante*.

ARQUITECTO COMO

INTERMEDIÁRIO

Assim, tal como o '*homem primitivo*', o *arquitecto* utiliza o seu corpo e conhecimento para criar os espaços, porém, cria os espaços para outros, funciona como intermediário, daí a importância em compreender e dialogar com o *habitante* para o qual constrói, de forma a responder assertivamente às suas necessidades.

*«Primitive man used his own body as the dimensioning and proportioning system of his constructions. The essential skills of making a living in traditional cultures are based on the wisdom of the body stored in the haptic memory.»*<sup>156</sup>

OBSERVAÇÃO

Todo o reportório decorrente das vivências e da observação das actividades da população e da Natureza, condiciona, também, a percepção que o *arquitecto* tem dos espaços, e, do modo de os construir. O reconhecimento do modo como a população (actual e precedente) vive, trabalha e realiza os seus objectos, adiciona informações ao conhecimento do *arquitecto*.

<sup>154</sup> BALDEWEG, Juan Navarro. 2001. op. cit. p. 109

<sup>155</sup> PALLASMAA, Juhani. 2005. op. cit. pp. 66, 67

<sup>156</sup> PALLASMAA, Juhani. 2005. op. cit. p. 60

Desta forma, o *arquitecto* deve procurar uma flexibilidade e adaptação às características e variáveis do contexto, procurando um equilíbrio entre a expressão da sua identidade individual e a identidade do contexto para o qual projecta.

Apesar de inevitável que uma parte da sua identidade se transfira para a obra, entende-se que o *arquitecto* deve respeitar as tradições culturais e corporais do *habitante* a que responde.

Neste sentido de compreensão da identidade cultural do contexto e do *habitante* a que responde, a observação torna-se uma ferramenta essencial para que o *arquitecto* conheça o contexto em que actua.

*«Ce n'est pas l'architecte qui décide de la valeur des lieux, mais il peut, par une allusion fondée sur l'observation du monde, la réflexion et la recherche, fournir un cadre qui ait les meilleures chances d'accueillir les situations spécifiques de l'homme.»*<sup>157</sup>

Desta forma, para a compreensão do meio em que actua, a observação associada à reflexão torna-se essencial para o *arquitecto* produzir um conjunto coerente na realidade, essencialmente, heterogénea (multiplicidade de culturas e vivências) para a qual projecta.<sup>158</sup>

ARQUITECTO E MATÉRIA

Desta forma, ao construir, o *arquitecto* deve ser consciente que a sua obra não constitui uma criação sem precedentes, uma inovação total, mas antes uma apropriação e reinvenção do existente. O *arquitecto* produz os espaços com base no que vai aprendendo, não só através da observação da Natureza, mas também, através dos exemplos das criações de outros e, até mesmo, dos erros que vai cometendo.

OBRA COMO REINVENÇÃO

*«Parvenir à connaître de manière approfondie la disposition de la demeure humaine ne se peut véritablement qu'au contact même de la réalité : c'est en construisant que l'on apprend à construire. Précisément parce que notre «faire» consiste, non pas à créer à partir de rien, mais à «refaçonner» des choses déjà présentes dans la nature, nous ne pouvons rien produire qui ne dépende de ces choses mêmes que nous transformons.»*<sup>159</sup>

<sup>157</sup> MEISS, Pierre von. cop.1986. op. cit. p. 150

<sup>158</sup> «Por eso, la imagen del geógrafo que viaja, mira y nos habla de su disponibilidad a lo que va descubriendo en una realidad variada, expresa para mí la flexibilidad con que el artista debe responder a las múltiples opciones que se le presentan a lo largo de su aventura personal: ese trabajar gustoso en un espacio heterogéneo. Tal actitud y tal sentir se oponen a los del hombre de laboratorio en busca de un principio formal único sobre el que edificar y reconstruir su mundo.»

BALDEWEG, Juan Navarro. 2001. op. cit. p. 146

<sup>159</sup> LAAN, Hans van der. 1989. op. cit. p. 223

FUNDAMENTO NA REALIDADE  
E CULTURA

Nesta procura dum conhecimento mais alargado da realidade, o *arquitecto* deve, também, procurar identificar a identidade cultural da população para a qual projecta, para a transpor para o projecto, imersa numa identidade individual (do *arquitecto*), aberta a um determinado grau de apropriação pelo *habitante*.

*«En réalité la plupart des tâches que l'architecte est appelé a résoudre ont ce double aspect : interpréter une identité collective et offrir l'espace à une appropriation active individuelle ou de petits groupes.»*<sup>160</sup>

ARQUITECTO APRENDE  
COM A REALIDADE,  
MEMÓRIA E ERROS

Portanto, o *arquitecto* actua segundo o seu conhecimento, proveniente da observação e da experiência pessoal acumulada. Aprende com a realidade, a memória e os erros, para construir a realidade que ambiciona.

---

<sup>160</sup> MEISS, Pierre von. cop.1986. op. cit. p. 176

### 3. A CASA CONSTRUÍDA <sup>161</sup>

*«The verbal statements of artists and architects should not usually be taken at their face value, as they often merely represent a conscious surface rationalisation, or defence, that may well be in sharp contradiction with the deeper unconscious intentions giving the work its very life force.»* <sup>162</sup>

Partindo das ideias expressas na *casa do arquitecto* procura-se na *casa construída* de cada *arquitecto* a expressão e materialização dessas ideias.

A ausência de imposições externas presente na casa que cada *arquitecto* constrói para seu próprio usufruto, relativas à especificidade do *habitante* que habitualmente encomenda a obra, permite que estas casas apresentem uma expressão fiel das ideias que cada *arquitecto* detém, relativamente aos factores do processo de projecto explorados anteriormente – *habitante, matéria, vazio, arquitecto*.

Deste modo, opta-se por um estudo da casa que cada *arquitecto* construiu para a sua própria experiência de habitar, pela clareza com que exprimem as ideias e conceitos do *arquitecto* e do seu processo de projecto.

Admite-se, assim, que ao estudar estas casas, se suscitam ideias que invocam outras obras, ou seja, o estudo parte da casa de cada *arquitecto* para, paralelamente, suscitar ideias estudadas na *casa do arquitecto* e ‘imagens’ de outras das suas obras.

*«Les ouvrages bâtis des grands architectes sont donc toujours plus généreux que leurs écrits. L'architecture et silence, lumière et matière ; silence donc !»*

163

---

<sup>161</sup> No domínio deste estudo, a *casa construída* encara-se como a procura da materialização das ideias expressas na *casa do arquitecto*, através da expressão que adquirem nos projectos dos arquitectos seleccionados, auxiliados pelas ferramentas teóricas da *construção da casa*.

Este momento corresponde, então, ao momento de estudo dos casos, da procura dos conceitos teóricos nas materializações dos autores, tentando compreender os possíveis meios de transporte de ideias e conceitos para o mundo material.

Não se pretende uma caracterização exaustiva das obras, mas uma abordagem, que reflecta o ‘transporte’ das ideias do *arquitecto* para o processo de construção do projecto.

O que interessa ao estudo é a compreensão da materialização das relações entre os elementos já referidos – *habitante, vazio, matéria, arquitecto* – no pensamento e obra dos arquitectos seleccionados, pelo que se abdica de alguma informação complementar, que certamente ajudaria a uma maior compreensão das obras, mas fugiria ao âmbito sucinto deste estudo.

<sup>162</sup> PALLASMAA, Juhani. 2005. op.cit. p. 29

<sup>163</sup> MEISS, Pierre von. cop.1986. op.cit. p. 215

[Casa do arquitecto. Casa do outro]: Jogo entre habitantes no *praticável projecto*

### 3.1 A construção da *Casa de Vidro*: Morumbi, 1951

Percorrendo o período de produção de obra de *Lina Bo Bardi*, desde 1947 até 1992<sup>164</sup>, verifica-se que a construção da sua casa – *Casa de Vidro* – em 1951, se situa num momento inicial deste percurso. Deste modo, a *Casa de Vidro*, pelo seu enquadramento no período de produção de obra do *arquitecto*, adquire um carácter experimental, que reflecte a procura de configurações que exprimam as intenções e ideias de *Lina Bo Bardi*, assim como, um amadurecimento das suas ideias relativas à arquitectura e ao processo de projecto.

Assume-se, portanto, que a *Casa de Vidro* reflecte a procura da expressão das suas ideias mas, também, uma exploração e amadurecimento dessas mesmas ideias, ou seja, representa a exploração da sua ideia de arquitectura e do modo de a materializar.

Para compreender o processo de elaboração desta casa, são explorados os estudos que *Lina Bo Bardi* executa para a *Casa de Vidro*, entendendo-os como uma sucessão de momentos distintos, que correspondem a diferentes configurações e enquadramentos da casa. Apesar de não se tornar perceptível a configuração espacial da totalidade da casa correspondente a cada momento, torna-se possível compreender os diferentes aspectos e características que compõem a sucessão proposta. As características e relações, que *Lina Bo Bardi* estabelece ao longo do processo de projecto proposto, para além de representarem explorações que posteriormente incorpora noutros projectos, reflectem, também, configurações já presentes nas suas ideias (provenientes de explorações em obras anteriores). Deste modo, o processo de construção do projecto da *Casa de Vidro*, reflecte o que *Lina Bo Bardi* entende essencial para a configuração dos espaços, e, neste caso, espaços refere-se ao singular e plural, à casa em estudo e todas as outras obras que a antecedem e sucedem.

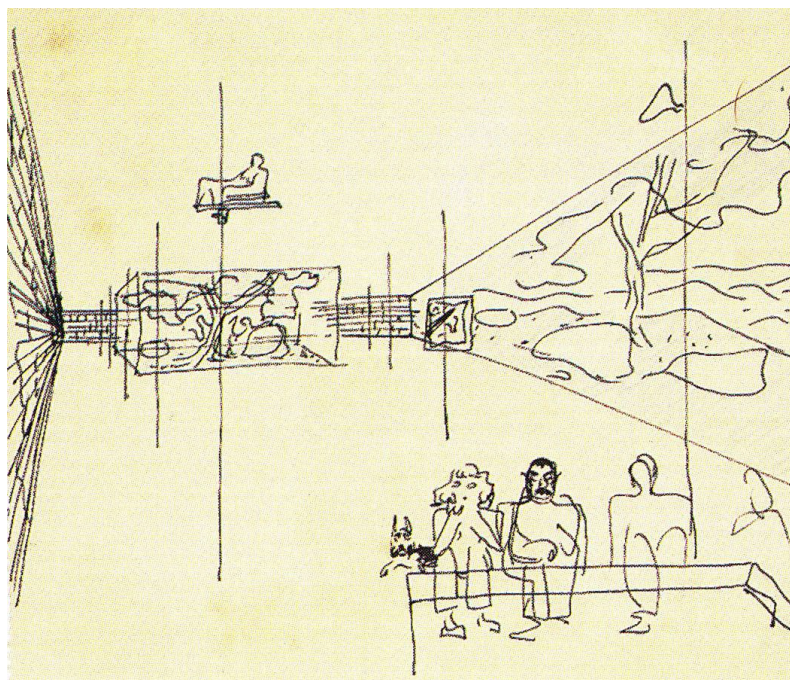
Esta procura da materialização das ideias de *Lina Bo Bardi* assume-se, então, como um estudo e proposta de desenvolvimento da composição espacial da casa, fundamentada nos desenhos que *Lina Bo Bardi* executa ao longo do processo de projecto. Deste modo, pretende-se descrever, ao longo do percurso proposto, os elementos e características que definem a ‘espinha dorsal’ dos vários aspectos que compõe a *Casa de Vidro* que, como referido anteriormente, atravessam toda a sua produção de obra.

---

<sup>164</sup> <http://www.institutobardi.com.br/lina/realizacoes/index.html>

6 PRIMEIRO ESTUDO.

CASA DE VIDRO



Num primeiro momento de estudo, *Lina B. B.* expõe a ideia dum espaço contínuo relacionado unilateralmente com o espaço exterior – ‘*Jardim Morumby*’<sup>165</sup>.

Uma continuidade espacial proposta para o interior da casa, que encontra como ‘obstáculo’ um fragmento de espaço exterior, que *Lina B. B.* posiciona estrategicamente no remate deste espaço fluido.

Ao observar a configuração proposta depreende-se que a casa, quando se estabelece no território existente, manifesta um movimento que sugere a extracção duma parte do seu volume para alojar um fragmento do jardim existente. Entendendo-se, assim, que a casa se sobrepõe à vegetação existente, adaptando-se às condições com que se depara.

O espaço interior encontra, portanto, nas características do terreno existente um complemento à sua configuração e caracterização. As características topográficas, a orientação solar, a vegetação existente e sua valorização, condicionam o modo como *Lina B. B.* insere o volume e o relaciona com o território.

VAZIO CONDICIONA A  
DISPOSIÇÃO DO ESPAÇO

Pode, portanto, afirmar-se que o *vazio* – como expressão da Natureza – condiciona o modo como *Lina B. B.* concebe o espaço: as suas aberturas, orientações e organização.

‘ESPAÇO COMPLEMENTAR’

Esta proposta corresponde, então, à criação do ‘*espaço complementar*’, um espaço que sustém e une os corpos que nele se encontram, propício à manifestação das acções da Natureza e do *habitante*.

<sup>165</sup> BARDI, Lina Bo. *Casa de Vidro : 1950-1951*. Lisboa : Blau, 1999.

Todavia, nesta configuração do projecto também se encontram referências a elementos verticais, que se entendem como elementos estruturais – pilares – cuja presença se enquadra no carácter espacial proposto, ou seja, a presença destes elementos verticais não perturba a continuidade que caracteriza o espaço representado.

Podendo mesmo afirmar-se que estes elementos verticais acentuam a fluidez do espaço, não só pela sua pontualidade, que introduz um ritmo contínuo no espaço, mas também, pela sua função de suporte de objectos que permite que estes permaneçam suspensos no espaço.

ESTRUTURA ENFATIZA A

IDENTIDADE ESPACIAL

Esta disposição dos objectos no espaço permite uma liberdade de escolha de percursos para os observar e para apreender o espaço que os acolhe. Ao posicionar objectos e representações que invocam a memória neste espaço contínuo, *Lina B. B.* invoca a memória do *habitante* através do ‘*ornamento*’.

‘ORNAMENTO’

Assim, o espaço da casa, contínuo e fluído, ao ser colonizado pelo ‘*ornamento*’, para além de permitir diferentes apreensões e circuitos espaciais, produz uma viagem temporal.

Deste modo, *Lina B. B.* expressa a sua ideia de tempo como espiral: as diferentes possibilidades de encadeamento de conhecimentos, ideias e vivências, ou seja, o modo individualizado de vivenciar o tempo e o espaço, de acordo com as características de cada *habitante*. Patente, neste caso, no modo característico do *habitante* apreender o espaço, condicionado pela invocação da memória e trânsito temporal que o ‘*ornamento*’ provoca.

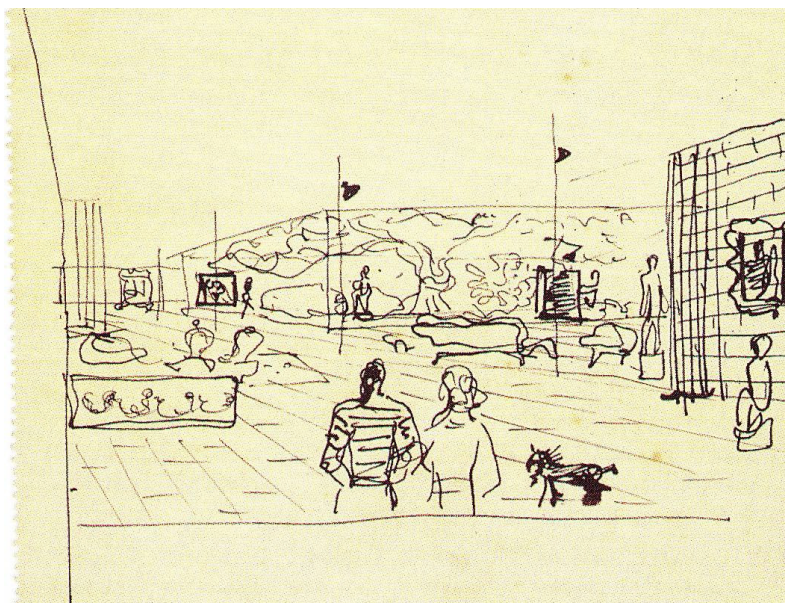
TEMPO COMO ESPIRAL

Por outro lado, a dupla função que estes elementos verticais adquirem, reflecte o que *Lina B. B.* entende por ‘*arquitectura pobre*’: uma utilização eficiente da *matéria*, que opera através da avaliação das suas possibilidades de utilização e configuração, de modo a obter um maior aproveitamento da *matéria* para diferentes usos e graus de comunicação entre o *habitante* e a *matéria*.

‘ARQUITECTURA POBRE’

7 ESTUDO INICIAL

CASA DE VIDRO



Num segundo momento proposto para o estudo da *Casa de Vidro*, *Lina B. B.* complexifica o espaço inicialmente proposto. O ‘jardim interior’ dilata-se, as superfícies surgem caracterizadas e são adicionados dispositivos para a caracterização do espaço.

Partindo do espaço contínuo inicialmente proposto, *Lina B. B.* inicia uma operação de subdivisão do espaço através da introdução de alguns dispositivos. A utilização de cortinas, associadas às superfícies opacas que delimitam o espaço, possibilita uma delimitação física mas ‘provisória’ dos espaços. Assim, através da utilização de cortinas e da disposição estratégica de mobiliário, criam-se núcleos espaciais de carácter distinto, no espaço contínuo inicialmente proposto.

Deste modo, o espaço não sofre uma fragmentação física ‘irreversível’ mas, através da utilização destes dispositivos, torna-se possível delimitar pequenos espaços, existindo sempre uma possibilidade de os agregar novamente.

Esta subdivisão do espaço assume-se para *Lina B. B.*, como uma compartimentação física da casa em vários espaços. Ao limitar os núcleos espaciais, isolando-os visualmente entre si, *Lina B. B.* mantém sempre uma relação visual com o ‘jardim interior’ existente, o que indica uma concepção dos espaços como se de compartimentos sucessivos se tratassem, porém com a possibilidade de os unir sempre que necessário.

Esta possibilidade de fragmentação do espaço contínuo indica uma possível resposta às diferentes necessidades do *habitante*, através da criação, mesmo que temporária e provisória, de diferentes espaços.

Compreendendo-se que, neste caso, o *habitante* corresponde ao próprio *arquitecto*, entende-se que esta segmentação do espaço corresponde à criação duma possibilidade de adaptação do espaço aos diferentes ‘humores’ e emergentes necessidades do *habitante*.

Assim, a *Casa de Vidro* concebe-se, neste momento, como um espaço contínuo que, na sua sequência, contém diferentes áreas isoláveis entre si, que mantêm sempre uma relação visual com o ‘jardim interior’.

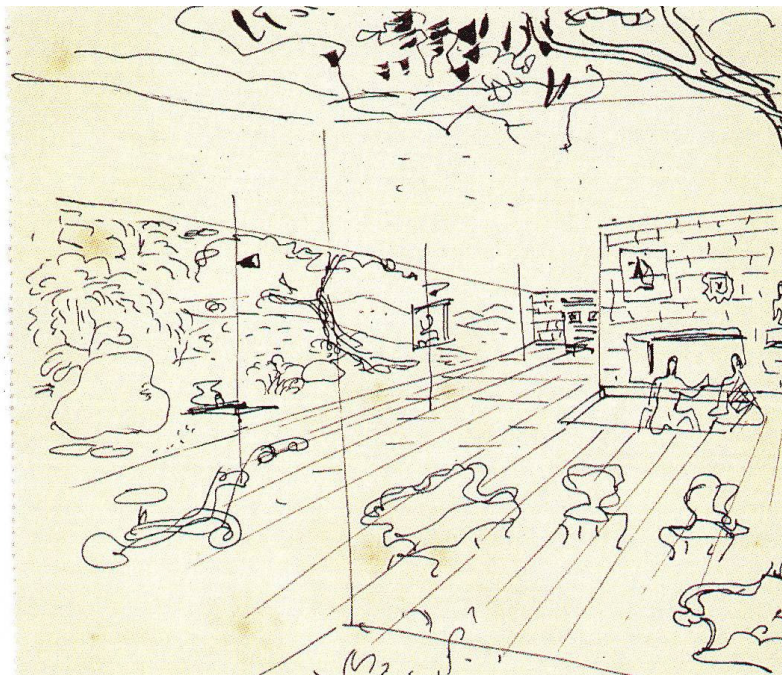
Este espaço contínuo a partir do qual a casa se configura desenvolve-se, então, em torno do ‘jardim interior’, o que demonstra a importância, para *Lina B. B.* da relação visual que se estabelece entre os espaços interiores e a Natureza.

IMPORTÂNCIA DA RELAÇÃO  
ENTRE NATUREZA E ESPAÇO

Assimilando a importância que a relação entre a Natureza e os espaços da casa tem para *Lina B. B.*, compreende-se que este interesse também se encontra relacionado com os elementos externos que este fragmento natural introduz nos espaços da casa. Através da relação que *Lina B. B.* estabelece entre interior e exterior, a mutabilidade de imagens produzidas no exterior – no espaço natural – é transmitida para o interior, assim como, as imagens dos seres que habitam nessa Natureza se tornam perceptíveis desde o interior.

As estações e ‘humores’ da Natureza tornam-se perceptíveis e vivenciáveis desde o espaço interior da casa, sem que neles se participe activamente.

Nesta casa, o *habitante* torna-se num espectador da Natureza.



**Num terceiro momento** de estudo proposto para a construção da *Casa de Vidro*, *Lina B. B.* mantém a configuração contínua do espaço subdividida em núcleos espaciais, assim como, a dupla função dos elementos verticais.

Neste momento, o estudo reflecte, essencialmente, a relação que *Lina B. B.* pretende estabelecer entre os espaços interiores e o exterior. Constatando-se que a relação que *Lina B. B.* procura estabelecer, corresponde a uma relação de grande proximidade física e visual.

A relação física entre o espaço interior e o exterior, verifica-se pela possibilidade do *habitante* se deslocar desde o espaço interior até ao exterior, sugerida pela aparente ausência duma superfície separadora entre os espaços e pela implantação dos dois espaços num mesmo alinhamento horizontal.

Associada a esta relação física que se estabelece entre o espaço interior e exterior, a relação visual assume-se pela abertura lateral do espaço interior, que permite uma forte comunicação visual entre os dois espaços.

Deste modo, o espaço interior assume-se como uma continuidade do território natural que se encontra imediato à casa.

Depreende-se que esta configuração espacial corresponde a uma apropriação do território natural existente, através duma configuração simples, que se diria composta pelo posicionamento de dois planos horizontais, que satisfazem as necessidades de abrigo do *habitante*.

Através desta disposição, *Lina B. B.* cria um refúgio, um espaço de protecção das intempéries naturais, que responde às necessidades físicas do *habitante*. Respeitando, paralelamente, as necessidades ideológicas e imaginárias do *habitante*, que *Lina B. B.* associa à relação que este deve estabelecer com a Natureza.

A observação dos ‘seres’, formas e movimentos existentes na Natureza, apela ao imaginário e memória do *habitante*, inserindo-o nessa realidade natural.

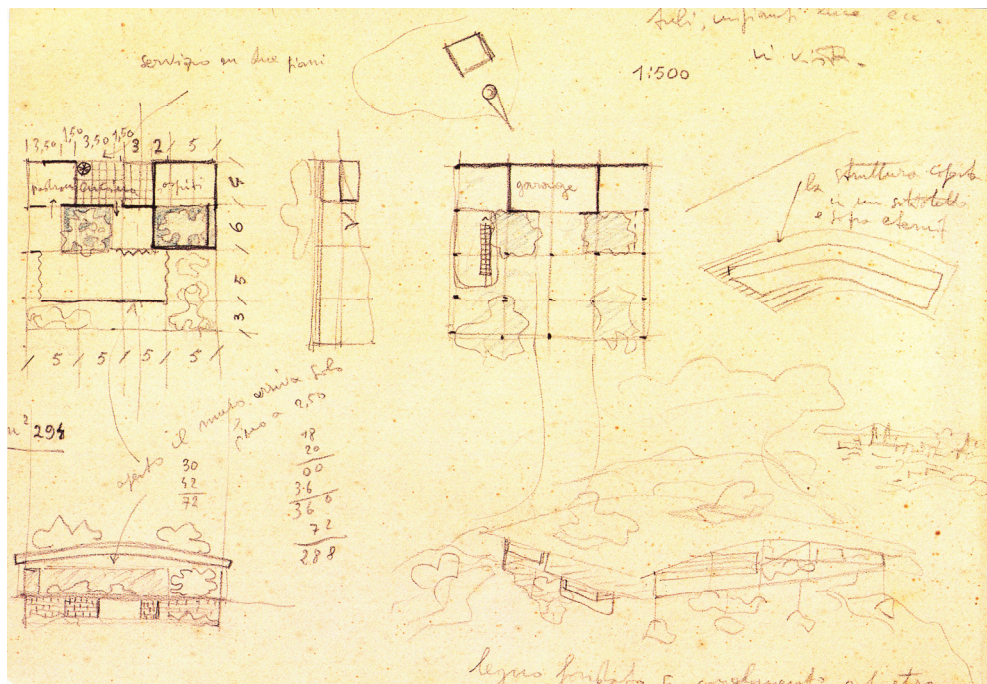
Deste modo, através duma disposição ‘simples’ da *matéria*, *Lina B. B.* responde ao que entende como necessidades comuns ao habitar. Mais uma vez, comunica uma intenção de identificação entre a *matéria* e o *habitante* através de meios simples e acessíveis: aplica a ‘*arquitectura pobre*’.

‘ARQUITECTURA POBRE’

Neste momento a *Casa de Vidro* concebe-se, então, como um espaço contínuo subdividido em núcleos que mantêm uma forte relação com o exterior – o ‘*Jardim do Morumby*’. Uma relação física, visual e ideológica que responde ao que identifica como necessidades comuns do habitar – criação de abrigo, incitação à imaginação e memória colectiva do contexto cultural.

RESPOSTA ÀS NECESSIDADES

DO HABITAR



Uma quarta fase de estudo para a construção do projecto da *Casa de Vidro*, apresenta-se num conjunto que revela uma visão global da obra.

Imediatamente se salienta a elevação da casa relativamente ao solo, como principal alteração comparativamente aos momentos de estudo anteriores. Entende-se que, com esta elevação da casa, *Lina B. B.* pretende criar uma distância entre a casa e a Natureza, o que não significa que pretenda diminuir a intensidade da relação entre interior e exterior, que explorou nos momentos precedentes.

Esta criação de distância aponta para a intenção de não interferir com a configuração do território existente, e, para a intensificação da relação que os espaços interiores estabelecem com o exterior. Com esta elevação, os espaços da casa relacionam-se não só com a Natureza imediatamente exterior à casa, mas, também, com a paisagem.

De qualquer modo, nalguns dos desenhos deste conjunto, *Lina B. B.* sugere uma preocupação pela integração da casa no contexto existente, sugerindo a intenção de integrar a casa na paisagem natural que a circunda.

Esta intenção de integração e intensificação da relação que a casa estabelece com a Natureza revela-se, também, no desenho orgânico da cobertura, que pretende criar uma identificação entre a *matéria* que projecta e as formas naturais.

Também a adição de um maior número de ‘fragmentos naturais’ no interior da casa, relativamente aos momentos anteriores, sugere uma intensificação da relação interior/exterior.

Pode, então, dizer-se que neste momento do processo de elaboração da casa, esta se assume como uma ‘casa-cabana’, associa-se a um abrigo inserido no contexto natural existente – ‘*Jardim Morumby*’.

Os próprios pilares da casa – troncos fixos em rochas – revelam uma aproximação da *matéria* que projecta, não só da *matéria* e formas naturais, mas também, das estruturas primitivas do contexto cultural em que se insere.

MATÉRIA ASSOCIA-SE ÀS  
ESTRUTURAS PRIMITIVAS DO  
CONTEXTO

A associação que *Lina B. B.* cria entre a Natureza, as tradições culturais locais e a *matéria*, remete para uma utilização da *matéria* num sentido efémero, à imagem da cabana (disposição efémera da *matéria*) e da Natureza (*matéria* em constante renovação e alteração).

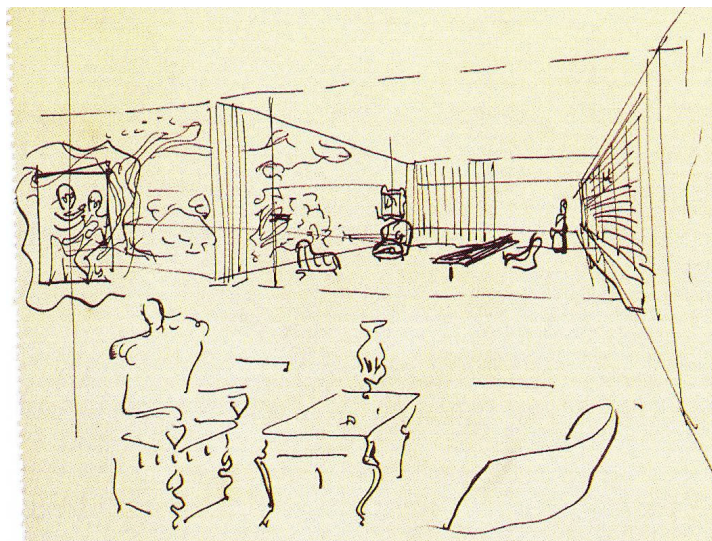
MATÉRIA EFÉMERA

Portanto, esta utilização da *matéria* remete para uma *matéria* efémera – de existência limitada, ao longo da qual vai alterando as suas propriedades – mas, também, se assume como uma *matéria* imperfeita por comparação com as formas naturais – as mais próximas da perfeição – e pela aproximação de um modo primitivo de dispor e manipular a *matéria*, sem pretensões de perfeição.

MATÉRIA IMPERFEITA

10 ESTUDO INICIAL.

CASA DE VIDRO



Num quinto momento de elaboração do projecto, *Lina B. B.* procede a uma operação de depuração do desenho. A ausência de tratamento das superfícies e a redução dos elementos que caracterizam os espaços, indicam um procedimento que se entende como uma tentativa de clarificação da proposta. Uma redução do espaço às suas características essenciais, que procura compreender as opções espaciais efectuadas até ao momento.

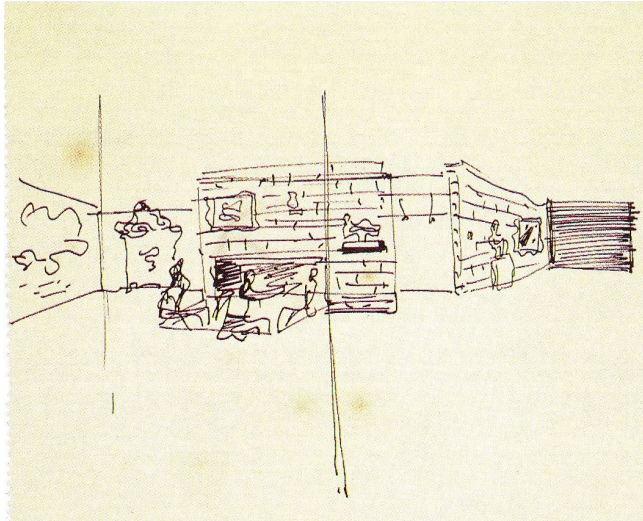
Contudo, apesar desta depuração do desenho, *Lina B. B.* mantém os elementos explorados anteriormente que caracterizam o espaço interior: a relação dos espaços interiores com a Natureza, a subdivisão do espaço em núcleos espaciais e a utilização de elementos verticais.

Porém, alguns destes elementos alteram a sua disposição e função: as cortinas, anteriormente pensadas como dispositivos ou separadores espaciais, associam-se às superfícies envidraçadas para actuar como controladores da relação que se estabelece entre o interior e o exterior da casa.

Deste modo, estes dispositivos passam a controlar a relação visual que se estabelece entre os espaços interiores e o exterior da casa, transformando-se, conseqüentemente, em elementos controladores da influência que o *vazio* possa ter no espaço interior.

Assim, *Lina B. B.* retoma a continuidade espacial proposta inicialmente, não permitindo uma subdivisão física como anteriormente sugeria.

Neste momento, a subdivisão do espaço é realizada pela introdução estratégica do 'jardim interior' acompanhada da disposição de mobiliário, o que permite fragmentar o espaço contínuo em vários agrupamentos espaciais que mantêm uma relação visual entre si.



Num sexto momento de estudo proposto para o desenvolvimento do projecto da *Casa de Vidro*, *Lina B. B.* acentua a depuração do desenho deslocando a atenção para os elementos, que se depreende, que entende como essenciais para o projecto. Deste modo, o espaço é reduzido aos seus elementos essenciais, permanecendo as estruturas verticais a ritmar o espaço, porém, deixando de suspender os objectos como nos momentos anteriores.

Por outro lado, o foco do desenho localiza-se no núcleo espacial da lareira, o que sugere uma posição central deste núcleo na disposição do espaço, mesmo que este não corresponda ao centro geométrico do espaço.

Assim, *Lina B. B.* sugere ou invoca a imagem do ‘fogo’ como local primitivo de reunião, espaço central nas estruturas primitivas do contexto cultural em que se insere.

FOGO COMO ESPAÇO DE

REUNIÃO

A clarificação que o desenho alcança neste momento acentua a ideia de centralidade do ‘fogo’, assim como, a relação que *Lina B. B.* pretende estabelecer entre os espaços interiores e a Natureza, a continuidade espacial e a estrutura como elemento intensificador da configuração espacial.

Através desta sucessão de desenhos, *Lina B. B.* evidencia a forte referência à Natureza e às estruturas primitivas do contexto cultural em que se insere, para o desenvolvimento do projecto da *Casa de Vidro*.

[Casa do arquitecto. Casa do outro]: Jogo entre habitantes no *praticável projecto*

### 3.2 A construção do *Pavilhão Solar*: Upper Lawn, 1959-62

Percorrendo o percurso de parceria de *Alison e Peter Smithson* relativo ao período de produção de obra arquitectónica – de 1952 a 1996<sup>166</sup> –, verifica-se que a casa que construíram para seu usufruto periódico – *Pavilhão de Upper Lawn* – se situa num momento intermédio deste percurso. Como tal, assume-se que esta casa adquire um carácter experimental, mas também de consolidação de ideias e materializações. Explora novas relações que se reflectem nos projectos que lhe sucedem, consolidando ideias e configurações provenientes do conhecimento das obras anteriores.

Nesta obra são, portanto, exploradas e materializadas as ideias do que os *Smithson* entendem essencial ao habitar.

Para compreender a evolução do projecto desta casa, propõe-se um estudo fundamentado numa sucessão de fases que correspondem a uma organização do que se entende como os momentos sequenciais de construção do projecto.

Um estudo despoletado pelas representações do projecto realizadas por *Alison e Peter Smithson*, que sugerem interpretações das suas intenções espaciais. Dado o carácter, essencialmente, homogéneo das representações do projecto – desenhos de projecto – nas quais a variação de propostas não é significativa, propõe-se um estudo de identificação das características e intenções perceptíveis nos desenhos correspondentes a cada fase do processo de construção do projecto.

Assim, com este estudo do *Pavilhão de Upper Lawn*, pretende-se desvendar a materialização das ideias do *arquitecto*, patentes nas características e configurações, que reflectem o que *Alison e Peter Smithson* entendem como essencial para o projecto e o habitar.

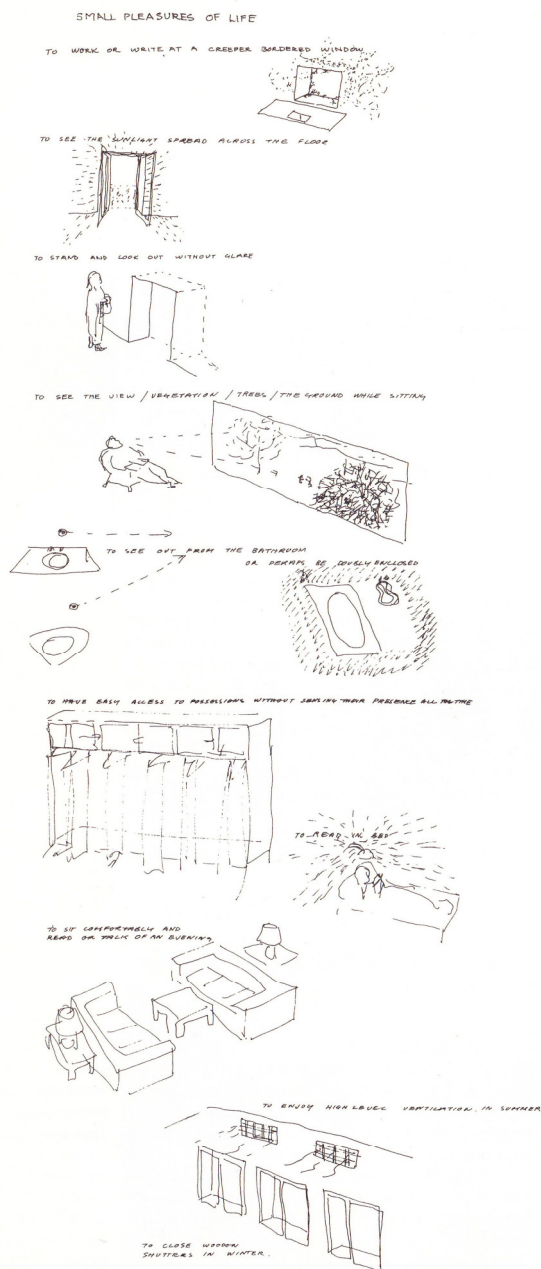
Uma procura das características que definem o ‘fio condutor’ dos vários aspectos que compõem o *Pavilhão de Upper Lawn* que, como referido, atravessam as suas várias produções.

---

<sup>166</sup> WEBSTER, Helena. *Modernism without rhetoric: essays on the work of Alison and Peter Smithson*. 1997.op. cit. p.210

12 'SMALL PLEASURES OF

LIFE'



**Propõe-se como primeiro momento** de estudo para a elaboração do projecto do *Pavilhão de Upper Lawn*, as intenções expressas num desenho esquemático em que os *Smithson* representam os aspectos que valorizam nos espaços domésticos. Uma enunciação de características que não pretendem representar uma configuração da casa, mas salientar os aspectos que entendem essenciais para o conforto físico e mental do *habitante*.

Não sendo um desenho directamente associado ao projecto do *Pavilhão de Upper Lawn*, assume-se que apresenta uma exploração de configurações e relações que se reflectem neste projecto, designadamente pela sua realização num momento próximo do período de construção do projecto – anos 50.

Numa primeira apreensão das características que os *Smithson* assumem como essenciais para este projecto, destaca-se a relação que pretendem estabelecer entre a casa, a Natureza, a paisagem e o *vazio*.

O espaço de trabalho que propõem surge imerso numa relação com a vegetação e a paisagem, proporcionada pela janela situada no exterior da casa. Assume-se, assim, como um espaço exterior que, como tal, comunica directamente com o *vazio* enquanto expressão de elementos naturais.

Por outro lado, os *Smithson* expressam a intenção de criar um local de repouso relacionado visualmente com a '*paisagem/vegetação/árvores/terreno*'. Uma relação visual, que permite introduzir nos espaços interiores, as imagens produzidas pelo *vazio* no exterior da casa – vegetação, árvores, paisagem. Do mesmo modo, valorizam a acção da luz solar nos espaços: o prazer de '*ver a luz solar espalhar-se pelo piso*'.

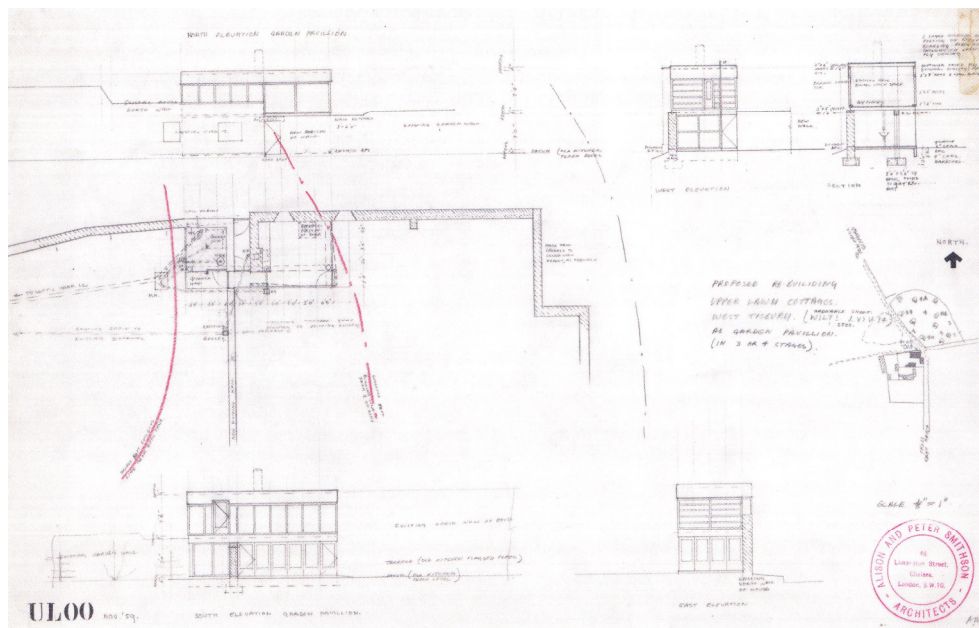
Compreende-se, assim, uma intenção de relacionar intensamente a casa com os espaços exteriores – a paisagem, o terreno, a Natureza e o *vazio*. Demonstrando, igualmente, uma preocupação em adaptar estes espaços à influência do *vazio*, patente, também, numa adaptação ao clima: a importância de '*desfrutar duma grande ventilação no Verão*' mantendo a possibilidade de '*fechar as portadas de madeira no Inverno*'.

Deste modo, os *Smithson* expressam a ideia de que a casa, ou o pavilhão, se aproxima da configuração de um abrigo. Os espaços interiores, apesar de intensamente relacionados com o exterior, também respondem às necessidades físicas e aos hábitos corporais do *habitante*.

Enquanto demonstram a intenção de manter a privacidade do *habitante* – '*ver o exterior a partir da casa de banho ou talvez estar duplamente encerrado*' – preocupam-se, igualmente, em proporcionar espaços que transmitam conforto. Concebem, portanto, os espaços interiores da casa numa intensa relação com o exterior e a Natureza, pretendendo manter a privacidade essencial ao habitar e os '*pequenos prazeres*' associados aos momentos de lazer no conforto dos espaços interiores: '*ler na cama*' e '*sentar confortavelmente e ler ou conversar à noite*'

Assim, com este desenho, os *Smithson* estabelecem as intenções e relações que pretendem para a casa: estipulam a relação que os espaços interiores devem estabelecer com a paisagem, a vegetação e o *vazio*, e, o conforto que devem proporcionar ao *habitante*.

13 PRIMEIRA PROPOSTA.  
PAVILHÃO SOLAR. UPPER  
LAWN.



PAVILHÃO JARDIM

O **segundo momento** proposto para a construção do projecto do *Pavilhão de Upper Lawn*, constitui como os próprios *Smithson* referem: uma ‘*proposta de reconstrução da casa de campo de Upper Lawn conforme um Pavilhão Jardim*’.

Com esta afirmação compreende-se a importância da vegetação e da Natureza, assim como, da *matéria* existente para o desenvolvimento da proposta de projecto desta fase.

Em consonância com as palavras dos *Smithson*, a organização do projecto sugere, igualmente, a intenção de relacionar a casa com a Natureza. O que se verifica, numa primeira apreensão, no tratamento proposto para as superfícies do pavilhão: a diferente caracterização das superfícies orientadas a Norte e Sul, relativamente às superfícies orientadas a Nascente e Poente, entende-se como uma expressão da intenção de relacionar intensamente a Natureza e as fachadas que, com ela, se relacionam directamente (paisagem e jardim). Quando orientado a Norte, o piso superior do pavilhão absorve a paisagem, enquanto que quando orientado a Sul introduz a influência do jardim nos espaços de ambos os pisos.

Contudo, esta intenção de relacionar o pavilhão com a Natureza e a paisagem, também se verifica no esquema de implantação do edifício no território que indica a relação que os *Smithson* pretendem estabelecer entre o pavilhão, o território e os edifícios adjacentes.

Deste modo, ao projectarem uma casa para seu usufruto, que estabelece uma forte relação com a Natureza, os *Smithson* revelam a importância que esta relação entre

o *habitante* e a Natureza, proporcionada pelos espaços, tem para a sua concepção de casa.

Subjacente a esta ideia de comunicação entre os espaços e a Natureza, encontra-se a intenção de integrar o edifício no território existente, sugerida pela intenção de respeitar as características do lugar e das construções locais.

Esta integração no edifício das características identitárias das construções locais, expressa no desenho, é sugerida pelo reaproveitamento da estrutura existente que se transforma no ‘apoio’ do pavilhão. Um intenção, também demonstrada pelas próprias palavras dos *Smithson*, que assumem o edifício como uma ‘*proposta de reconstrução da casa de campo de Upper Lawn [...]*’.

Portanto, ao projectarem a reutilização da estrutura existente, os *Smithson* admitem a influência que esta estrutura tem para o desenvolvimento do projecto: o muro que limita a parcela e estabelece as suas aberturas mantém-se; outros muros provenientes da casa existente são utilizados para limitar o espaço interior do pavilhão e fraccionar o ‘jardim’; a lareira mantém-se introduzindo no interior e na constituição geral do pavilhão, indícios de existências anteriores.

REUTILIZAÇÃO DA MATÉRIA

EXISTENTE

Assim, o contexto territorial e identitário do local condiciona o modo como projectam a organização e disposição da *matéria*.

Apesar de pretenderem uma interferência ligeira do edifício com o contexto, sustentada na reconstrução da estrutura existente, os *Smithson* projectam um pavilhão que sobressai subtilmente da estrutura existente – muro –, manifestando a sua presença no território.

Depreende-se, assim, que a *matéria* com que os *Smithson* se deparam no terreno, condiciona o modo como dispõem e organizam a *matéria* que compõe a casa.

A *matéria* que encontram, ou a *matéria* existente, indica determinados usos que condicionam o modo como organizam e concebem o pavilhão.

MATÉRIA EXISTENTE INDICA USOS

Ao reutilizar a estrutura existente, os *Smithson* sugerem a possibilidade de organizar a *matéria* a partir das particularidades e características do contexto, adaptando a disposição que o contexto sugere, às necessidades e características do *habitante*.

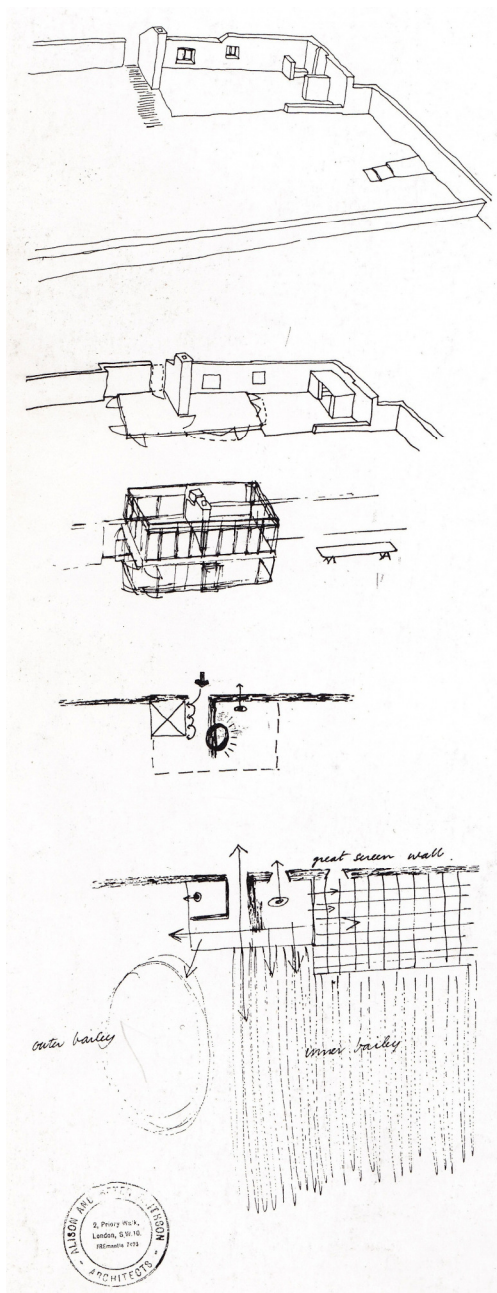
MATÉRIA ORGANIZA-SE A PARTIR

DAS PARTICULARIDADES DO

CONTEXTO E DO HABITANTE

Aproveitam a *matéria* existente, implantando o edifício estrategicamente no contexto, de modo a incorporar a paisagem e Natureza no seu interior, adaptando a disposição da *matéria* às necessidades do *habitante*.

14 'DIAGRAM OF  
ASSEMBLY'.  
PAVILHÃO SOLAR. UPPER  
LAWN.



Num terceiro momento de estudo proposto para a elaboração do projecto do *Pavilhão de Upper Lawn*, os *Smithson* traduzem as várias operações efectuadas para a ‘montagem’ da casa.

Relativamente ao momento anterior, no qual se estabelecia uma ideia da globalidade do projecto, entende-se que este momento representa um recuo, um afastamento da etapa em que o projecto se situa, para criar uma distância suficiente do projecto elaborado até ao momento, de modo a estabelecer os parâmetros e características essenciais das várias etapas do projecto.

Verifica-se numa primeira etapa desta ‘montagem’, a valorização da estrutura existente no terreno de implantação, como elemento despoletador do processo de

projecto, para num momento posterior se perceberem a apropriação que os *Smithson* fazem dos elementos existentes.

Com esta percepção da existência duma *matéria* anterior à que projectam, passível de ser destruída e de alterar a sua função e organização, os *Smithson* manifestam a consciência da efemeridade da *matéria*. Por outro lado, o facto destes elementos existentes sugerirem possíveis disposições e configurações da *matéria*, transmite a ideia duma *matéria* que indica usos, também relacionada com o conceito de ‘*ordem conglomerada*’.

MATÉRIA EFÉMERA

‘ORDEM CONGLOMERADA’

Portanto, a *matéria* que os *Smithson* encontram no território, é utilizada segundo o conceito de ‘*ordem conglomerada*’ que expressa a ideia de que os espaços e a *matéria*, quando qualitativamente realizados e organizados, se tornam capazes de absorver as alterações que sofrem, adaptando-se a novos usos. Corresponde à capacidade da *matéria* e dos espaços para absorverem as modificações de que são alvo, sem perderem o seu sentido de ordem.

Assim, a *matéria* que projectam para o *Pavilhão de Upper Lawn*, pretende utilizar as estruturas que a antecedem, reorganizando-as, de modo a atribuir-lhes um novo sentido. Deste modo, a *matéria* existente no terreno, adapta-se a novos usos que surgem das novas circunstâncias – *habitante*.

Numa segunda etapa desta linha de montagem da casa, o território de ocupação do pavilhão é deslocado da posição que a casa anterior ocupava, para se situar numa posição central da parcela. Tal processo entende-se como uma possibilidade de relacionar o pavilhão, por todas as faces possíveis, com a totalidade do terreno, permitindo prolongar os espaços interiores pelos espaços exteriores pertencentes à casa.

Esta intenção de prolongamento dos espaços do pavilhão até aos limites do terreno é, também, sugerida pela configuração do volume transmitida numa terceira etapa de montagem da casa.

Como sugerido no desenho: as superfícies envidraçadas, assim como, a possibilidade total de abertura do espaço térreo do pavilhão, acentuam a intenção proposta de prolongar o espaço interior pelo terreno da casa.

Deste modo, entende-se que o espaço da casa proposto – interior/exterior – aponta para uma configuração espacial que responde a uma nova forma de habitar. Uma configuração que, para além de vivenciada sazonalmente e periodicamente, responde às necessidades um novo modo de ocupar o espaço, que expressa

RESPOSTA A UM NOVO MODO DE

HABITAR

RESTABELECIMENTO DA LIGAÇÃO ENTRE HABITANTE E NATUREZA particularmente a necessidade de (re)estabelecer a ligação entre o *habitante* e a Natureza.

Assim, para responder a este ‘novo’ modo de habitar, o *Pavilhão de Upper Lawn* estabelece uma forte relação com a Natureza e a identidade cultural local, para restabelecer as energias e a identificação do *habitante* com o mundo natural e cultural, do qual este *habitante* cidadão se tem distanciado.

Esta intenção de criar uma identificação entre *habitante*, Natureza e herança cultural é expressa pelos *Smithson*: no prolongamento dos espaços interiores pelo exterior, na utilização de estruturas materiais existentes e na relação que se estabelece entre os espaços interiores e a paisagem.

‘FOGO’ COMO ELEMENTO DE IDENTIFICAÇÃO COM O CONTEXTO CULTURAL Contudo, também a presença do ‘fogo’ – a lareira reaproveitada da estrutura existente – remete para a criação duma identificação cultural, através da posição central que ocupa na casa que, para além de permitir o aquecimento do pavilhão, remete para uma utilização do ‘fogo’ como espaço (primitivo) de reunião.

A presença do ‘fogo’ como elemento central na configuração do pavilhão é acentuada pelo desenho correspondente a uma quarta etapa de montagem do edifício, no qual, também, transparece a ideia do limite ambíguo/efémero que o pavilhão estabelece com o terreno exterior da casa.

O traçado que demarca o limite do pavilhão relativamente ao terreno da casa, remete para uma barreira provisória, um limite que não se associa a uma barreira física.

A acompanhar o limite ambíguo que o pavilhão estabelece com o terreno, o forte limite que o pavilhão estabelece com o território, acentua a ideia de que o piso térreo do pavilhão funciona como um preâmbulo da casa. E aqui casa, refere-se ao interior e exterior simultaneamente. Deste modo, o piso térreo do pavilhão funciona como um átrio que introduz o *habitante/visitante* nesta nova experiência de habitar.

Numa última etapa de montagem do *Pavilhão de Upper Lawn*, são valorizadas as relações físicas e visuais que se estabelecem entre o piso térreo e os espaços exteriores adjacentes.

‘MURO-ECRÃ’ Neste momento torna-se perceptível que a relação que o pavilhão estabelece com o território é mediada, essencialmente, pelo muro reutilizado, situado na face Norte do pavilhão, que os *Smithson* intitulam de ‘*muro-ecrã*’. Um muro que estabelece

um limite com o território, interrompido pelas aberturas existentes que permitem estabelecer diferentes relações entre o pavilhão, o terreno e o território.

Através da abertura do muro relativa à porta de entrada no pavilhão, estabelece-se uma relação com o território que atravessa o pavilhão e se prolonga até ao terreno da parcela, funcionando como eixo de organização não só do pavilhão mas, também, do terreno. Uma reminiscência do muro que existia na proposta de projecto do momento anteriormente estudado.

Por outro lado, este *'muro-ecrã'* através das suas outras aberturas, permite estabelecer relações com o espaço térreo do pavilhão e o terreno da parcela, permanecendo o piso superior do pavilhão independente da influência deste muro. O piso superior sobrepõe-se ao muro, para se relacionar com a paisagem.

Assim, este muro funciona como mediador da relação que a casa estabelece, a um nível térreo, com a paisagem e o território.

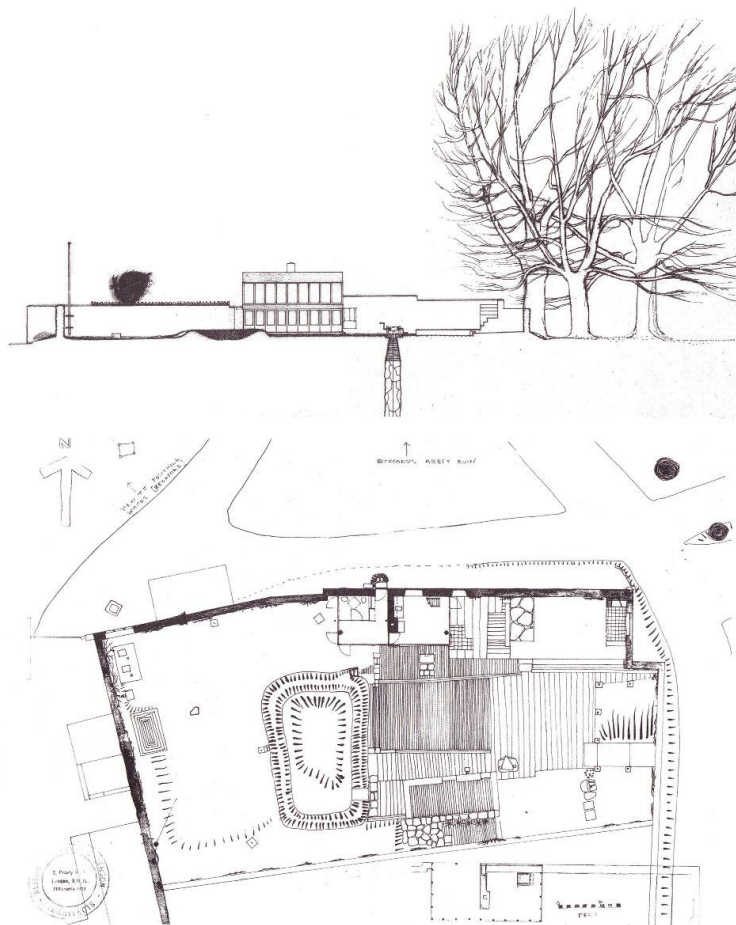
Neste momento, poderia afirmar-se que através deste *'muro-ecrã'* os *Smithson* materializam a *'casa-armário'*: através da *'falsa imagem'* que o exterior da casa transmite acerca dos conteúdos heterogêneos que contém no seu interior, ou seja, a configuração interior da casa não transparece na sua configuração exterior.

'CASA-ARMÁRIO'

Deste modo, pode afirmar-se que o *'muro-ecrã'* permite a materialização da *'casa-armário'* ao transparecer um conteúdo que não corresponde à configuração interior da casa.

15 PROJECTO PAVILHÃO

SOLAR. UPPER LAWN.



PAVILHÃO SOLAR

**Num quarto momento** proposto para o processo de elaboração do projecto do *Pavilhão de Upper Lawn*, consolidam-se as configurações até agora exploradas para a construção dum *Pavilhão Solar*.

Neste momento, o pavilhão para além da relação que estabelece com a Natureza, relaciona-se também com o *vazio*, ou seja, pretende interiorizar a acção do *vazio*. O que transparece na utilização de superfícies que permitem incorporar, nos espaços interiores do pavilhão, a acção da luz solar e sua mutabilidade, assim como, as imagens que o *vazio* produz no exterior.

A expressão no desenho da acção do *vazio* sobre as árvores, ou seja, a representação das árvores em movimento, reflecte a importância da acção do *vazio* como produtora de imagens em constante mutação. A representação desta acção no desenho sugere a importância desta acção do *vazio* para os *Smithson*, nomeadamente para a caracterização dos espaços interiores do pavilhão, que através desta acção se alteram constantemente.

A absorção desta mutabilidade de imagens produzidas pelos ciclos naturais – anuais, diários – no interior do pavilhão, é possibilitada e sugerida pela forte relação visual que este estabelece com a Natureza e o território.

Contudo, a importância da Natureza e do *vazio* é, também, acentuada pelo contraste criado entre a horizontalidade, do pavilhão e do muro existente, e a verticalidade das árvores e do poço. Deste modo, o pavilhão e o terreno que pretendem absorver a acção do *vazio*, contrastam com os elementos que transmitem esta acção.

Por outro lado, o contraste exercido pela aproximação entre a *matéria* projectada e a *matéria* natural transmite uma associação entre ambas. A aproximação do pavilhão, dos elementos que representam uma presença cíclica da Natureza – árvores, *vazio* –, revela a associação que os *Smithson* produzem entre estes elementos e suas existências temporais.

A *matéria* projectada associa-se à existência cíclica da Natureza, e, portanto, assume-se como uma *matéria* efémera.

MATÉRIA EFÉMERA

Assim, os *Smithson* aceitam a transformação como característica inerente à *matéria* e à configuração do pavilhão, notória na reutilização da *matéria* existente, na associação do pavilhão com a Natureza e o *vazio*, na *matéria* ‘frágil’ que compõe o pavilhão e no carácter provisório de utilização do espaço.

Contudo, neste momento da proposta é, também, introduzida uma caracterização do piso exterior ao pavilhão, que até ao momento era inexistente ou escassa para se mencionar ou interpretar. Esta caracterização do piso exterior ao pavilhão altera a ideia da relação estabelecida entre o espaço interior e exterior até agora explorada. Ao revelarem um piso de características e existência similar à do muro, os *Smithson* contradizem a ideia de que o espaço interior se prolonga pelo exterior.

Observando as ‘linhas’ que regem a distribuição do pavimento exterior, constata-se que estas não adoptam o traçado do pavilhão, e, como tal, depreende-se que não o pretendem prolongar. Pelo contrário, a organização do pavimento exterior, introduz no pavilhão a ordem existente no terreno.

Deste modo, ao não interferirem nesta disposição exterior do pavimento, os *Smithson* demonstram a intenção de preservar a ordem existente no lugar, introduzindo-a no pavilhão. Assim, a ordem existente no espaço exterior condiciona a organização e utilização do espaço interior – o pavilhão.

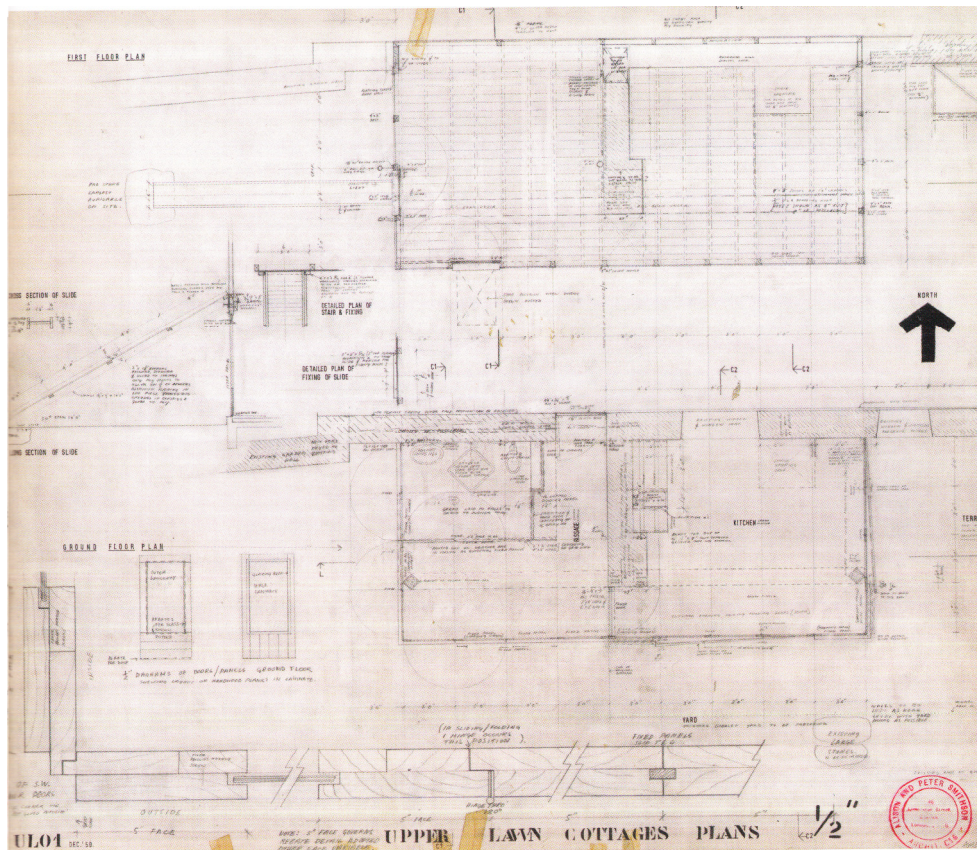
Através da reutilização da *matéria* e da ordem existente no terreno, assim como, pela indução de usos que esta *matéria* e a sua ordem introduzem nos ‘novos’ espaços, os *Smithson* aplicam a ‘*ordem conglomerada*’.

‘ORDEM CONGLOMERADA’

16 PLANTAS.

PROJECTO PAVILHÃO

SOLAR. UPPER LAWN.

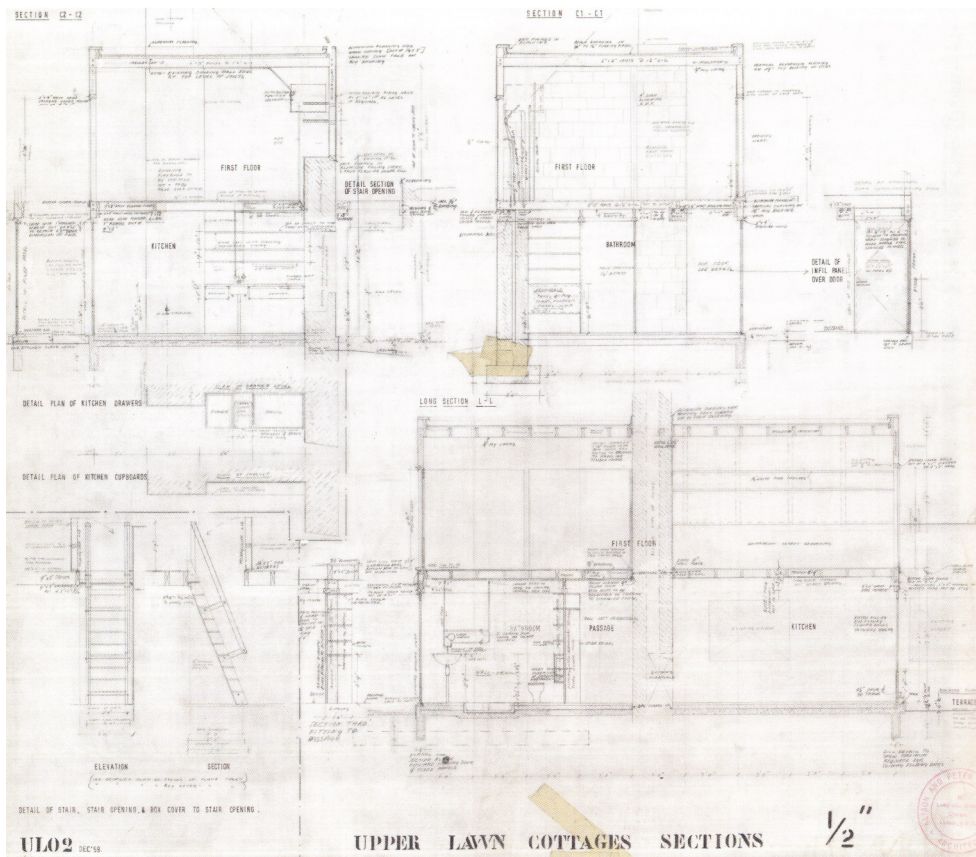


Num momento final de consolidação do projecto para o *Pavilhão de Upper Lawn*, torna-se perceptível o modo como os espaços interiores são organizados, e, como tal, a proposta de apropriação e utilização dos espaços.

Numa primeira apreensão, verifica-se o contraste, anteriormente explorado, entre a *matéria* existente – o muro – e a *matéria* projectada. Salienta-se, ao nível térreo, o contraste entre a forte presença do muro, que limita o contacto com o território exterior, e a fragilidade do limite proposto para as superfícies que contactam com o terreno da casa. Enquanto no piso superior se verifica uma homogeneidade de limites, em todos os contactos do edifício com o exterior.

Deste modo, depreende-se que a um nível térreo se estabelece uma protecção do território exterior, que comunica pontualmente com a paisagem, o que não se verifica no piso superior que pretende absorver, por todas as superfícies, a influência do *vazio* e da paisagem.

Esta diferenciação entre o piso térreo e o piso superior encontra-se, também, patente na referenciação das funções que os *Smithson* atribuem aos espaços: ausente nos espaços do piso superior, em contraste com a atribuição de usos referenciada nos espaços do piso térreo.



17 CORTES.

PROJECTO PAVILHÃO  
SOLAR. UPPER LAWN.

Deste modo, depreende-se que o piso térreo se encontra relacionado com a execução de tarefas diárias, enquanto que o piso superior se entende como um espaço de descanso associado a um período nocturno.

Contudo, entende-se subjacente a esta organização espacial uma variedade de possibilidades de vivência e apreensão destes espaços, admitindo-se que pretendem responder a um novo modo de habitar, associado a uma vivência pontual do espaço.

Compreendendo-se que o *habitante* desta casa corresponde ao próprio *arquitecto*, admite-se que esta necessidade de relacionamento e identificação com a Natureza, provém duma necessidade de fuga do quotidiano citadino.

Deste modo, a casa proposta corresponde a um abrigo, uma casa que responde às necessidades básicas do habitar, estabelecendo uma forte relação física e visual com a Natureza e a identidade cultural local.

Corresponde, então, a uma afirmação do *habitante* no território, um '*intervalo entre territórios*', uma casa que desenvolve as actividades do habitar, tanto no exterior, como no 'reduzido' interior, mantendo sempre uma intensa relação com a Natureza, o *vazio* e a herança cultural local.

'INTERVALO ENTRE  
TERRITÓRIOS'

[Casa do arquitecto. Casa do outro]: Jogo entre habitantes no *praticável projecto*

### 3.3 A construção da *Casa-Estúdio Luis Barragán*: Tacubaya, 1947

Através da observação do percurso de produção de obra de *Luis Barragán*, entre 1927 e 1981<sup>167</sup>, percebe-se o enquadramento da sua *Casa-Estúdio* num momento em que as suas ideias e o modo de as materializar se encontram consolidadas. Assim, esta casa assume-se, particularmente, como um espaço de consolidação de ideias e configurações mas, também, de exploração de novas configurações.

A *Casa-Estúdio Luis Barragán* expressa, assim, pela sua presença num período intermédio do percurso de produção de obra do *arquitecto*, uma consolidação de ideias e materializações exploradas até ao momento, mas, também, uma exploração de relações e configurações que acompanham a evolução de conhecimento do *arquitecto*.

Para compreender a materialização das ideias de *Luis Barragán* na sua casa, propõe-se um estudo despoletado pela observação de fotografias da obra, que correspondem a imagens que *Luis Barragán* pretende expor da sua casa. Fotografias realizadas numa colaboração entre *Luis Barragán* e *Armando Salas Portugal* – o único fotógrafo que com ele colaborou.

Assim, ao longo deste estudo observam-se imagens que representam a obra tal como foi construída, segundo as perspectivas, aspectos e características que *Luis Barragán* pretende salientar do projecto elaborado.

Deste modo, as imagens seleccionadas, que demonstram o que *Luis Barragán* pretende expor da obra, permitem uma interpretação das ideias que as materializações observadas sugerem. Não se tratando duma sucessão de imagens que correspondem a uma sequência de propostas do processo de projecto, a selecção e organização de imagens, constitui um percurso que corresponde à apreensão do *habitante/observador*. Trata-se assim, duma ‘visita’ à obra construída que pretende desvendar as ferramentas que o *arquitecto* utiliza para materializar as suas ideias.

O estudo pretende, então, procurar as características e aspectos que se salientam ao longo da obra e, aqui obra, refere-se tanto à *Casa-Estúdio Luis Barragán*, como à globalidade de produções realizadas por *Luis Barragán*.

Uma procura na obra construída, do que *Luis Barragán* valoriza no projecto e na produção de arquitectura.

---

<sup>167</sup> <http://www.barragan-foundation.org/>

18 JARDIM.

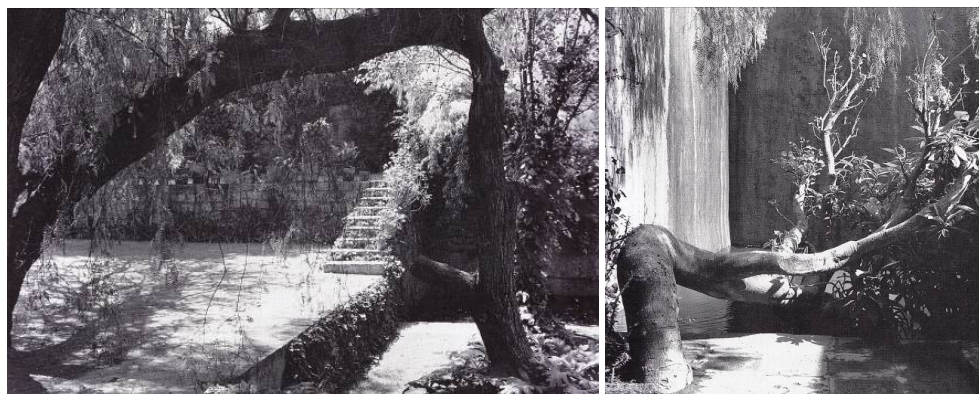
CASA-ESTÚDIO LUIS

BARRAGÁN

19 PÁTIO.

CASA-ESTÚDIO LUIS

BARRAGÁN



Num primeiro momento de reconhecimento do projecto através da fotografia de obra, sugere-se uma visita pelos espaços exteriores pertencentes à casa.

Estes espaços exteriores visitados – jardim e pátio – sugerem, numa primeira apreensão, uma integração da *matéria* projectada em domínios nos quais predomina a *matéria* natural. Portanto, a *matéria* que *L. Barragán* introduz no jardim e a *matéria* que configura o pátio, não pretendem interferir na disposição natural existente, mas criar uma estrutura que saliente esta presença natural e que permita ao *habitante* deslocar-se e vivenciar estes espaços.

MATÉRIA EFÉMERA

Assim, o modo como a *matéria* é introduzida no domínio natural, transmite a ideia duma *matéria* provisória, passível de se alterar pela acção da Natureza. Ao posicionar a *matéria* num meio natural *L. Barragán* produz uma associação entre as propriedades e características da *matéria* e da Natureza, associando a *matéria* que projecta à existência cíclica da *matéria* natural, remetendo para a utilização no projecto de uma *matéria* efémera.

Portanto, a *matéria* que *L. Barragán* introduz tende a alterar as suas propriedades através da acção da Natureza, assumindo uma existência associada ao carácter cíclico da Natureza.

BELEZA PRESENTE NA

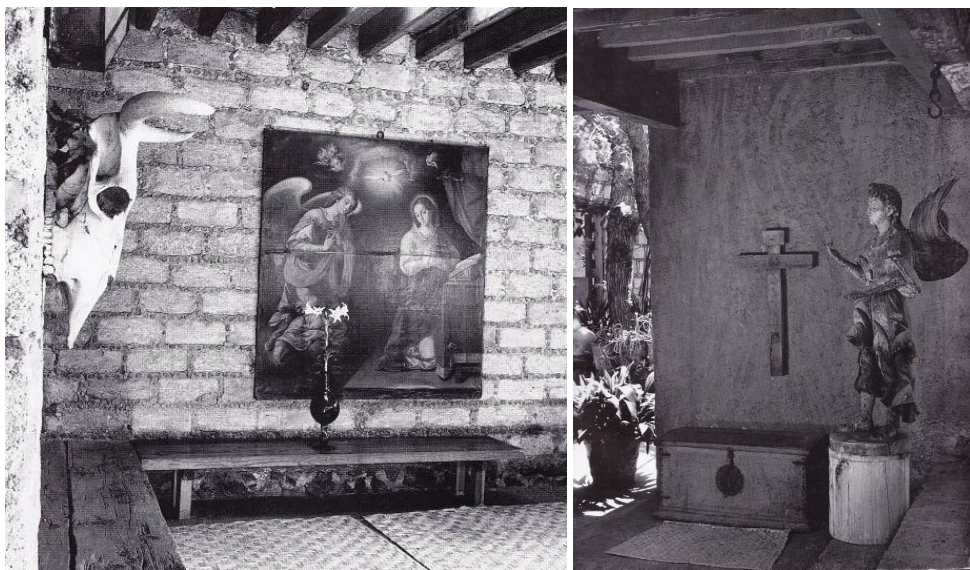
NATUREZA

Para além deste carácter efémero da *matéria* utilizada, percebe-se, igualmente, uma atitude que revela a consciência da beleza inigualável da Natureza. A *matéria* que *L. Barragán* dispõe e organiza no terreno, não pretende competir com a Natureza, mas simplesmente tornar esse espaço habitável.

NATUREZA RELACIONA O

HABITANTE COM A MEMÓRIA

Portanto, estes espaços e o modo como se concebem sugerem a importância que *L. Barragán* atribui à existência de espaços naturais no ambiente doméstico que permitam relacionar o *habitante* com a sua memória. Entendendo-se, neste momento, que a memória se relaciona com a herança biológica e cultural do *habitante*, relativa à necessidade de se relacionar com a Natureza e seus ciclos, de modo a (re)estabelecer a ordem natural de existência do ser humano.



20 CASA-ESTÚDIO LUIS

BARRAGÁN

21 CASA-ESTÚDIO LUIS

BARRAGÁN

Associados ao jardim e pátio anteriormente referidos, encontram-se espaços cuja função específica e localização se desconhece, dependendo-se como inexistentes actualmente.

Espaços que se assumem como pequenos abrigos associados ao culto religioso, que invocam a memória colectiva relativa à religião, através do ‘*ornamento*’ que os objectos dispostos no seu interior traduzem.

Assumem-se, deste modo, como espaços para o exercício do culto religioso mas, também, como espaços para a introspecção, intimidade e recolhimento. Pequenos refúgios que, pelo seu isolamento, permitem ao *habitante* reflectir e identificar-se com elementos e características culturais do local.

INTIMIDADE E RECOLHIMENTO  
PROPORCIONAM A REFLEXÃO  
DO HABITANTE

Assim, a *matéria* que *L. Barragán* utiliza, integra-se num meio natural através da criação de estruturas e refúgios que pretendem criar uma identificação do *habitante* com a Natureza e as tradições culturais do local, proporcionando ambientes de isolamento que incitam à reflexão do *habitante*.

IDENTIFICAÇÃO DO HABITANTE  
COM A NATUREZA E A CULTURA  
LOCAL

A *matéria* utilizada associa-se, portanto, não só a uma *matéria* efémera mas, também, a uma *matéria* que transmite uma identificação com a cultura local. Não só pela presença de objectos que invocam a memória do *habitante* mas, também, pela utilização de materiais e técnicas característicos das construções populares locais.

*L. Barragán* perpetua, deste modo, o conhecimento autóctone criando, paralelamente, uma identificação entre o *habitante*, as características do contexto em que se insere e a beleza patente na Natureza e seus ciclos.

22 PORTA DE ACESSO AO

JARDIM.

CASA-ESTÚDIO LUIS

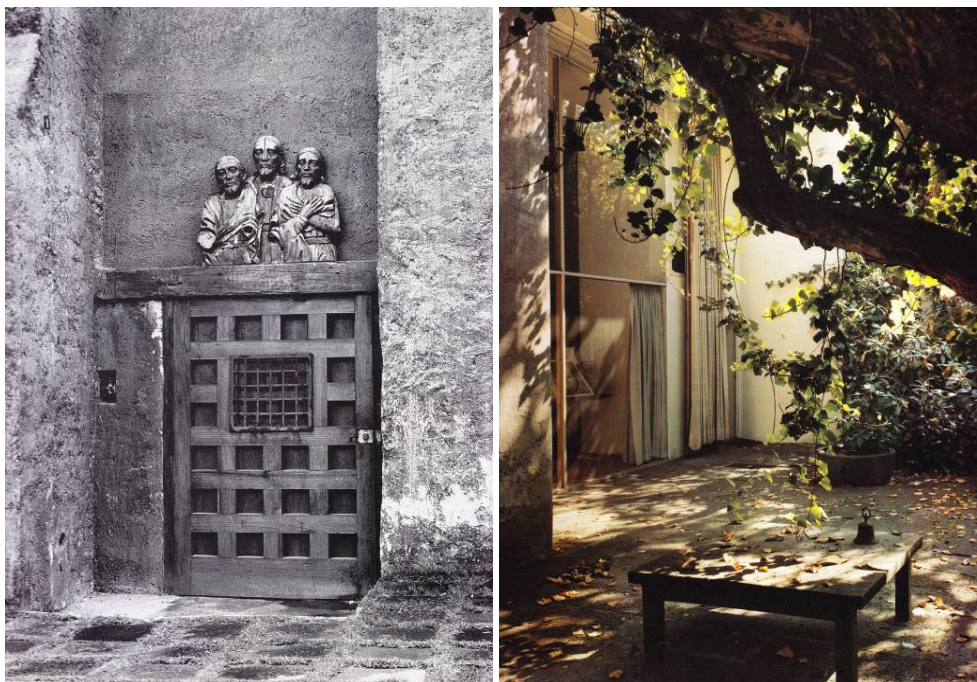
BARRAGÁN

23 JARDIM. ESPAÇO

EXTERIOR À SALA DE ESTAR.

CASA-ESTÚDIO LUIS

BARRAGÁN



Na sequência deste movimento de apreensão do projecto iniciado nos espaços exteriores, prossegue-se pelos espaços que estabelecem o contacto entre a casa e o exterior. Os espaços de transição, que limitam o domínio exterior e interior, manifestando, do mesmo modo que os espaços anteriormente interpretados, uma influência da Natureza e das características identitárias locais.

MATÉRIA ASSOCIA-SE ÀS

CARACTERÍSTICAS DO

CONTEXTO

A porta de acesso ao jardim, actualmente inexistente, reflecte a utilização e disposição da *matéria* associada às características do contexto, nomeadamente através dos materiais utilizados, da sua imponentia e da disposição da *matéria* que a consolida. Tal intenção é acentuada pela representação que remata esta porta, associando-a às portas imponentes dos espaços religiosos. Assim, esta porta que dá acesso a espaços, assume-se, igualmente, como um portão, pela imponentia da sua estrutura mas, também, como um portal, por sugerir a possibilidade de se estabelecer um contacto visual com o que se encontra para além desta porta, mantendo a divisão entre os espaços.

Deste modo, a porta/portão/portal que relaciona espaços distintos, assume-se como um elemento que relaciona e limita o espaço pertencente à casa e o espaço pertencente a um outro domínio.

Por outro lado, a relação que se estabelece entre os espaços interiores da casa e o jardim revela-se na proximidade visual que se estabelece entre ambos, possibilitada pelas superfícies envidraçadas que permitem introduzir nos espaços interiores a influência da Natureza.

Ao estabelecer uma forte relação visual com o jardim, *L. Barragán* introduz nos espaços as imagens produzidas pela Natureza. Não só imagens da vegetação presente no jardim mas, também, imagens produzidas pela acção do *vazio*. Assim, através desta abertura para o jardim, os espaços interiores absorvem a acção da luz solar e as imagens que o *vazio* produz ao interagir com a vegetação.

Contudo, *L. Barragán* pondera a necessidade de controlar esta relação visual e a acção que o *vazio* estabelece com o espaço interior, patente na introdução de dispositivos – cortinas – que permitem ao *habitante* controlar a relação visual que se estabelece entre interior e exterior.

Deste modo, a acção do *vazio* cria atmosferas no interior da casa: a acção dos elementos do *vazio*, filtrada pela vegetação existente no jardim, introduz qualidades e características nos espaços interiores, que se alteram constantemente consoante a acção da Natureza.

VAZIO CRIA ATMOSFERAS

Assim, *L. Barragán* transmite para os espaços a beleza que encontra na Natureza e no *vazio*, na existência cíclica dos elementos naturais.

24 SALA DE ESTAR.

CASA-ESTÚDIO LUIS

BARRAGÁN

25 SALA DE ESTAR.

CASA-ESTÚDIO LUIS

BARRAGÁN



Num segundo momento de apreensão do projecto da *Casa-Estúdio Luis Barragán* prossegue-se para o estudo dos espaços interiores.

A sala de estar, depreendida como o núcleo central de desenvolvimento dos espaços interiores da casa, demonstra uma forte presença e influência da Natureza e do *vazio*.

Ao observar as imagens relativas a este espaço, em duas situações distintas, revela-se uma associação entre as características do espaço e a mutabilidade de imagens produzidas pelo *vazio*: num primeiro momento, em que o jardim apresenta uma configuração próxima dum relvado, o *vazio* preenche o espaço de modo homogéneo e constante; enquanto num segundo momento, a vegetação mais ‘selvagem’ presente no jardim permite a introdução duma mutabilidade de imagens no espaço interior, fornecidas pela ‘decantação’ que a vegetação realiza da acção do *vazio*.

Por outro lado, também se encontra uma referência nestas imagens a diferentes organizações dum mesmo espaço interior, correspondente a momentos distintos de ocupação. Num primeiro momento, o espaço associa-se a uma utilização individual, relacionada com a intimidade, solidão e recolhimento. Enquanto num segundo momento se verifica a apropriação deste mesmo espaço, como espaço de convívio e reunião. Esta alteração de usos de um mesmo espaço sugere a constatação de *L. Barragán*, através da sua própria experiência de habitar, da necessidade de penumbra para proporcionar a intimidade, recolhimento e solidão.

Deste modo, ao alterar a configuração e apropriação do espaço devido à acção do *vazio*, *L. Barragán*, assume o *vazio* como condicionador da *matéria* e do uso dos espaços.

INTIMIDADE,

RECOLHIMENTO, SOLIDÃO

E PENUMBRA

VAZIO CONDICIONA A

DISPOSIÇÃO DA MATÉRIA

E O USO DOS ESPAÇOS



26 ESTÚDIO.

CASA-ESTÚDIO LUIS

BARRAGÁN

27 ESTÚDIO

CASA-ESTÚDIO LUIS

BARRAGÁN

O espaço correspondente ao local de trabalho de *L. Barragán*, um espaço que deve proporcionar e estimular a concentração, reflexão e pensamento do *habitante*, assume-se, tal como *L. Barragán* expressa, como um espaço que deve garantir a ausência de grandes aberturas e relações com o exterior. O que se constata nas imagens que denunciam um espaço isolado do exterior, em que a intensidade da luz natural se encontra ausente, garantindo um ambiente sóbrio, propício à reflexão.

Num momento que se depreende imediatamente posterior à construção de obra, em que se assume que a função do espaço ainda não era exercida, observa-se um espaço que poderia corresponder a um qualquer outro espaço da casa, que proporcione a reflexão e o isolamento do *habitante*. Contudo, num segundo momento observa-se um espaço cujas superfícies são forradas pelas plantas de implantação de um projecto sugerindo uma absorção do espaço pelo trabalho, ou seja, a apropriação e função do espaço caracterizam-no.

Deste modo, ambos os espaços interiores estudados – sala de estar e estúdio – correspondem às necessidades de habitar, que *L. Barragán* associa ao *habitante* moderno. A utilização da penumbra nos espaços, o isolamento físico dos espaços públicos e os jardins privados no espaço doméstico, pretendem responder ao que *L. Barragán* entende como essencial ao ‘habitar moderno’.

Uma casa que propõe e pretende equilibrar a vida pública do *habitante* moderno, através da criação de espaços interiores sóbrios, que estabelecem uma forte relação com a Natureza e o *vazio*, de modo a criar uma identificação do *habitante* com os ciclos naturais de existência.

NECESSIDADES DE HABITAR DO

HABITANTE MODERNO

VIDA PÚBLICA DO HABITANTE

MODERNO

28 TERRAÇO.

VISTA PARA SUL.

CASA-ESTÚDIO LUIS

BARRAGÁN

29 TERRAÇO.

VISTA PARA OESTE.

CASA-ESTÚDIO LUIS

BARRAGÁN



Num **terceiro momento** de apreensão do projecto da *Casa-Estúdio Luis Barragán*, retorna-se ao exterior da casa. Porém, a um espaço que, não se situando num prolongamento horizontal, como o pátio e o jardim, se localiza numa extensão vertical da casa. Um piso superior que carece de cobertura – um terraço.

ESPAÇO PARA O

ISOLAMENTO E REFLEXÃO

Este é, portanto, um espaço concebido como contíguo e pertencente ao interior da casa, no qual a relação com o exterior se estabelece através do *vazio*. Um compartimento destinado ao isolamento do *habitante*, e, portanto, à reflexão.

Aliada a esta relação de isolamento e identificação com a Natureza que o *habitante* estabelece através do *vazio*, associa-se a introdução de cor no tratamento das superfícies que conformam o espaço.

Reconhecendo que a cor associada a uma qualquer superfície é capaz de transmitir diferentes emoções ao observador, assim como, a incidência de luz altera a percepção da cor, depreende-se que com a introdução de cor nas superfícies que conformam este espaço, *L. Barragán* tinha presente estas percepções, pretendendo expressá-las.

A confirmar estas ideias que se sugerem que *L. Barragán* tinha presente ao projectar o terraço, encontra-se a ascensão necessária para atingir o espaço, que expressa a intenção de criar um estado de espírito no *habitante* – introspecção – propício ao modo como *L. Barragán* pretende que se apreenda este espaço.

‘ARQUITECTURA

EMOCIONAL’

Deste modo, *L. Barragán* materializa a ‘*arquitectura emocional*’ – a capacidade dos espaços de transmitir emoções ao *habitante* – através da utilização da cor sob

efeito do *vazio*. Esta associação funciona, então, como dispositivo despoletador de emoções no *habitante*, acentuada pela configuração do espaço e sua posição na casa.

No entanto, a utilização da cor reflecte, também, as memórias do *arquitecto*, essencialmente relacionadas com as vivências dos ambientes populares do contexto em que cresceu e em que vive. Como o próprio refere, a utilização da cor nas suas obras provém dos ambientes populares invocados pela configuração espacial que projecta.

MEMÓRIAS SURGEM IMERSAS  
NA DISPOSIÇÃO DA MATÉRIA

Assim, assume-se que através da introdução de cor no espaço, *L. Barragán* pretende reproduzir ambientes presentes na sua memória, que surgem imersos na disposição e organização da *matéria* que projecta.

Assim, este espaço que *L. Barragán* cria, tal como os outros referenciados, reflectem uma '*arquitectura humanística*', que pretende centrar-se nas necessidades físicas, ideológicas e imaginárias do *habitante* e do que entende essencial ao habitar – intimidade, solidão, recolhimento, reflexão, identificação com o contexto cultural, e, a Natureza.

'ARQUITECTURA HUMANÍSTICA'

[Casa do arquitecto. Casa do outro]: Jogo entre habitantes no *praticável projecto*

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A relação que se procurou entre *habitante*, *matéria*, *vazio* e *arquitecto* corresponde a uma fragmentação do processo de projecto em factores que o compõem e o condicionam. Constituiu ao longo deste estudo, a ferramenta utilizada para reconhecer diferentes processos de projecto, englobados num trajecto que se assume como uma reflexão relativa à elaboração do projecto a partir dos factores que o compõem.

Levantaram-se questões acerca do espaço, o modo como se compõe e as interferências que estabelece com o *habitante*. Um estudo que pretendeu esclarecer o que é o espaço, como se compõe e relaciona com o *habitante* e, acima de tudo, como o pensa o *arquitecto*.

Iniciou-se o estudo com o levantamento de questões, assumindo-se desde o início a impossibilidade de obter respostas concisas. Assim, percorreram-se ideias, pensamentos e conceitos de outros autores para apontar possíveis reflexões relativas às questões procuradas.

Assume-se, neste ponto, que tal resposta se encontra no acto de projectar. É precisamente através do conhecimento prático da construção do projecto que advém as respostas a estas questões.

Assim, a posição pessoal que o *arquitecto* adopta relativamente às questões procuradas, assume-se como um produto da experiência proveniente do acto de projectar, apesar de se entender que existe uma estratégia anterior ao projecto. Deste modo, a posição que o *arquitecto* adopta relaciona-se com a experiência de projectar, mas também com as suas ideias pessoais, referências e experiências anteriores à prática de arquitectura.

Assim, o estudo concebe-se através da circularidade do acto de projectar: o momento correspondente à *casa do arquitecto*, não constitui um momento anterior ao acto de projectar, mas um complemento e consolidação das posições provenientes da *casa construída* e das influências das ideias de outros autores – a *construção da casa*.

Estabelece-se neste patamar, uma primeira ideia de como se consolida o processo de projecto: através da reciprocidade que se estabelece entre as ideias do *arquitecto*, a sua obra construída e a interpretação que realiza das ideias de outros. Não se pode, portanto, distinguir uma ordem neste processo de interacções, mas

somente uma contínua influência entre as ideias do *arquitecto*, a sua obra e as interpretações que faz dos pensamentos alheios.

A dificuldade encontrada ao longo deste estudo encontra-se exactamente neste ponto: no cruzamento de ideias e pensamentos díspares, e, na introdução duma perspectiva pessoal relativa a algo que não se pode concluir, dada a inexistência de experiência prática de construção do projecto.

Se o trabalho expõe ideias e conceitos fá-lo a partir de autores cuja experiência de projecto permite a demarcação duma posição. As interpretações realizadas sugerem intenções, mas não se sobrepõem às ideias provenientes dum conhecimento prático.

Portanto, o que se expõe neste momento não pretende encerrar a questão que começa, precisamente, a delinear-se. Pretende-se, neste momento, apontar possíveis interferências entre os arquitectos estudados, reunir as ideias expostas ao longo do estudo, para através das diferenças e semelhanças entre os processos de projectos dos diferentes arquitectos encontrar o seu fio condutor – o *arquitecto* que opera através desses distintos processos de projecto.

Procura-se, então, delinear as diferenças que parecem surgir entre os arquitectos, através da observação das obras e ideias enquadradas nas questões colocadas no presente, para indicar o que os aproxima.

Entendendo que os arquitectos escolhidos correspondem a três personagens de características e experiências distintas, provenientes de momentos temporais e contextos espaciais diferentes, torna-se evidente que o seu pensamento reflecte esta divergência.

O que se procura expor, neste momento, corresponde a uma comparação que salienta as divergências, para através delas encontrar aproximações. Os diferentes modos de pensar e expressar as ideias na obra de arquitectura, ou seja, os diferentes modos de projectar assumem-se como diferentes processos de construção do problema apontado.

Num primeiro momento, esta divergência assume-se pelos diferentes modos de representar e explorar o processo de projecto.

Se em *Lina Bo Bardi*, o processo de projecto se desenvolve através do esquisso até ao momento final de configuração da obra; nos *Smithson* este processo assume-se através da exploração de desenhos diagramáticos que expressam e relacionam ideias que se transportam, posteriormente, para o desenho de projecto que explora a configuração da obra; já *Luis Barragán* explora o projecto através do

posicionamento paralelo de diferentes configurações, que vai seleccionando e desenvolvendo, sendo, somente, através da fotografia que se obtém uma expressão fidedigna do projecto, dada a evolução e transformação que este sofre durante a construção da obra.

Assim, a utilização do esquisso remete para uma exploração do projecto que admite uma alteração de configurações significativa, ou seja, através do esquisso *Lina Bo Bardi* admite uma alteração constante do projecto, que se prolonga até à construção da obra, na qual adapta o imprevisto ou os erros da obra, às suas propostas de configuração do projecto.

O diagrama assume-se como explorador de relações que se transmitem para o desenho de projecto, ou seja, num momento inicial os *Smithson* exploram relações que posteriormente assumem uma configuração no desenho de projecto, no qual não transparece uma variedade significativa de propostas.

No caso de *Luis Barragán*, a exploração inicial do projecto remete para uma configuração base que se completa durante o período de construção de obra e de ocupação, como tal, o processo de projecto continua em aberto após a construção, permanece em contínua evolução e adaptação.

Estes três métodos de construir o projecto, apesar de distintos, cruzam-se na necessidade comum do *arquitecto* em representar as suas ideias. A necessidade de utilizar a mão para representar as ideias, ou seja, através duma acção corporal do presente representam o que pretendem alterar e construir, antecipando o futuro.

Neste ponto, assume-se que a construção do projecto se inicia através da elaboração de questões ou/e da construção de acções. Quando se elaboram questões que pretendem despoletar possíveis relações no projecto, o *arquitecto* aproxima-se do modo de construção do projecto dos *Smithson*, ou seja, questiona as relações que deve estabelecer no projecto, utilizando o desenho como instrumento de procura – diagramas. Quando o projecto se inicia por uma acção, ou seja, quando se concretiza algo para iniciar o projecto, o *arquitecto* aproxima-se de *Lina Bo Bardi* e *Luis Barragán*. Enquanto *Lina Bo Bardi*, inicia a procura para o projecto através duma acção de representação da possível configuração, que vai sendo apurada até à solução final; *Luis Barragán* inicia o projecto através da realização de diferentes configurações que vão sendo seleccionadas e aperfeiçoadas de acordo com a sua intuição.

Deste modo, compreende-se que o projecto se constrói tanto pela imaginação e criatividade do *arquitecto*, patente na resposta às questões que se colocam e nas

acções que se realizam, assim como, pela correcção. A percepção do erro no evoluir da proposta, permite corrigir as relações estipuladas inicialmente, assim como, evoluir as configurações iniciais da proposta.

Entende-se, assim, que o modo como *Lina Bo Bardi* e *Luis Barragán* assumem o projecto se aproxima, não só pela utilização da acção como despoletadora do projecto, mas, também, pelo carácter evolutivo do processo de projecto: a aceitação da constante alteração do projecto, durante o período de construção e posterior vivência da obra. Para ambos, o projecto assume-se como contínuo, não terminando com o início da construção da obra como sugerem os *Smithson*, sendo precisamente durante a construção da obra, que assumem as particularidades do projecto. Para os *Smithson*, o prolongamento do projecto assume-se na realização de um outro projecto que já não pertence ao *arquitecto*, mas ao *habitante* – a apropriação que o *habitante* faz do espaço.

Para além do método de construção do projecto, interessa compreender o processo de projecto de cada *arquitecto*, relacionado com o modo como expressam as suas ideias enquadradas nas questões que o estudo coloca.

Assim, ao observar o processo de projecto de *Lina Bo Bardi*, entende-se que a construção do projecto se realiza através dum percurso pelos fragmentos que o compõem. Uma construção do projecto a partir das características que entende essenciais, encontrando-se sempre uma referência ao *habitante* e sua apropriação do espaço. *Lina Bo Bardi* assume-se, portanto, como um observador que ao longo do seu percurso de delineação dos aspectos que compõem a casa, observa igualmente o *habitante* e a apropriação que entende que este irá realizar do espaço. Compreende-se, portanto, que o projecto se realiza a partir do ponto de observação do *arquitecto*, do seu olhar e da sua posição no espaço.

Corresponde, portanto, a uma consideração pelo *habitante* que parte da observação que realiza, ou seja, da sua interpretação do *habitante*. Não corresponde às necessidades que o *habitante* expressa, mas uma interpretação que *Lina Bo Bardi* realiza dessas necessidades.

Por outro lado, os *Smithson* realizam o projecto numa aparente ausência tanto do *arquitecto* como do *habitante*. O projecto desenvolve-se pela configuração e pelas relações que se estabelecem, não demonstrando uma posição do *arquitecto*, mas uma visão distante do projecto. O que denota a criação duma certa distância que o *arquitecto* realiza do projecto, que se depreende como uma intenção de não impor a sua identidade ao projecto. O projecto concebe-se, deste modo, como uma

configuração que propõe espaços para a apropriação do *habitante*. Assim, o *habitante* salienta-se do projecto como responsável pela caracterização dos espaços, através da sua apropriação dos mesmos. Os *Smithson* não interpretam as necessidades e características do *habitante*, mas possibilitam uma liberdade de apropriação dos espaços, adaptáveis ao habitar dum vasto campo de indivíduos.

*Luis Barragán* reflecte no seu projecto uma ausência do *habitante*, mas ao contrário do que acontece com os *Smithson*, esta ausência corresponde, como em *Lina Bo Bardi*, a uma interpretação do *habitante*. A ausência de referência ao *habitante* na obra não pretende uma adaptação dos espaços a um qualquer indivíduo. Através dos espaços, *Luis Barragán* indica o modo de habitar que pretende e entende necessário para o *habitante*. Ao propor e insinuar um modo de habitar, *Luis Barragán* reflecte a interpretação que faz das necessidades do *habitante*.

Compreende-se, então, que o *habitante*, mesmo quando não encontra uma referência directa no processo de projecto, encontra-se imerso nas intenções e configurações que o *arquitecto* realiza.

Admite-se, deste modo, que cada processo de projecto explorado, expressa uma forma pessoal de interpretar o *habitante* e o espaço, através duma linguagem única e característica de cada *arquitecto*.

O processo de projecto corresponde, então, à utilização de um método e linguagem pessoal para exprimir relações e ideias. Relações entre *matéria*, *vazio* e *habitante* que o *arquitecto* constrói ao projectar ou imaginar, ao construir e ao observar.



PARA UM PRATICÁVEL DO PROJECTO:

PRANCHAS RESUMO

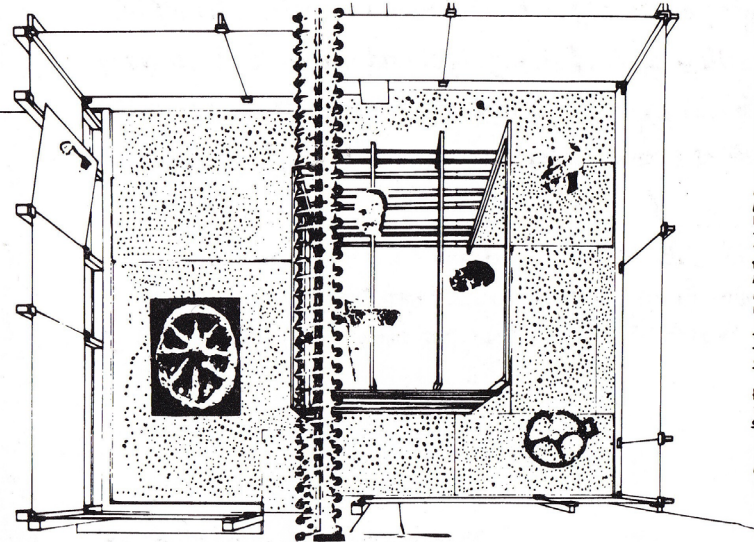


## PARA UMA IDENTIFICAÇÃO DAS NECESSIDADES DO HABITANTE

### APROPRIAÇÃO DO TERRITÓRIO

O *habitante* apresenta, então, uma necessidade de apropriação e contaminação dos espaços, patente na sua vontade inata de afirmação num território, que será responsável pela *extensão do habitante*. (p.72)

## Patio & Pavilion



PATIO & PAVILION REPRESENTS THE ENVIRONMENTAL NECESSITIES OF THE HUMAN HABITAT IN A SERIES OF SYMBOLS THE FIRST NECESSITY IS FOR A PIECE OF THE WORLD THE PATIO THE SECOND NECESSITY IS FOR AN ENCLOSED SPACE THE PAVILION THESE TWO SPACES ARE FURNISHED WITH SYMBOLS FOR ALL HUMAN NEEDS

'Patio and Pavilion'. Imagem no livro: *The Charged Void: Architecture*, p.179

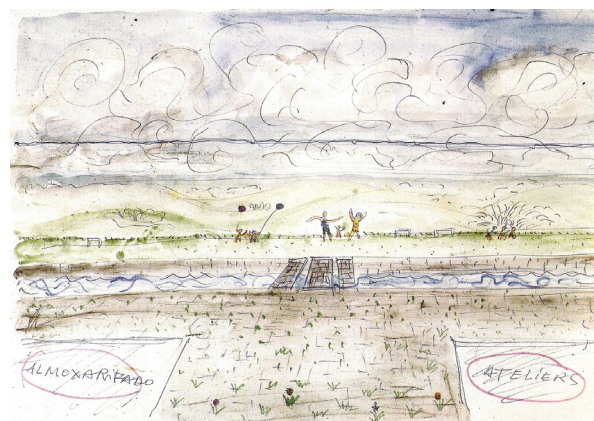
O 'intervalo', ou o espaço vazio 'entre territórios', representa esse espaço que o *habitante* coloniza, o espaço em que transpõe parte da sua identidade para o espaço e a *matéria*, transformando o que se encontra desapropriado em algo seu, ou seja, produz território através da introdução da sua ideia de ordem no espaço. (p.31)

### DIVERSÃO. CONVÍVIO. EDUCAÇÃO

Transformar a arquitectura através duma acção colectiva, e não duma imposição, coordenando necessidades e interesses de forma a obter uma arquitectura que sirva toda a população. (p.20)



'MASP'. Imagem no livro: *Lina Bo Bardi*, p.111



'SESC Fábrica de Pompeia'. Imagem no livro: *Cidadela da Liberdade*, p.50

Desta forma, pretende educar e incentivar o 'nascimento' e proliferação dum 'povo' mais instruído, através duma consciencialização dos/ pelos espaços. (p.29)

### IDENTIFICAÇÃO COM A MATÉRIA. 'ORNAMENTO'

Porém, não é somente através das acções do presente - o momento da experiência espacial - que o *habitante* se apropria do espaço. Os seus órgãos sensoriais, a sua memória e a capacidade de representação da *matéria* permitem a invocação de imagens e experiências de outros espaços e matérias vivenciados. (p.74)



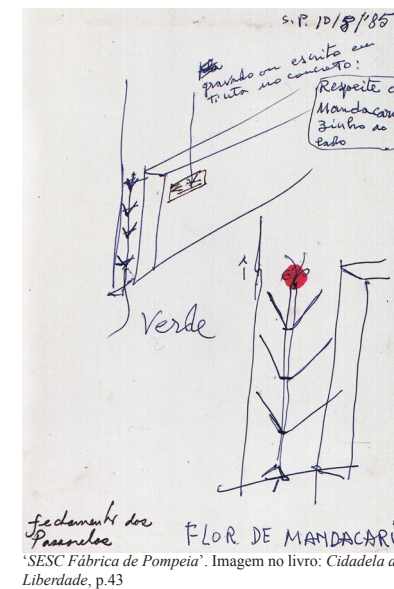
'Der Berlinerbaum'. Imagem no livro: *The Charged Void: Architecture*, p.468

### SOLIDÃO. INTIMIDADE

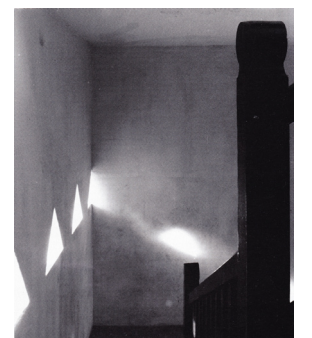
A arquitectura de *Luis Barragán* apela, então, à solidão, intimidade e recolhimento do *habitante*, como meio de aproximação ao que entende como 'bem-estar' mental e, consequentemente, físico do *habitante*. (p.51)



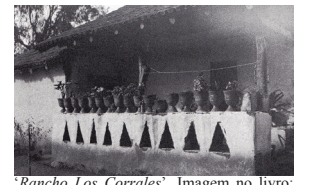
'Casa-Estúdio Luis Barragán'. Imagem no livro: *Luis Barragán frente al espejo: la otra mirada*, p.114



'SESC Fábrica de Pompeia'. Imagem no livro: *Cidadela da Liberdade*, p.43

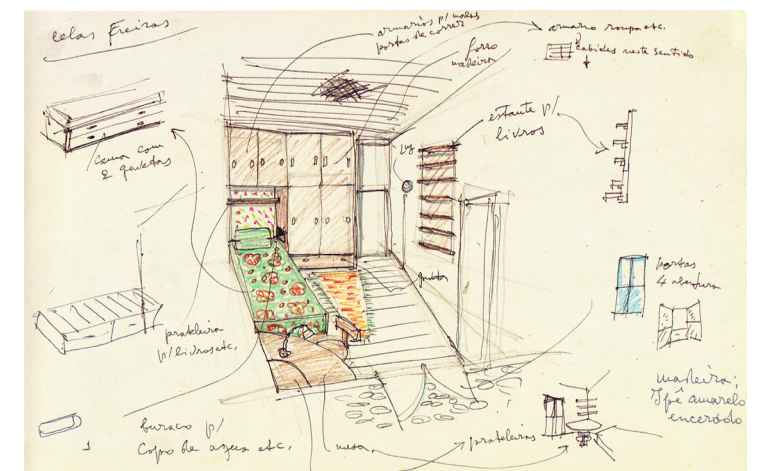


Casa da família Barragán. Imagem no livro: *Barragán: obra completa*, p.74



'Rancho Los Corrales'. Imagem no livro: *Luis Barragán: The Quiet Revolution*, p.53

O 'ornamento', ou *representação*, actua segundo o que *J. N. Baldeweg* intitula de 'acção à distância'. Um movimento temporal provocado pela associação de imagens e experiências do presente que remetem para outras vivências, provocando uma associação entre o presente e um tempo já explorado, seja ele colectivo ou individual. (p.74)



'Igreja do Espírito Santo do Cerrado'. Imagem no livro: *Lina Bo Bardi*, p.215

Ao pertencer ao âmbito privado, o espaço sofre transformações que o acomodam aos hábitos e preferências do *habitante*. (p.75)



## PARA UMA UTILIZAÇÃO DA MATÉRIA

### PRÓXIMA DAS LEIS DA NATUREZA. EFÊMERA



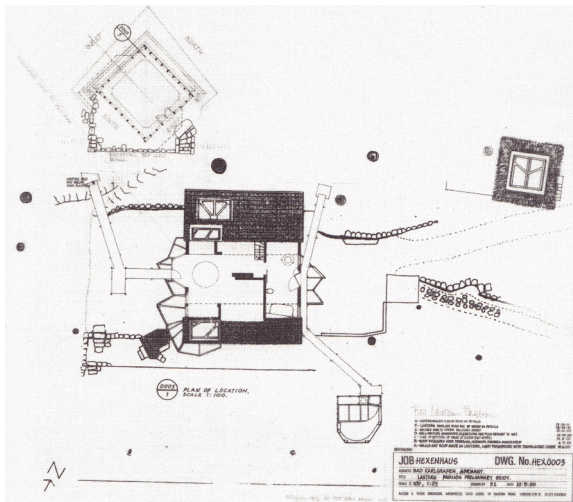
'El Pedregal'. Imagem no livro: *Fotografias de la arquitectura de Luis Barragán* por Armando Salas Portugal, p.29

A *matéria* associa-se, então, a um elemento efêmero, com período de vida, enquadrado no ciclo contínuo da existência humana e cultural. A *matéria*, nesta qualidade de material efêmero e em constante troca com o meio envolvente, insere (física e mentalmente) o *habitante* no ciclo natural de existência humana. (p.77)

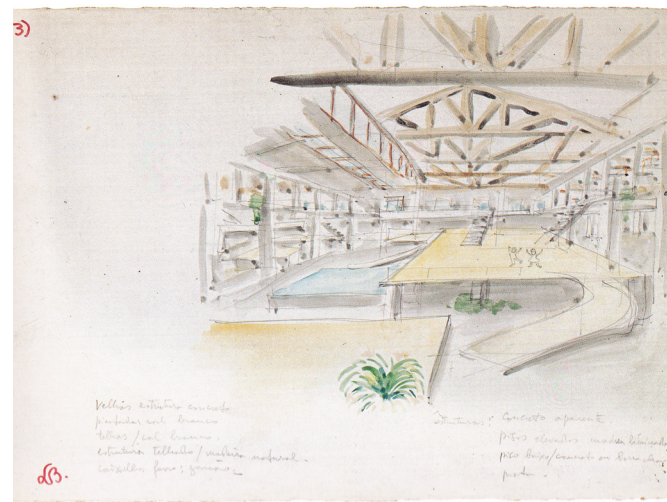


'SESC Fábrica de Pompeia'. Imagem no livro: *Cidadela da Liberdade*, p.51

### ASSOCIADA À 'ORDEM CONGLOMERADA'. ABSORVE ALTERAÇÕES



'Hexenhäus'. Imagem no livro: *Alison y Peter Smithson: de la casa del futuro a la casa de hoy*, p. 91

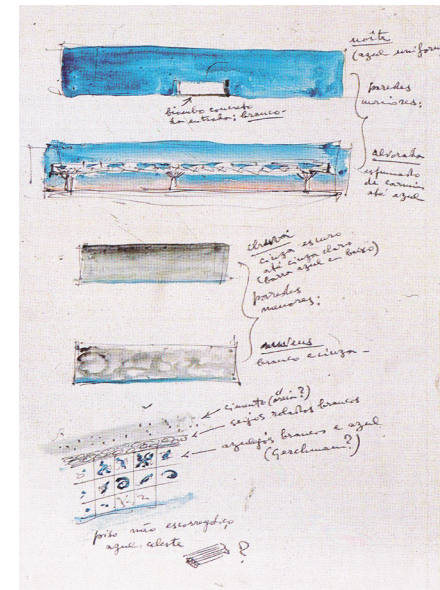


'SESC Fábrica de Pompeia'. Imagem no livro: *Cidadela da Liberdade*, p.29

Esta ordem refere-se, portanto, à capacidade que determinados espaços e edifícios têm para absorver as várias modificações que sofrem, sem perder o seu sentido de ordem, relacionado com as particularidades do *habitante* e a ordem do contexto. Refere-se à capacidade da *matéria* para absorver as modificações e adições que vai sofrendo ao longo do seu ciclo de existência, sem perder a ordem com que inicialmente foi dotada. (p.39)

### ASSOCIADA ÀS MEMÓRIAS E CARACTERÍSTICAS DO CONTEXTO

Assim, a inserção das particularidades do lugar na *matéria*, actua como o 'ornamento' ou *representação* já referenciados, activando a viagem temporal pela memória do *habitante*. (p.80)



'SESC Fábrica de Pompeia'. Imagem no livro: *Cidadela da Liberdade*, p.47



'Casa-Estúdio Luis Barragán'. Imagem no livro: *Luis Barragán: Barragán House: Mexico City, Mexico, 1947-48*, p.85

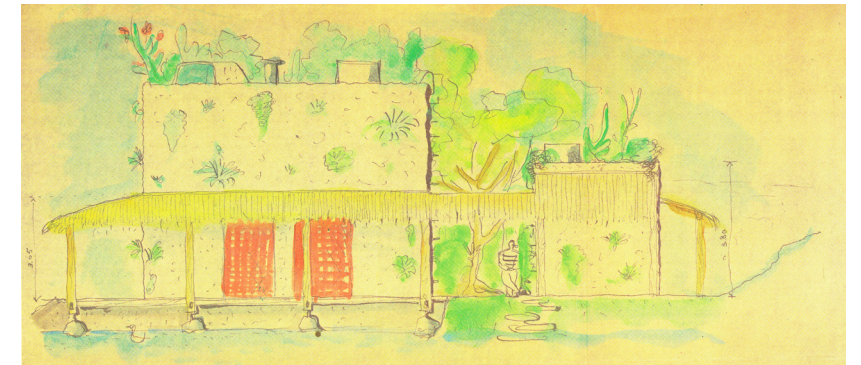
[...] *Luis Barragán* admite que o *arquitecto* também reflecte parte da sua identidade na *matéria* que projecta. As memórias que retém dos espaços que vivenciou, surgem imersas nos projectos. (p.56)



'Rancho Corrales'. Imagem no livro: *Luis Barragán*, pp.103 (esquerda), 16 (direita)

### PRÓXIMA DAS ESTRUTURAS PRIMITIVAS DO CONTEXTO

É através da observação da arquitectura primitiva do meio para o qual projecta, que surgem as bases para a estruturação da sua arquitectura, não somente pelas formas e materiais utilizados mas, essencialmente, através da estrutura profunda que rege essas construções. (p.24)

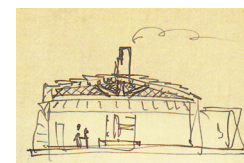


'Casa Valéria Cirell'. Imagem no livro: *Lina Bo Bardi*, p.118

Portanto, *Lina Bo Bardi* procura as estruturas primitivas da sociedade e da arquitectura do meio para o qual projecta, de forma a preservar a identidade cultural desse meio. (p.25)



'Casa Valéria Cirell'. Imagem no livro: *Lina Bo Bardi*, p.120



'Casa Valéria Cirell'. Imagem no livro: *Lina Bo Bardi*, p.120



'Casa Valéria Cirell'. Imagem no livro: *Lina Bo Bardi*, p.120



'Casa Valéria Cirell'. Imagem no livro: *Lina Bo Bardi*, p.116



## PARA UM APROVEITAMENTO DO VAZIO

### RESTAURADOR DA IDENTIFICAÇÃO DO HABITANTE COM A NATUREZA

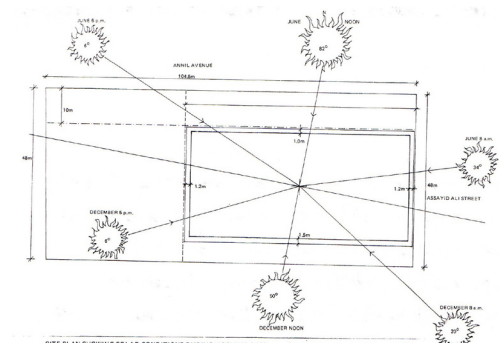
A qualificação que estes elementos naturais transportam para os espaços, permite que o *habitante* se identifique e relacione, mesmo que intuitivamente, com estes, integrando-se na 'ordem e equilíbrio' da Natureza. (p.43)



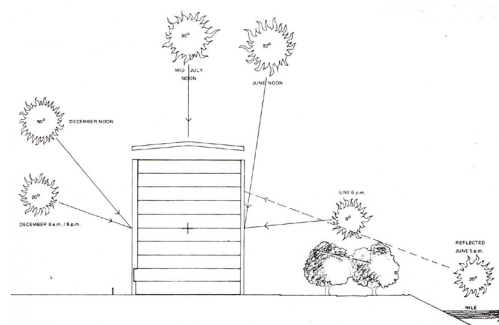
'Jardins na Avenida San Jeronimo'. Imagem no livro: Luis Barragán : *The Quiet Revolution*, p.145



'Jardins na Avenida San Jeronimo'. Imagem no livro: Luis Barragán : *The Quiet Revolution*, p.140

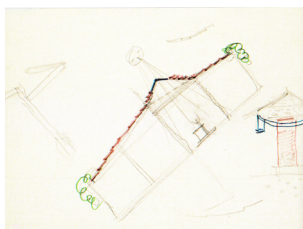


'Anil Avenue Commercial Offices'. Imagem no livro: *The Charged Void: Architecture*, p. 403



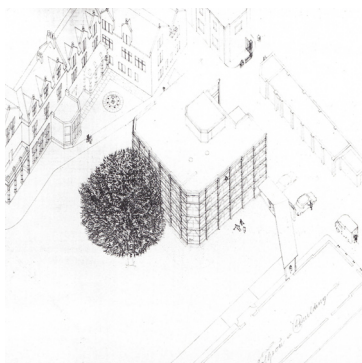
'Anil Avenue Commercial Offices'. Imagem no livro: *The Charged Void: Architecture*, p. 403

### COMO COMPLEMENTO DA MATÉRIA

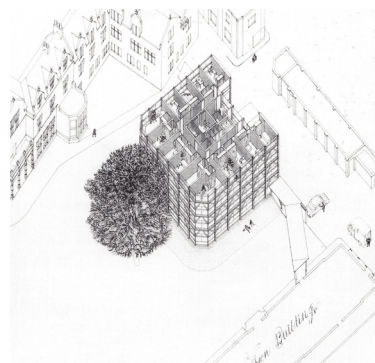


'Igreja do Espírito Santo do Cerrado'. Imagem no livro: Lina Bo Bardi : *sutis substâncias da arquitetura*, p. 164

Assim, o *vazio*, como fundo homogêneo, exerce uma influência sobre a *matéria*, pela contínua troca que com ela estabelece. Através do *vazio* a configuração da *matéria* altera-se, prolonga-se [...]. (p.77)

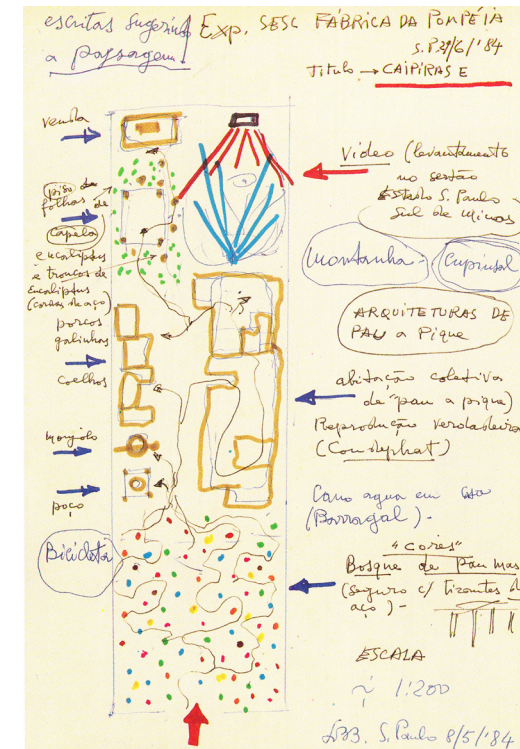


'Garden Building, St. Hilda's College'. Imagem no livro: *The Charged Void: Architecture*, p. 341

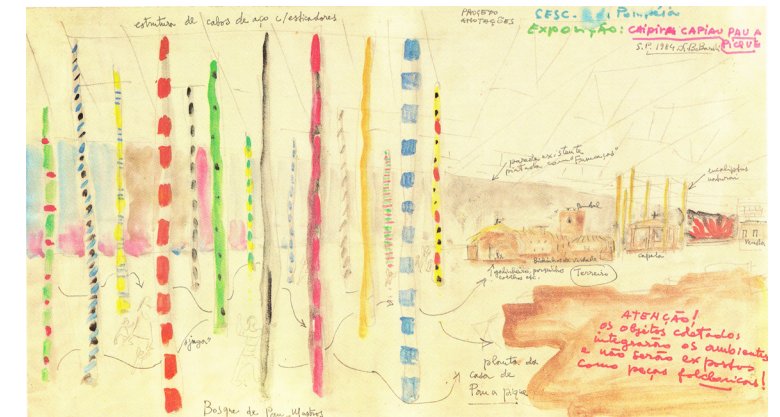


'Casa Gálvez'. Imagem no livro: Barragán: *obra completa*, pp. 138, 139

### EXPRESSÃO DO TEMPO INDIVIDUALIZADO



'SESC Fábrica de Pompeia'. Imagem no livro: Lina Bo Bardi, p.244



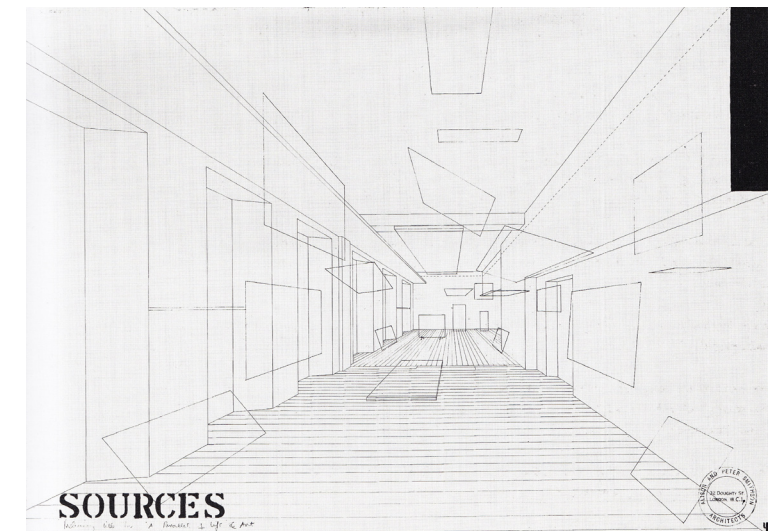
'SESC Fábrica de Pompeia'. Imagem no livro: Lina Bo Bardi, p.242

[...] na casa de *Lina B. B.* existe uma forte referência ao 'tempo' como 'espiral' de ações e conhecimentos, nos quais se devem procurar estruturas culturais e identitárias, a incorporar no projecto. (p.27)



'Parallel of Life and Art'. Imagem no livro: *The Charged Void: Architecture*, p. 123

A memória do *habitante*, 'depósito' de experiências e vivências, ao ser invocada pelos sentidos e por características da *matéria*, expande o *habitante* através de tempos distintos. Como tal, o tempo para o *habitante* é um 'tempo descontínuo', um tempo que se adapta e varia consoante o *habitante*, de acordo com as suas memórias e vivências. (pp.68, 69)

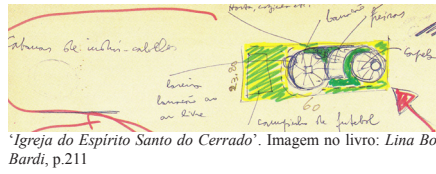


'Parallel of Life and Art'. Imagem no livro: *The Charged Void: Architecture*, p. 119



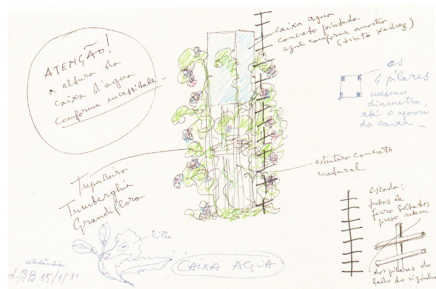
## PARA UM PROCESSO DE PROJECTO

### DESENHO COMO EXPLORAÇÃO DE CONFIGURAÇÕES DESENCADEADORAS DO PROJECTO



'Igreja do Espírito Santo do Cerrado'. Imagem no livro: *Lina Bo Bardi*, p.211

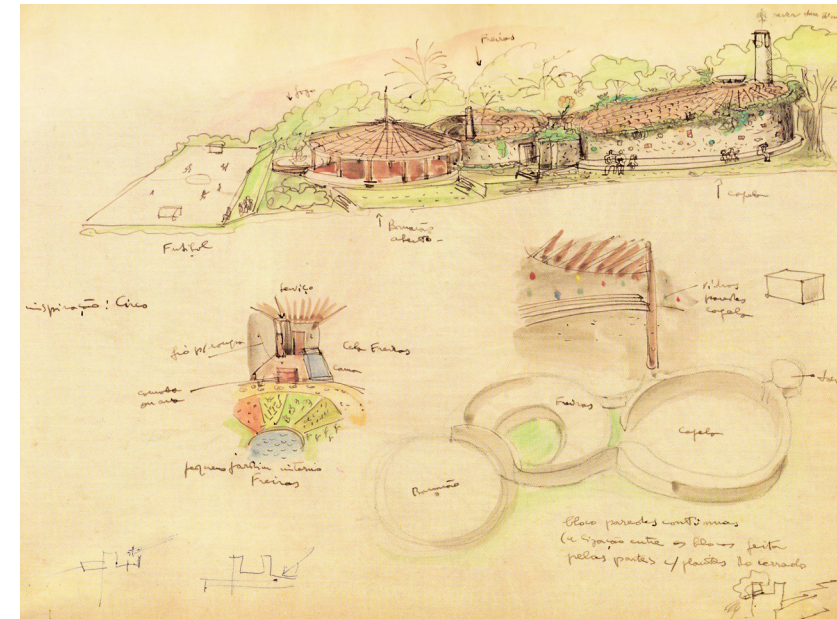
Assim, a utilização do esquisso remete para uma exploração do projecto que admite uma alteração de configurações significativa, ou seja, através do esquisso *Lina Bo Bardi* admite uma alteração constante do projecto, que se prolonga até à construção da obra, na qual adapta o imprevisito ou os erros da obra, às suas propostas de configuração do projecto. (p.125)



'Igreja do Espírito Santo do Cerrado'. Imagem no livro: *Lina Bo Bardi*, p.212



'Igreja do Espírito Santo do Cerrado'. Imagem no livro: *Lina Bo Bardi*, p.214



'Igreja do Espírito Santo do Cerrado'. Imagem no livro: *Lina Bo Bardi*, p.211

### PROCURA DE RELAÇÕES E CONFIGURAÇÕES NA OBRA

No caso de *Luis Barragán*, a exploração inicial do projecto remete para uma configuração base que se completa durante o período de construção de obra e de ocupação, como tal, o processo de projecto continua em aberto após a construção, permanece em contínua evolução e adaptação. (p.125)



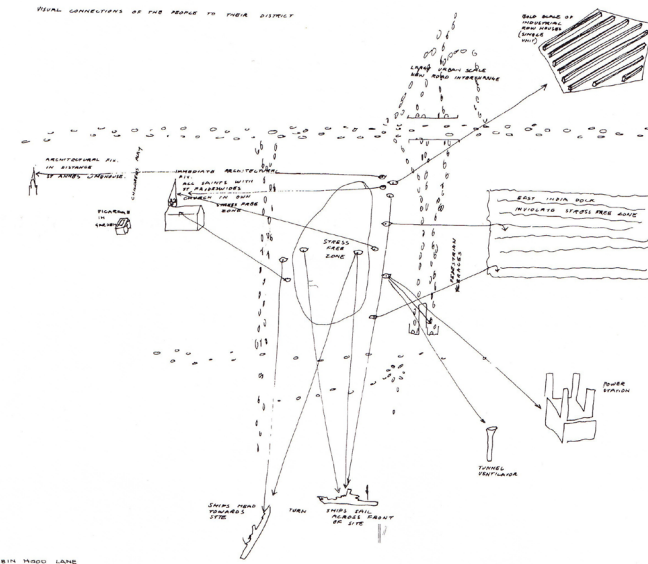
'Casa-Estúdio Luis Barragán'. Imagem no livro: *Luis Barragán frente al espejo: la otra mirada*, p.114



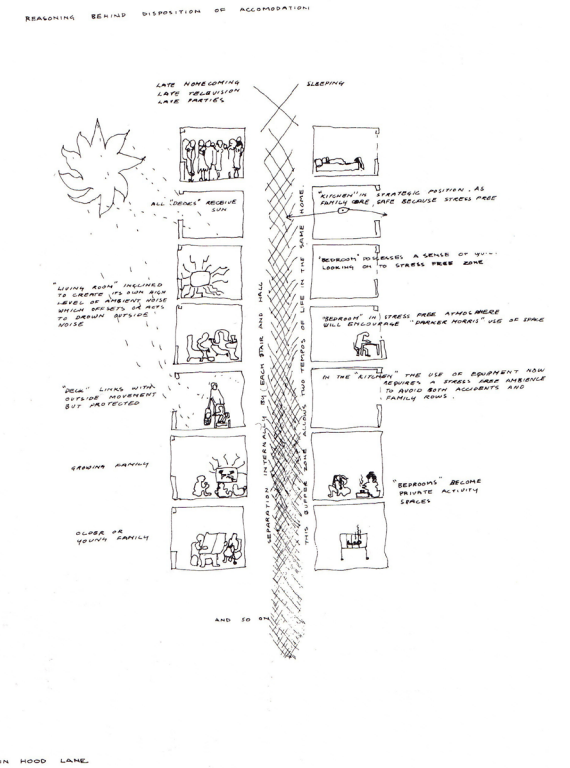
'Casa-Estúdio Luis Barragán'. Imagem no livro: *Fotografías de la arquitectura de Luis Barragán por Armando Salas Portugal*, p. 63

### DESENHO COMO EXPLORAÇÃO DE RELAÇÕES DESENCADEADORAS DO PROJECTO

O diagrama assume-se como explorador de relações que se transmitem para o desenho de projecto, ou seja, num momento inicial os *Smithson* exploram relações que posteriormente assumem uma configuração no desenho de projecto, no qual não transparece uma variedade significativa de propostas. (p.125)

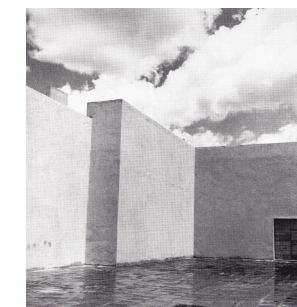


'Robin Hood Gardens'. Imagem no livro: *The Charged Void: Architecture*, p. 298



'Robin Hood Gardens'. Imagem no livro: *The Charged Void: Architecture*, p. 298

Assim, através da observação associada à reflexão e estudo, o *arquitecto* aprofunda o seu conhecimento e armazena na sua memória configurações a que poderá recorrer para futuras utilizações. Contudo, esta observação proporciona uma acumulação de experiências e vivências na memória, que posteriormente condicionam a intuição, segundo a qual *L. Barragán* estabelece o seu processo de projecto. (p.63)



'Casa Prieto López'. Imagem no livro: *Luis Barragán frente al espejo: la otra mirada*, p.62



A obra, para além de propiciar o trabalho colectivo, surge como meio de percepção dos erros, a partir dos quais o *arquitecto* deve fazer emergir as particularidades da obra. (p.29)



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APARICIO, Luz Fdez. Valderrama – *La construcción de la mirada: tres distancias*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2004. (Textos de Doctorado: Arquitectura)

SANTA-MARIA, Luis Martínez – *El árbol, el camino, el estanque, ante la casa*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2004. (Arquíthesis)

LEYVA, Juan Luis Trillo de – *Argumentos sobre la contigüidad en la arquitectura*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2001. (Textos de Doctorado: Arquitectura)

## INTRODUÇÃO

APARICIO, Luz Fdez. Valderrama – *La construcción de la mirada: tres distancias*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2004. (Textos de Doctorado: Arquitectura)

GORDO, Antonio Gámiz – *Ideas sobre análisis, dibujo y arquitectura*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2003. (Textos de Doctorado: Arquitectura)

GUIRAO, Cristina Gastón – *Mies: el proyecto como revelación del lugar*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005. (Arquíthesis)

### 1. A CASA DO ARQUITECTO

BALDEWEG, Juan Navarro – *La habitación vacante*. 2ªed. Girona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 2001. (Pre-textos de Arquitectura)

#### 1.1 A casa de *Lina Bo Bardi*

*Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. org Carlos Basualdo. São Paulo: Cosac Naify, 2007. [acedido a 04/05/2010, 11h00]. Disponível em:

[http://books.google.com/books?id=RJ4iMQS\\_Cl0C&printsec=frontcover&dq=Tropic%C3%A1lia&hl=pt-PT&ei=YvvfS-HDK9SlOKW7mb0I&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&resnum=1&ved=0CDMQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false](http://books.google.com/books?id=RJ4iMQS_Cl0C&printsec=frontcover&dq=Tropic%C3%A1lia&hl=pt-PT&ei=YvvfS-HDK9SlOKW7mb0I&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CDMQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false)

BARDI, Lina Bo – *Museu de arte de São Paulo : São Paulo, Brasil, 1957-1968*. Lisboa : Blau, 1997. Bilingue

*Casa de Vidro : 1950-1951*. Lisboa : Blau, 1999. Bilingue

*Cidadela da liberdade*. São Paulo : SESC, 1999. (Catálogo de uma exposição). Bilingue

*Igreja Espírito Santo do Cerrado : 1976-1982*. Lisboa : Blau, 1999. Bilingue

*Lina Bo Bardi*. coord. Marcelo Carvalho Ferraz. S. Paulo : Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993

OLIVEIRA, Olivia de – *Lina Bo Bardi : sutis substâncias da arquitectura*. São Paulo : Romano Guerra Ed., 2006

RUBINO, Silvana e Marina Grinover – *Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Cosac Naify, 2009

#### Publicações Periódicas

*2G: Revista Internacional de Arquitectura: Lina Bo Bardi*. org. Olívia de Oliveira. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. nº23/24 (2003)

#### 1.2 A casa de Alison e Peter Smithson

HEUVEL, Dirk van den e Max Risselada – *Alison y Peter Smithson: de la casa del futuro a la casa de hoy*. Barcelona: Polígrafa, 2007

SMITHSON, Alison – *As in DS: an eye on the road*. Baden: Lars Müller, cop. 2001

SMITHSON, Alison e Peter Smithson – *Changing the art of inhabitation: Mies' pieces: Eames dreams: The Smithsons*. 1ªed. London: Artemis, 1994

SMITHSON, Alison e Peter Smithson – *The Charged Void: Architecture*. New York: The Monacelli Press, 2001

SMITHSON, Alison – *Team 10 Meetings: 1953 -1984*. New York: Rizzoli, cop. 1991

SMITHSON, Alison – *The Charged void: urbanism*. New York: The Monacelli Press, 2005

SPELLMAN, Catherine e Karl Unglaub – *Peter Smithson. Conversaciones con estudiantes: un espacio para nuestra generación*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004

WEBSTER, Helena – *Modernism without rhetoric: essays on the work of Alison and Peter Smithson*. 1ªed. London: Academy, 1997

#### Publicações Periódicas

SMITHSON, Alison e Peter Smithson – “*The pavilion and the route*”. *Architectural Design*. London: AD. nº3. (March1965), pp.143-146

SMITHSON, Alison e Peter Smithson – “*The built world: urban reidentification*”. *Architectural Design*. London: AD. vol. XXV, nº6 (June 1955), pp.185-188

SMITHSON, Alison e Peter Smithson – “*Aujourd’hui c’est les pubs que l’on collectionne*”. *L’architecture d’aujourd’hui: Alison et Peter Smithson*. Paris. nº344 (Janvier - Février 2003), pp.40-45

SMITHSON, Peter – “*Peter Smithson. La arquitectura de la experiencia*.” *Pasajes: Arquitectura y Critica*. Madrid: América Ibérica. nº7 (Mayo 1999), pp.36-40

#### 1.3 A casa de Luis Barragán

BARBARIN, Antonio Ruiz – *Luis Barragán frente al espejo: la otra mirada*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2008. (Arquia-tesis).

*Barragán: obra completa*. Lisboa : Dianlivro, 2003

FUTAGAWA, Yukio - *Luis Barragán: Barragán House: Mexico City, Mexico, 1947-48*. Tokyo: A.D.A EDITA Tokyo Co.. 2009 (Residential Masterpieces 02)

*Luis Barragan*. México D.F.: Editorial RM, 2001

*Luis Barragán: The Quiet Revolution*. London: Skira, 2001

PORTUGAL, Armando Salas – *Fotografias de la arquitectura de Luis Barragán por Armando Salas Portugal*. Barcelona: Gustavo Gili, 1992

RIGGEN, Antonio – *Luis Barragán: escritos y conversaciones*. Madrid: El Croquis, cop. 2000. (Biblioteca de arquitectura)

## 2. A CONSTRUÇÃO DA CASA

BALDEWEG, Juan Navarro – *Una caja de resonancia*. 1ªed. Girona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 2007. (Pre-textos de Arquitectura)

BALDEWEG, Juan Navarro – *La habitación vacante*. 2ªed. Girona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 2001. (Pre-textos de Arquitectura)

ESPUELAS, Fernando – *El claro en el bosque: reflexiones sobre el vacío en arquitectura*. 5ªed. Barcelona: Caja de Arquitectos, 1999. (Arquíthesis)

HOLL, Steven – *Questions of perception: phenomenology of architecture*. San Francisco: Wiliam Stout Publishers, 2006

LAAN, Hans van der – *L'espace architectonique : quinze leçons sur la disposition de la demeure humaine*. E. J. Brill, 1989

MEISS, Pierre von – *De la forme au lieu : une introduction à l'étude de l'architecture*. Lausanne: Presses Polytechniques Romandes, cop.1986

PALLASMAA, Juhani – *The eyes of the skin: Architecture and the senses*. Chichester: John Wiley & Sons, 2005

## 3. A CASA CONSTRUIDA

PALLASMAA, Juhani – *The eyes of the skin: Architecture and the senses*. Chichester: John Wiley & Sons, 2005

MEISS, Pierre von – *De la forme au lieu : une introduction à l'étude de l'architecture*. Lausanne: Presses Polytechniques Romandes, cop.1986

### 3.1 A construção da *Casa de Vidro*: Morumbi, 1951

*Casa de Vidro : 1950-1951*. Lisboa : Blau, 1999. Bilingue

<http://www.institutobardi.com.br/lina/realizacoes/index.html> [acedido a 15/09/2010, 22h30]

### 3.2 A construção do *Pavilhão Solar*: Upper Lawn, 1959-62

HEUVEL, Dirk van den e Max Risselada – *Alison y Peter Smithson: de la casa del futuro a la casa de hoy*. Barcelona: Polígrafa, 2007

SANTA-MARIA, Luis Martínez – *El árbol, el camino, el estanque, ante la casa*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2004. (Arquíthesis)

SMITHSON, Alison e Peter Smithson – *Changing the art of inhabitation: Mies' pieces: Eames dreams: The Smithsons*. 1ªed. London: Artemis, 1994

SMITHSON, Alison e Peter Smithson – *The Charged Void: Architecture*. New York: The Monacelli Press, 2001

WEBSTER, Helena – *Modernism without rhetoric: essays on the work of Alison and Peter Smithson*. 1ªed. London: Academy, 1997

### 3.3 A construção da *Casa-Estúdio Luis Barragán*: Tacubaya, 1947

PORTUGAL, Armando Salas – *Fotografias de la arquitectura de Luis Barragán por Armando Salas Portugal*. Barcelona: Gustavo Gili, 1992

<http://www.barragan-foundation.org/> [acedido a 15/09/2010, 22h30]



## REFERÊNCIA DE IMAGENS

- 1 Imagem no livro: *Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi*, p. 203
- 2 Imagem no livro: *Alison y Peter Smithson: de la casa del futuro a la casa de hoy*, p. 59
- 3 Desenho de Peter Smithson. 2005. Imagem no livro: *The Charged void: urbanism*, p. 30
- 4 Imagem no livro: *Alison y Peter Smithson: de la casa del futuro a la casa de hoy*, p. 90
- 5 Imagem no livro: *Luis Barragán frente al espejo: la otra mirada*, p.61
- 6 Desenho de Lina Bo Bardi. Imagem no livro: *Casa de Vidro : 1950-1951*
- 7 Desenho de Lina Bo Bardi. Imagem no livro: *Casa de Vidro : 1950-1951*
- 8 Desenho de Lina Bo Bardi. Imagem no livro: *Casa de Vidro : 1950-1951*
- 9 Desenho de Lina Bo Bardi. Imagem no livro: *Casa de Vidro : 1950-1951*
- 10 Desenho de Lina Bo Bardi. Imagem no livro: *Casa de Vidro : 1950-1951*
- 11 Desenho de Lina Bo Bardi. Imagem no livro: *Casa de Vidro : 1950-1951*
- 12 Desenho de Alison Smithson. Imagem no livro: *Changing the art of inhabitation: Mies' pieces: Eames dreams: The Smithsons*, p.112
- 13 Imagem no livro: *Alison y Peter Smithson: de la casa del futuro a la casa de hoy*, p. 222
- 14 Desenho de Alison Smithson. Imagem no livro: *The Charged Void: Architecture*, p.238
- 15 Imagem no livro: *Alison y Peter Smithson: de la casa del futuro a la casa de hoy*, p. 223
- 16 Imagem no livro: *Alison y Peter Smithson: de la casa del futuro a la casa de hoy*, p. 225

- 17** Imagem no livro: *Alison y Peter Smithson: de la casa del futuro a la casa de hoy*, p. 224
- 18** Fotografia de Armando Salas Portugal. Imagem no livro: *Fotografias de la arquitectura de Luis Barragán por Armando Salas Portugal*, p.47
- 19** Fotografia de Armando Salas Portugal. Imagem no livro: *Fotografias de la arquitectura de Luis Barragán por Armando Salas Portugal*, p.54
- 20** Fotografia de Armando Salas Portugal. Imagem no livro: *Fotografias de la arquitectura de Luis Barragán por Armando Salas Portugal*, p.48
- 21** Fotografia de Armando Salas Portugal. Imagem no livro: *Fotografias de la arquitectura de Luis Barragán por Armando Salas Portugal*, p.49
- 22** Fotografia de Armando Salas Portugal. Imagem no livro: *Fotografias de la arquitectura de Luis Barragán por Armando Salas Portugal*, p.46
- 23** Fotografia de Armando Salas Portugal. Imagem no livro: *Fotografias de la arquitectura de Luis Barragán por Armando Salas Portugal*, p.55
- 24** Fotografia de Armando Salas Portugal. Imagem no livro: *Fotografias de la arquitectura de Luis Barragán por Armando Salas Portugal*, p.56
- 25** Fotografia de Armando Salas Portugal. Imagem no livro: *Fotografias de la arquitectura de Luis Barragán por Armando Salas Portugal*, p.57
- 26** Fotografia de Armando Salas Portugal. Imagem no livro: *Fotografias de la arquitectura de Luis Barragán por Armando Salas Portugal*, p.50
- 27** Fotografia de Armando Salas Portugal. Imagem no livro: *Fotografias de la arquitectura de Luis Barragán por Armando Salas Portugal*, p.51
- 28** Fotografia de Armando Salas Portugal. Imagem no livro: *Fotografias de la arquitectura de Luis Barragán por Armando Salas Portugal*, p.61
- 29** Fotografia de Armando Salas Portugal. Imagem no livro: *Fotografias de la arquitectura de Luis Barragán por Armando Salas Portugal*, p.63