[CÉLULA, CRISTAL, NÍVEL, FOLHA]

DO HABITAR NOS *INTERSECCIONISMOS* DO ESPAÇO SOCIAL ÀS NOVAS FERRAMENTAS DE UM PENSAMENTO PROJECTIVO:

TRANSIÇÃO RELACIONAL

ANA LUÍSA PALMA LEMOS

ORIENTADOR: ARQ. MANUEL AUGUSTO SOARES MENDES

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO INTEGRADO EM ARQUITECTURA FAUP 2009 | 2010

aos meus pais, Isabel e Vitor

Agradecimentos

Ao arquitecto Manuel Augusto Soares Mendes, pela disponibilidade e disponibilização de recursos e por possibilitar e orientar no alargamento dos conhecimentos.

Ao Vince, pela força, pelo optimismo, pela inspiração, pela companhia e compreensão; por me acompanhar na viagem a Lyon, percorrendo incansavelmente a imensidão de *traboules* labirínticas que penetram a cidade antiga.

Aos meus pais, *por tudo* – o que fizeram e o que fariam –; e pelo apoio, compreensão e disponibilidade incondicionais.

Ao Carlos Gonçalves e à Joana Palma, por me acompanharem à viajem a Marrocos, por enriquecerem a minha experiência e por cederem os seus registos fotográficos.

Aos arquitectos Sérgio Fernandez e Alexandre Alves Costa que, juntamente com os colegas do a15, transmitiram pacientemente vários ensinamentos, fundamentais numa mudança do modo de ver o papel da arquitectura, assim como do que é a prática desta na sociedade em que nos encontramos.

Aos amigos de há muito, por serem encontros com a origem e as convicções pessoais; aos mais recentes, pela compreensão do que é, na realidade, o processo desta dissertação, tendo apoiado incondicionalmente, e os que pacientemente dedicaram o seu tempo a ler, tentar perceber e esclarecer verdadeiramente sobre a comunicação do conteúdo explorado.

Aos companheiros pelo apoio, boa disposição e críticas pontuais, ao longo deste duro processo.

Resumo

A presente dissertação consiste na *aproximação a um pensamento projectivo* de configuração de atmosferas habitacionais e no *apuramento das convicções de base que o envolvem*. Nesta aproximação procuram-se parâmetros projectivos que trabalhem no campo do *limiar dos espaços habitacionais*, considerando que cada atmosfera criada resulta da intersecção das suas circunstâncias e relatividades: o *interseccionismo*. Este *limiar espacial* define-se pela sua coincidência com o limite de uma atmosfera e a sua caracterização é acentuada pela materialidade do mesmo, definindo, consequentemente, a componente social da atmosfera habitável.

O objecto de estudo desta dissertação revela-se, então, como a descodificação dos limiares sugeridos: *habitar nos interseccionismos do espaço social*, numa aproximação a *novas ferramentas de um pensamento projectivo: a transição relacional*.

A produção do espaço, que se quer adaptada à sociedade do presente, aponta para a constatação do seu contexto – uma realidade cada vez mais densa e consumista – e , consequentemente, para uma redefinição da atitude projectual. Neste sentido, redefine-se a noção de *habitat* e dos critérios de produção a esta correspondentes: a articulação do *continuum*, circunstância e *patterns of association*.

A articulação destes critérios revela-se, na prática, como o *interseccionismo de relatividades*, criado pela manipulação de três parâmetros do limiar dos espaços habitacionais: o limite da atmosfera, a materialidade deste limite e o domínio da atmosfera. Estes apresentam-se como definidores da relação entre a relatividade dos domínios público e privado, e do interior e exterior, a partir da qual surgem quatro *interseccionismos*: célula, cristal, nível e folha.

Paralelamente à articulação dos *interseccionismos*, *o pensamento projectivo vai de encontro à noção de transição relacional*: a conjugação da noção de transição entre espaços (ligada à continuidade de percurso quotidiano do habitante) com a noção de articulação relacional, em nome de uma atitude projectual coerente com a busca da riqueza das atmosferas pela acentuação dos *interseccionismos*, reforçados e protegidos pela transição relacional, seja entre diferentes escalas, diferentes circunstâncias ou diferentes relatividades.

Abstract

This dissertation consists on the *convergence to a projective of housing atmospheres' thinking* and on the *establishment of its surrounding base convictions*. On this approach one seeks the projective parameters that work on the *threshold of housing spaces*' field, considering that each created atmosphere is a result of the intersection of its circumstances and relativities: the *"intersectionism"*. This spatial threshold is defined by its coincidence with the atmosphere's limit whose characterization is emphasized by its materiality, defining, consequently, the social component of the inhabitable atmosphere.

The study's object of this dissertation reveals itself as the decoding of the suggested thresholds: *inhabiting on the social spaces' "intersectionism", on an approach to the new tools of a projective thinking: the relational transition.*

The space production, that one wants adapted to the society of the present, points on knowing its context – one reality that is more dense and consumerist – and, consequently, on the redefinition of the projective attitude. In this sense, the notion of *habitat* is redefined as well as its productions' criteria: the articulation of the *continuum, circumstance and patterns of association*.

The articulation of these criteria reveals itself, in the practice, as an *"intersectionism" of relativities*, created by the manipulation of three parameters of the housing spaces' threshold: the limit of the atmosphere, its materiality and de atmosphere's domain. These present themselves as definers of the relation between the public and private domain's relativities, as the interior and exterior, from which appear the four *"intersectionisms"*: cell, crystal, level and leaf.

At the same time than the articulation of the "*intersectionisms", the projective thinking goes on the direction of the relational transition's notion*: the conjugation of the space transition's notion (connected to the quotidian course's continuity of the individual) with the relational articulation, towards a coherent projective attitude that searches the atmosphere's wealth by emphasizing the *"intersectionisms"*, reinforced and protected by the relational transition, whether between different scales, different circumstances or different relativities.

Introdução 1

A. *Flâneur* 7

1. Da experiência do espaço 13

1.1. Homem 15

1.2. Espaço 18

1.3. Tempo 24

2. Da (in)consciência do próprio 25

2.1. Próprio e Sociedade 27

2.2. Consumismo 30

2.3. Necessidade do estado de consciência 34

2.4. Consciência do *flâneur* 36

3. Da *flânerie* 45

3.1. *Flânerie* e habitar 47

3.2. Privacidade Pública 49

3.3. Domínio 51

B. *Vertigo* 57

1. Do sentido do *vertigo* 63

1.1. Construção em massa 64

1.2. Consumidor consumido 71

1.3. Habitação colectiva 76

2. Do deslumbre do padrão 83

2.1. Projecto 85

2.2. Critério de produção 88

2.3. *Patterns of association* 95

C. *Interseccionismo* 105

1. Da relatividade da(s) realidade(s) 111

1.1. Relatividade(s) 112

1.2. Interseccionismo das relatividades 116

2. Do habitar nos *Interseccionismos* do espaço social 119

2.1. Célula 121

2.2. Cristal 133

2.3. Nível 143

2.4. Folha 151

3. Do *interseccionismo*-padrão 163

3.1. Unidade: quatro diagramas 166

3.2. Associação: dois padrões 168

D. Conclusão: Transição relacional 171

Referências 175

Referências bibliográficas 177

Créditos de imagens 181

Introdução

Dou por mim com um diferente estado de espírito... O que mudou? Vou viajar!

O ponto de partida para o desenvolvimento desta dissertação tem que ver com este *estado de espírito*, ou seja, com *a minha* condição mental de aprendizagem na aproximação a um tema que *sempre me seduziu*, mesmo na sua indefinição inicial. Tal condição surge no âmbito de duas viagens efectuadas – Fés el-Bali e Lyon –, cujas experiências se revelam (re)encontros do tema: os *interseccionismos* existentes nas atmosferas habitacionais[1]. A viagem apresenta-se ainda como ponte de ligação entre a condição do viajante – de observação e aprendizagem da realidade que o envolve – e a experiência quotidiana do espaço. Esta revela-se, assim, uma experiência indispensável ao processo do *pensamento projectivo*, o qual se procura apurar segundo o tema apresentado.

A condição do pensamento projectivo associa-se à condição do viajante que experiencia um espaço novo – o *flâneur* que **percorre uma rua** e o poeta que **permanece à janela** ou num local de onde possa observar o "mundo" –, apontando circunstâncias da realidade captada por um sujeito que, no caso desta dissertação, se leva para o projecto. Esta condição de observação afecta a sua consciência e coloca-o no limiar entre o contacto com a realidade absoluta e os significados que conduzem a sua mente ao devaneio[2]. A experiência do(s) espaço(s) torna-se então extremamente rica. Por um lado, a condição da sua consciência reflecte-se na predisposição para conhecer, interpretar e sonhar a partir das novas descobertas[3]. Por outro lado, as circunstâncias das atmosferas existentes –as históricas e vernaculares, há muito tempo apropriadas pelos seus habitantes –, têm influência sobre os indivíduos que as habitam e também têm sobre os que as experienciam esporadicamente.

Neste contexto, os preconceitos e expectativas do viajante assumem-se como bases de referência para a percepção das dinâmicas de uma realidade que lhe é distinta. Paralelamente, a atribuição de um significado à atmosfera experienciada surge pela circunstância de "limiaridade" da consciência do observador. Deste modo, os elementos e circunstâncias da atmosfera apresentam-se ao observador como sucessivas descobertas: *a penumbra das ruas estreitas que nos fazem ziguezaguear entre as velhas construções de pedra, perde a frieza de uma atmosfera*

[1] As atmosferas são entendidas como o conjunto de circunstâncias que se "intersecionam" no(s) espaço(s); estas produzem efeitos sobre o indivíduo que as experiencia.
[2] O devaneio da mente aponta-se como a desconexão com a realidade presente e a divagação (mental) por realidades e tempos distintos. Nesta dissertação este pode ser associado ao pensamento projectivo.
[3] Revelando-se, parte delas, em constatações.

aparentemente sombria pela riqueza de contrastes que comporta – o embelezamento colorido das montras (recentes apropriações) intercala-se com aparição de novos mundos, protegidos por portas grandes e maciças. Este aparentam ser mais sombrios que a rua, mas com a prometem a iluminação de atmosferas ricas e calmas (Lyon).

A presente dissertação consiste na *aproximação a um pensamento projectivo* e no *apuramento das convicções de base que o envolvem*. Nesta aproximação **procuram-se parâmetros projectivos que trabalhem no campo do *limiar dos espaços habitacionais*, considerando que cada atmosfera criada resulta da intersecção de circunstâncias e relatividades: o *interseccionismo***. Este *limiar espacial* define-se pela sua coincidência com o limite de uma atmosfera e a sua caracterização é acentuada pela materialidade do mesmo, caracterizando, consequentemente, a componente social da atmosfera habitável.

O objecto de estudo desta dissertação revela-se, então, como a descodificação dos limiares sugeridos: ***habitar nos interseccionismos do espaço social***, numa aproximação a ***novas ferramentas de um pensamento projectivo: a transição relacional***. No desenvolvimento da exposição pretende-se dissertar na aproximação e apuramento ao tema e às convicções que a ele se ligam: a articulação do *continuum*, da sua circunstância e dos seus *patterns of association*.

Na primeira parte, *Flâneur,* apresenta-se uma aproximação à **condição mental do indivíduo**, partindo de uma abordagem à experiência do espaço (*continuum space-time-matter-energy*). Esta noção é completada com uma aproximação ao **estado de consciência do indivíduo**[4], o qual corresponde ao limiar de consciência do pensamento projectivo.

A experiência da *flânerie* ou da viagem vive muito do quotidiano, até um ponto em que esta se constata como o habitar a rua. Esta associação entre *flânerie* e habitar, bem explicitada por Walter Benjamin, leva-nos para uma questão extremamente sóbria e pertinente para o meu pensamento projectivo: **a noção de domínio do espaço como elemento essencial na descodificação daquelas experiências tão enriquecedoras do quotidiano**.

A segunda parte, *Vertigo*, aproxima-se do que é a **produção do espaço**. Esta surge como uma reacção à realidade constatada: uma realidade cada vez mais densa e consumista, reflexo do estado da sociedade. A produção do espaço, que se quer

[4] No seu quotidiano ou numa situação de excepção.

adaptada à sociedade do presente, aponta para a constatação das suas transformações e necessidades e, consequentemente, para uma redefinição da atitude projectual. Neste sentido, **redefine-se a noção de *habitat* e dos critérios de produção a esta correspondentes: *continuum*, circunstância e *patterns of association***. Os *patterns of association* apresentam-se como um elemento-chave relacional e de articulação, não apenas teórica, mas também física: espacial e do domínios.

A terceira parte, *Interseccionismo*, encontra-se mais próxima da descodificação do objecto da dissertação – *do habitar nos interseccionismos do espaço social às novas ferramentas de um pensamento projectivo: transição relacional*. Parte-se, neste ponto, de um aparente devaneio, por um excerto de um poema de Fernando Pessoa, que nos leva à noção do *interseccionismo de realidades*. Este conceito revela-se, aos olhos do arquitecto, como um ***interseccionismo de relatividades*, compostas pela manipulação dos quatro elementos do *continuum***.

Destacam-se então três parâmetros manipuláveis do limiar dos espaços habitacionais: o **limite da atmosfera**, a **materialidade deste limite** e o **domínio da atmosfera**[5] (resultante em parte da manipulação dos dois anteriores). Estes apresentam-se como definidores da relação entre a relatividade dos domínios público e privado, e do interior e exterior, a partir da qual surgem **quatro *interseccionismos*: célula, cristal, nível e folha**. Após a aproximação às representatividades destes quatro símbolos[6], parte-se para a descodificação das ferramentas manipuladas, em busca de um pensamento projectivo – **enriquecedor das atmosferas habitacionais** em contextos de alta densidade e **da transição relacional entre as mesmas**, proporcionando experiências quotidianas mais ricas e equilibradas por parte do habitante.

Referências bibliográficas

A "descoberta"[7] das referências bibliográficas, que foram surgindo numa sequência de transição e apuramento do objecto desta dissertação, revelou-se numa sucessão de viagens por outras visões do mundo. À semelhança das viagens que vivi, estas revelaram-se experiências ricas (entre o concreto e o sonho), de onde retirei ensinamentos, interpretações, constatações e devaneios. A própria referenciação

[5] Correspondente ao espaço social.
[6] Quatro *interseccionismos*, quatro momentos da experiência do habitante, quatro atitudes projectuais distintas
[7] O processo de descoberta associa-se, aqui, ao processo de leitura.

das mesmas ao longo da dissertação tem que ver com o facto de as encarar como confirmações que suportam o meu raciocínio e, por vezes, que o explicam de melhor modo.

Destaco então, para a descodificação do que é a experiência do espaço, as suas componentes e os resultados da interacção entre os mesmos. *A poética do espaço*, de Gaston Bachelard, demonstra e transporta-nos para o mundo da íntima relação entre o indivíduo e o espaço e, essencialmente, sobre os efeitos das relatividades do mesmo sobre o indivíduo. *Building the unfinished*, de Lars Lerup, fala-nos desta interacção entre homem e espaço e desenvolve-a, num discurso mais projectivo, introduzindo, considerações dos mundos social e individual na sua abordagem (que se revelam, nesta dissertação, elementos-chave na caracterização das atmosferas). *Aldo van Eyck*, de Francis Strauven, revela-se numa peça que une e dá sentido a muitas das considerações feitas ao longo desta dissertação. Ao mesmo tempo, destaca Aldo van Eyck como uma das mais importantes referências das minhas convicções[8]: por trazer as noções de *continuum* e relatividade para o projecto arquitectónico, assim como uma capacidade de captar o potencial da consideração do *relacional* no mesmo.

Relativamente à consideração projectiva e produtiva do espaço destaco, para além de van Eyck: Henri Lefêbvre, com *La production de l'espace*, que enuncia a problemática da produção do espaço, sublinhando a necessidade de o considerar na sua globalidade, da qual destaco a sua componente social (espaço social); Christopher Alexander e Serge Chermayeff, com *Comunidad y privacidad*, que elucidam sobre as consequências do estado da sociedade na arquitectura, sendo esta influenciadora e influenciada pela sociedade, e onde a mentalidade consumista teve um papel marcante e redutor da qualidade de vida nas habitações; Beatriz Colomina, com *La domesticidad en guerra*, pega também neste facto, mas com uma abordagem que se aproxima mais da realidade construída, em que a atitude do arquitecto, inserida neste caso no contexto do pós-guerra, sobressai claramente nos seus projectos.

[8] Por um modo que Strauven transparece como muito coeso.

A. *Flâneur*

1. Da experiência do espaço

2. Da consciência do próprio

3. Da *flânerie*

"The street becomes a dwelling place for the flâneur, he is as much at home among house façades as a citizen is within four walls. To him, a shiny enamelled shop sign is at least as good as a wall ornament as an oil painting is to a bourgeois in his living room. Buildings' walls are the desk against which he presses his notebooks; newsstands are his libraries; and café terraces are the balconies from which he looks down on his household after his work is done." [1]

[1] BENJAMIN, Walter, Paris of the Second Empire in Baudelaire, *Selected Writings*, vol. 4, p. 19, citado por RICE, Charles, 'So the flâneur goes for a walk in his room: Interior, Arcade, Cinema, Metropolis', *Intimate Metropolis: urban subjects in the modern city* (2009), p. 78

O *flâneur* é um qualquer indivíduo que vagueia (in)conscientemente pela cidade - no limiar entre a percepção e o devaneio –, percorrendo e percepcionando as suas ruas e a(s) realidade(s)[2] que as completa(m).

A experiência do espaço pode ser considerada, numa primeira e rápida abordagem, como uma interacção entre o homem[3] e o espaço, a qual é indissociável do factor tempo[4]. Estas três variantes conjugam-se como *relatividades*[5] que definirão cada experiência como única, até na sua quotidianidade. A *flânerie* apresenta-se como a experiência em que o indivíduo dispõe, simultaneamente, da sua (in)consciência: o limiar entre a consciente apreensão e cognição do espaço físico e os inconscientes devaneios da mente (alheados ao percurso do corpo).[6] O espaço é suporte de circunstâncias que provocarão alterações no comportamento do sujeito que o experiencia: este pode sentir-se acolhido, inspirado ou confortável, o suficiente para deixar a sua mente percorrer (a partir daquele ponto seguro) o resto do mundo. O tempo, a *duração* da experiência – interacção entre o indivíduo e o espaço –, é aliado da mente do *flâneur*: permite a multiplicação da informação percepcionada pelo seu consciente e possibilita que esta se altere no inconsciente, podendo a mente viajar a outra velocidade e/ou cronologia.

A *flânerie* revela-se como um elemento potenciador do sentido desta dissertação por duas razões. Em primeiro lugar, como afirma Kathryn Brown: o *flâneur* é "the privileged interpreter of the city"[7] –, a condição de "limiaridade" da sua consciência contribui para experiências e reflexões mais ricas, podendo encontrar pistas e constatações para os seus paradigmas. Paralelamente, a *flânerie* apresenta-se como uma forma de habitar a rua, como afirma Walter Benjamin[8]: o indivíduo apropria-se dela (mesmo que apenas na sua mente) e usufrui da "liberdade" que lhe foi

[2] Captações parciais da realidade absoluta
[3] Neste caso, o *flâneur*
[4] Este factor será abordado posteriormente, baseado essencialmente na posição de Aldo van Eyck.
[5] Este conceito baseia-se também na posição de Aldo van Eyck.
[6] Paralelamente, este limiar pode ser associado, também, à consciência das dinâmicas a ele associadas, em contraste com a inconsciência da mentalidade consumista.
[7] BROWN, Kathryn, A Space for the Imagination, Depicting Women Readersin the Nineteenth-Century City, *in Intimate Metropolis: urban subjects in the modern city* (2009), p. 65. Na página 64, Kathryn B. recorre a Charles Baudelaire para apoiar esta afirmação: "For Charles Baudelaire it is the privilege of the *flâneur* to see the world while remaining unnoticed: 'The observer is a prince who rejoices everywhere in his incognito'" (a autora recorre a BAUDELAIRE, Charles, *Œvres complètes* (1976), vol. II, p. 692)
[8] Ver excerto usado no início desta parte, p. 9

atribuída pela sua condição de *flâneur*[9] e capacidade de negociar espaços urbanos[10], tanto na sua interacção com o espaço como com outros indivíduos, tendo assim facilidade de integração e percepção dos domínio do espaço.

[9] Devido também ao factor de este personagem ser, no século XIX, um homem, factor que lhe atribui um estatuto. Como afirma K. Brown: "the ability of the *flâneur* to negotiate urban spaces is based on social conventions and political freedoms", *Ibid.*, p. 64

[10] Aparte da questão sexista e das liberdades e oportunidades dos indivíduos desta época, esta noção de que a flânerie é uma negociação do espaço aproxima-se das intenções de Lerup apoiado na posição de Mrs. Ivy: "Mrs. Ivy demands that you act responsibly – as a citizen. As the dweller, you must capture the space through interacting with Mrs. Ivy and other dwellers. You must *negotiate* space by establishing relationships with both people and setting", LERUP, Lars, *Building the unfinished, Architecture and Human Action* (1977), p. 106

1. Da experiência do espaço

A *flânerie* representa uma experiência ao longo de um qualquer espaço público, por parte de um indivíduo. Neste sentido, ela consiste numa interacção entre o Homem e o Espaço, e este é o processo que dá valor essencial à arquitectura. Os três elementos base para que haja interacção são: o homem, o espaço e o tempo, três entidades definidoras da experiência do espaço. Estas são, para além de padrões de relatividade, três fenómenos disformes, não estáticos, que se conjugam *sempre* numa unidade equilibrada e indissociável, apesar de estarem em constante transformação. Aldo van Eyck define-a como "a complex primal substance, the fundamental space-time-matter-energy continuum"[11], o qual associa à Natureza: "a single, all-embracing system [...] which consists purely of reciprocal relations"[12].

O *indivíduo contém relatividade* nas suas características físicas e cognitivas e nos seus parâmetros pessoais – o conjunto de memórias e valores que este adopta e apropria ao longo da sua vida –, que definem cada indivíduo como único. A *circunstância espacial* é definida por Fernando Távora como "aquele conjunto de factores que envolvem o homem, que estão à sua volta e, porque ele é criador de muitos deles, a esses haverá que juntar os que resultam da sua própria existência, do seu próprio ser."[13] Com esta afirmação torna-se mais evidente o facto de que a circunstância do espaço define a sua atmosfera e que o indivíduo capta 'uma' realidade desta. A *circunstância temporal* surge, neste contexto, ancorada às duas relatividades anteriores: esta consiste no tempo gasto a percorrer o espaço e a captá-lo, visualmente (pela sua observação), fisicamente (pelo movimento do corpo ao longo do espaço), ou mentalmente (pela constante interacção entre as três entidades).

Da experiência deste conjunto resultará, por fim, a percepção de uma 'realidade' por parte do indivíduo, uma secção da realidade absoluta (existente pela co-existência homem-espaço). Ao longo da experiência do espaço, esta realidade apreendida gera-se mutua e ciclicamente.
Estas três entidades são, portanto, indissociáveis: por um lado, a circunstância espacial desperta efeitos no homem, podendo provocar, de forma directa ou

[11] "Aldo van Eyck links this insight from Copenhagen quantum physics to the finding of relativity theory that space, time, matter and energy form an indissoluble unity rather than being separate entities. Space, time, matter and energy do not have separate, autonomous existences but are aspects of a complex primal substance, the fundamental space-time-matter-energy continuum", STRAUVEN, Francis, *Aldo van Eyck* (2002), p. 414
[12] *Ibid.*, p. 414
[13] TÁVORA, Fernando, *Da Organização do Espaço* (1996), p. 22

indirecta, uma orientação à sua acção (por condicionamentos físicos ou *provocações* mentais); por outro, é o homem que interage com o espaço (por acções)[14]; e o tempo funciona como mediador destas interacções.

[14] Relativamente ao conceito de interacção entre homem e espaço, Edward T. Hall afirma que "No homem, o sentimento do espaço está ligado ao sentimento do Eu, que está por sua vez em relação íntima com o ambiente. Deste modo, certos aspectos da personalidade, ligados à actividade visual, quinestética, táctil, térmica, podem ver o seu desenvolvimento inibido ou, pelo contrário, estimulado pelo meio ambiente", HALL, Edward T., *A dimensão oculta* (1986), p. 77.

1.1. Homem

O processo da experiência do espaço exige, em primeiro lugar, a sua percepção por parte do indivíduo – a recolha de informação sobre a circunstância espacial pelos sentidos e o reconhecimento cognitivo que levará à *reacção-interacção.* Seguidamente, neste processo da *interacção homem-atmosfera*, o indivíduo não age por si só mas em *reacção* à atmosfera que experiencia.

Percepção

Assim, para a percepção da atmosfera que experiencia, o Homem dispõe dos seus *cinco sentidos,* os *meios de absorção* da sua envolvente: a visão, a audição, o olfacto, o tacto e o paladar.[15] Destes cinco meios, para uma abordagem da experiência do espaço que, embora querendo ser rica, quer ser quotidiana, o paladar secundariza-se. Deste modo, considera-se a visão como um dos mais importantes sentidos para que haja um reconhecimento do espaço por parte do homem: com ela o indivíduo recolhe os dados mais eficazes relativamente ao que será assimilado como *um homem que se encontra num espaço com uma dimensão, uma escala e um limite*. Contudo, o olfacto, a audição e o tacto funcionam como enriquecedores da experiência do espaço, pois criam outras noções de relatividade. Da mesma forma que Lerup menciona a captação do significado dos objectos pela visão, o cheiro, ainda que não expresso em forma, tem essa mesma propriedade relativamente à memória quotidiana[16]. O som, por sua vez, faz alusão ao *aqui e ali*, ao *cá dentro e lá fora*, ao *cá em cima e lá em baixo, ao na cidade e no campo* tornando-se, com isto, atractivo ou repulsivo. O tacto, como afirmado anteriormente, é mais íntimo, não apenas pelo contacto que se estabelece mas também pela condição de proximidade[17].

---

[15] A visão, segundo, Edward T. Hall, "produz muito mais informação que a audição ou o olfacto"[15], pois capta dados com maior eficácia e até uma muito maior distância; a audição atinge distâncias relativamente grandes, tornando-se menos rigorosa à medida que a distância aumenta; o olfacto atinge distâncias bem mais reduzidas mas, no entanto, está muito associado a memórias e ao quotidiano; "o tacto é o mais pessoal"[15], é o início do contacto entre o indivíduo e o que o envolve; e o paladar é o mais íntimo.

[16] Edward T. Hall explicita esta situação: "As passagens e as transições de um cheiro para o outro não servem apenas de pontos de referencia aos habitantes, como acrescentam intensidade à vida quotidiana", *ibid.*, p. 64

[17] "Assim, à distância normal da intimidade social e da conversa corrente, a alma do modelo começa a transparecer... A menos de um metro, ao alcance da mão, a presença da alma é demasiado envolvente para permitir qualquer observação desinteressada. Já não se trata da distância do pintor, mas da do

No *processo de percepção* de uma atmosfera, para além da absorção das suas circunstâncias, é necessário dar-lhes sentido pela interiorização da informação recolhida, ou seja, pela atribuição de um significado à informação absorvida. Apesar dos meios de absorção da envolvente do Homem captarem (em condições normais) a mesma informação, a sua cognição pode variar.

Deste modo, e voltando à informação captada pela visão, Heidegger menciona cinco parâmetros de percepção do espaço, correspondentes às várias fases absorção-interiorização: inicialmente captam-se a(s) *qualidade*(s) do objecto; o segundo parâmetro detectado é a sua *extensão*; o terceiro, a *relação* com outros objectos; e, seguidamente, captam-se o *lugar* e o *tempo*.[18] A estes 5 parâmetros, Lars Lerup acrescenta um, *significado*, como resultado do cruzamento de *contexto, sensação e pensamento*.[19] Aqui, o contexto é definido pela atmosfera, a sensação é o efeito que esta provoca no indivíduo e o pensamento é a influência da biografia do indivíduo na atribuição de um significado. Lerup defende até que o significado é indispensável à compreensão dos objectos: "A world of new objects is an impossibility, since it would not be perceivable. We never experience something totally unrecognizable, unidentifiable and out of context: «experience is made partly by thought». Just as the dweller brings things and uses to the residential situation, the dweller brings thoughts to the object in order to form meaning."[20]

Estes processos e parâmetros que comandam a percepção do espaço tentam ser os mais gerais possível, não dependendo das variantes correspondentes ao homem (como caso singular). Contudo, é necessário ter em conta os factores de relatividade que dizem respeito ao sujeito da experiência do espaço. Edward T. Hall afirma que, "para compreendermos o homem, precisamos de ter uma noção acerca dos seus sistemas de recepção e do modo como a cultura transforma a informação que estes últimos fornecem"[21], ou seja, que a cultura (assim como a educação segundo uma cultura) transforma os sistemas de assimilação da informação captada pelos sentidos.[22]

---

escultor que, esse, deve estar próximo o bastante do seu modelo para ajuizar as formas pelo tacto", HALL, Edward T., *A dimensão oculta*, p. 92

[18] LERUP, Lars, *Building the Unfinished, Architecture and Human Action* (1977), p. 21

[19] *Ibid.*, p. 21

[20] *Ibid.*, p. 27. O autor recorre, como reforço da sua ideia, a uma citação de Martin Heidegger. Deste modo, significado obedece ainda a dois parâmetros: em primeiro lugar, o *significado* (conhecimento) é adquirido, primeiramente, pela educação/cultura; paralelamente, estes conceitos 'ensinados' alteram-se e adaptam-se relativamente à biografia de cada um, pelo acumular de experiências e de interpretações a partir das mesmas.

[21] HALL, Edward T., *A dimensão oculta* (1986), p. 56

[22] O autor afirma ainda que "A percepção do espaço não implica apenas o que pode ser percebido, mas igualmente o que pode ser eliminado. Segundo as culturas, os indivíduos aprendem desde a infância, e sem o saberem, a eliminar ou a conservar com atenção tipos de informação muito diferentes", *ibid.*, p. 59

Esta linha de pensamento vai de encontro à de Lars Lerup, que acrescenta, ao factor educacional e cultural, os factores de biografia e memória do individuo. Van Eyck explica, também no mesmo sentido, que a memória do sujeito é essencial para a sua experiência – o acumular de aprendizagens dá sentido à referência *daquele espaço* ou *aquele fenómeno sucedido num determinado espaço*.[23] Os factores que funcionam como variantes do processo cognitivo podem ser estipulados pela sociedade – os significados adquiridos pela sua educação e cultura –, ou pela experiência individual – a memória e a biografia do indivíduo acrescentam significados pessoalizados, muitas vezes associados a valores e qualidades individuais.

A rua, casa do *flâneur*, é um exemplo muito explorado para observar estas variantes em vários indivíduos e as diferenças entre eles. Segundo T. Hall: indivíduos de outras culturas "têm maior tolerância ao amontoamento nos locais públicos e nos meios de transporte do que os europeus."[24] Van Eyck insere esta transformação na sua teoria de relatividade: "This too is a matter of relativity, namely of cultural relativity: the insight that various human cultures have to be regarded as distinct frames of reference, each subject to its own laws and standards but of equal validity."[25]

O indivíduo, mesmo sendo o sujeito da experiência do espaço, que dá sentido a este *continuum*, não é capaz por si só de completar a experiência. Van Eyck afirma que "the subject is in fact not capable of distant, 'objective' perception. Perception always presupposes a relation, an interaction, between the subject and the object."[26] Torna-se então mais claro que **é necessário ter em conta as circunstâncias definidoras da atmosfera "experienciável", da arquitectura, para poder por ela comunicar ou provocar reacções no indivíduo**.

[23] "The way someone experiences a particular place depends not only on the intrinsic qualities of the place but also on previous place-experiences stored in his memory: memories of both previous experiences of the place in question, and of other places. On returning to a place after a certain interval, one always enters it with a changed, enriched mental baggage and inevitably experiences it differently, even though it has not changed physically. The experience of each place influences, indeed transforms, the experience of every other place. Seen this way, one never enters the same place twice", STRAUVEN, Francis, *Aldo van Eyck* (2002), p. 421
[24] HALL, Edward T., *A dimensão oculta* (1986), p. 76
[25] STRAUVEN, Francis, *Aldo van Eyck* (2002), p. 420
[26] *ibid.*, p. 414

1.2. Espaço

Continuum

Como afirmado anteriormente, o fenómeno da experiência do espaço é uma interacção entre homem e atmosfera, e estes elementos pertencem à priori a este "fundamental space-time-matter-energy continuum"[27]. O raciocínio de Aldo van Eyck agrega estes elementos – espaço, tempo, matéria, energia – num *continuum* que será a essência do espaço social[28]. Paralelamente, o autor considera que cada um destes elementos é uma relatividade que se altera e conjuga num sistema uno e complexo. Fernando Távora aproxima-se da definição e relação dos dois primeiros termos, espaço e tempo, afirmando que o primeiro é contínuo e não pode ser explorado parcialmente[29], e que o tempo é uma das suas dimensões, tornando o espaço irreversível. [30]

Aldo van Eyck descreve com clareza a sua teoria sobre este sistema de relatividades que envolve permanentemente o *continuum*: *"In the barren nakedness of this entirely different frame of reference, he experienced palpably that space, time, matter and energy are essentially not distinct phenomena, but, as disclosed by the theory of relativity, form a coherent continuum."*[31]

Paralelamente, este autor evidencia a importância da indissociabilidade este com o tempo: *"This experience immediately also reinforced his insight that things are no longer static entities when seen from the viewpoint of this continuum and hence also from the viewpoint of its temporal component. The essential core of a thing, its identity, is not simply that which remains constant; it is 'that which is constant and constantly changes'. In other words a thing does not have a purely spatial but a temporal / spatial identity, an identity that takes a different form according to the space-time context within it occurs. This identity eludes everyday perception."*[32] Deste modo, no processo de percepção do espaço sobressaem, ao lado do indivíduo, o

---

[27] STRAUVEN, Francis, *Aldo van Eyck* (2002), p. 414
[28] Conceito abordado no final do subcapítulo. Ver p. 22
[29] Inicialmente este era o processo de algumas ciências que o estudavam.
[30] "O espaço é contínuo, não pode ser organizado com uma visão parcial, não aceita limitações na sua organização e do mesmo modo que forma e espaço estão tão intimamente ligados que uma é negativo do outro, e vice-versa, pelo que não podem separar-se, assim as formas visualmente apreendidas mantêm entre si estreitas relações – harmónicas e desarmónicas – mas de qualquer modo evidentes. [...] Mas, porque o espaço é contínuo e porque o tempo é umas das suas dimensões, o espaço é, igualmente, irreversível, isto é, dada a marcha constante do tempo e de tudo o que tal marcha acarreta e significa, um espaço organizado nunca pode vir a ser o que já foi, donde ainda a informação de que o espaço organizado está em permanente devir." TÁVORA, Fernando, *Da organização do espaço* (1996), p. 18
[31] STRAUVEN, Francis, *Aldo van Eyck* (2002), p. 211
[32] STRAUVEN, Francis, *Aldo van Eyck* (2002), p. 211

espaço (que é percepcionado) e o tempo (correspondente à percepção), sendo estes dois factores, com afirma Aldo van Eyck, interiorizados pelo sujeito, transformando-se o espaço e o tempo em lugar e ocasião.[33]

Espaço e lugar

No seguimento da teoria de que somos parte de um *continuum* que nos envolve, e no qual somos variáveis em constante transformação (mantendo contudo a unidade da totalidade do sistema), o espaço surge como o contentor na escala universal. Este é o *espaço absoluto* e a sua característica fundamental é, como afirma F. Távora, a sua continuidade. [34]

O espaço foi estudado e abordado por muitas ciências que, na sua maioria, não consideravam a sua universalidade.[35] Os primeiros conceitos de espaço, associados às ciências geométrica e matemática[36], relacionavam-se, essencialmente, com o carácter geométrico do espaço: as dimensões e sistemas de referenciais que definem a sua 'forma'. Na sua exploração por parte da filosofia (aproximando-se da sua definição no campo da metafísica), o espaço foi abordado segundo duas frentes: a física (associada à matemática) e a real (associada à sociologia).[37]

O estudo do espaço começou, então, a associar-se mais ao estudo do homem. Abraham Moles defende que o "espaço é uma categoria do nosso entendimento", afirmando também que ele "é a matéria-prima da existência e lugar da

[33] "*Space has no room, time not a moment for man.*
He is excluded.
in order to "include" him - help his homecoming - he must be gathered into their meaning (man is the subject as well as the object of architecture).
Whatever space and time mean place and occasion mean more.
For space in the image of man is place and time in the image of man is occasion." STRAUVEN, Francis, *Aldo van Eyck* (2002), p. 416

[34] "Do que foi dito, parece poder deduzir-se uma característica fundamental do espaço organizado: a sua continuidade", TÁVORA, Fernando, *Da organização do espaço* (1996), p. 18

[35] Henri Lefebvre faz uma aproximação diacrónica às ciências que se direccionaram para o espaço e o que este engloba.

[36] Sobre a definição matemática de espaço, o autor afirma: "Ces mathématiciens s'emparèrent de l'espace (et du temps) ; ils en firent leur domaine, mais d'une façon paradoxale : ils inventèrent des espaces, une indéfinité : espaces non-euclidiens, espaces à courbures, espaces a x dimensions et même à une infinité de dimensions, espaces de configuration, espaces abstraits, espaces définis par une déformation ou transformation, topologie, etc", LEFEBVRE, Henri, *La production de l'espace* (2000), p. 8

[37] Lefebvre afirma que "La relation entre le mathématique et le réel (physique, social) n'allait pas de soi, un abîme se creusant entre eux. Les mathématiques qui faisaient surgir cette « problématique » la laissaient aux philosophes, qui trouvaient une manière de rétablir leur situation compromise", *ibid.*, p. 8. Descartes e Kant tiveram um papel importante neste processo, como afirma Lefebvre : "Descartes passait pour l'étape décisive de l'élaboration du concept d'espace et de son émancipation", *ibid.*, p. 7; "Jusqu'à ce que Kant reprenne, en la modifiant, l'ancienne notion de catégorie. L'espace, relatif, instrument de connaissance, classement des phénomènes, ne s'en détache pas moins (avec le temps), de l'empirique ; il se rattache selon Kant donc transcendantale, donc insaisissable en soi", *ibid.*, p. 8

quotidianidade".[38] **Este espaço como categoria do entendimento humano é o espaço mental mencionado por Lefebvre em *La production de l'espace*, e nele cruzam-se os campos mental, físico e social.** Lefebvre completa a definição deste espaço afirmando que "l'espace d'origine philosophico-épistémologique se fétichise et le mental enveloppe le social avec le physique. Si certains de ces auteurs soupçonnent l'existence ou l'exigence d'une médiation, la plupart sautent sans autre forme de procès du mental au social."[39]

Assim, o conceito de espaço, indissociável do homem que o habita, necessita de mais definição para se aproximar deste sujeito que lhe dá sentido. Abraham Moles completa a definição de espaço com duas noções: a de lugar e a de quantidade[40], dimensionando-o, assim, com a escala do Homem. A ideia de lugar, segundo A. Moles, tem que ver com o seu reconhecimento, ou seja, com o reconhecimento do mundo relativamente ao sujeito. Van Eyck aborda o conceito de forma diferente, apesar de percorrer um caminho na mesma direcção que Moles, e transforma a questão: "If space allows people to be alive in it, it will become place. Conversely if we succeed in allowing construction, form or material to become place - an act of poetry and magic - people will know they are alive there and realty appreciate "space" as such. Space experience is thus the reward of place experience."[41] A ideia de quantidade relaciona-se com as características físicas e dimensionais do espaço, sobre a qual A. Moles afirma: "L'espace géométrique, géographique, est le matériau d'une expérience individuelle : il faut tant de mètres-cubes pour loger cette armoire et nos richesses; il faut tant de mètres-carrés pour camper sur la plage: c'est la notion d'un besoin quantitatif".[42]

Arquitectura e atmosfera

Seguindo o raciocínio de A. Van Eyck, do mesmo modo que o espaço, quando habitado pelo homem, é lugar, também o edifício, quando construído para ser habitado pelo homem, é arquitectura: "A building is only architecture when it presumes the human presence in its structure and appearance, indeed only when,

[38] "L'espace est une catégorie de notre entendement: il est la matière première de l'existence, le lieu donc de la quotidienneté", MOLES, Abraham, *Labyrinthes du vecu, l'Espace: matière d'actions* (1982), p. 7
[39] LEFEBVRE, Henri, *La production de l'espace* (2000), p. 12
[40] MOLES, Abraham, *Labyrinthes du vecu, l'Espace: matière d'actions* (1982), p. 7. O autor completa esta ideia ainda com dois conceitos métricos, o de campo e o de volume, *ibid.*, p. 8
[41] STRAUVEN, Francis, *Aldo van Eyck* (2002), p. 418
[42] MOLES, Abraham, *Labyrinthes du vecu, l'Espace: matière d'actions* (1982), p. 7

through the various viewpoints and places it unfolds, it signifies as it were a desire to be populated and experienced by perceiving, moving and relating subjects."[43]

O conjunto das circunstâncias de um espaço viabiliza a sua atmosfera, e esta cria um efeito no indivíduo que a percorre e/ou a habita. Deste modo, estas criarão também efeito sobre a percepção da atmosfera e a captação de uma 'realidade' da mesma. Para elucidar o papel das circunstâncias do espaço na sua experiência, Lerup usa um exemplo claro: a ponte. O autor começa por definir que, à priori, a ponte é uma ligação física, e que esta função pode ser expressa sob várias formas: *ponte-plana, ponte-escada, ponte-passerelle, ponte cerca, ponte-'mergulho alto', ponte-jangada, ponte-escadote*. Para além de todas estas formas, em que mudando a circunstância dos dois 'pontos' ligados se muda a circunstância de toda a ponte, esta terá uma consequente alteração no estado do homem aquando da sua interacção.

Como um exemplo mais quotidiano, T. Hall, em *A dimensão oculta,* menciona vários exemplos de tipos de reacção de indivíduos em certos tipos de espaço e consoante a sua cultura: "Osmond notara que certos espaços, como as salas de espera das estações, têm como efeito manter os indivíduos estanques entre si. Chamou-lhes espaços sociófugos. Outros espaços, como as esplanadas dos cafés em França ou os contadores dos velhos «drugstores» americanos provocam, pelo contrário, os contactos. Chamou-lhes espaços sociópetos."[44] Deste excerto retira-se a classificação dos espaços segundo os efeitos que estes criam nos homens ao nível da *proxémia*[45]: espaços *sociófugos*, onde os indivíduos se sentem inibidos para interagir entre si, e espaços *sociópetos*, possuidores de um ambiente que propicia a socialização. Contudo é necessário ter em conta que estas características devem estar bem relacionadas com o facto de os espaços serem públicos, semi-públicos, semi-privados ou privados, ou seja, é necessário que a articulação entre público e privado se mantenha no campo da *proxémia*, ou a atmosfera desse espaço terá efeitos controversos. Edward T. Hall completa esta reflexão afirmando que "Encontrámos já dois níveis proxémicos. O primeiro, *infracultural*, refere-se ao comportamento e está enraizado no passado biológico do ser humano. O segundo, *pré-cultural*, é fisiológico e pertence essencialmente ao presente. Um terceiro nível, *microcultural*, é aquele onde se situa a maior parte das observações proxémicas. Podemos distinguir aí três aspectos do espaço, conforme este apresente uma organização rígida, semi-rígida ou «informal»."[46]

[43] STRAUVEN, Francis, Aldo van Eyck (2002), p. 419
[44] HALL, Edward T., *A dimensão oculta* (1986), p. 127
[45] Conceito de Edward T. Hall
[46] *Ibid.*, p. 119

Deste modo, é necessário ter em conta que "*ce monde n'est pas neutre*: tel lieu, tel emplacement, y est plus désirable que tel autre; à tel endroit se situent des « pôles de gratifications », des sources de satisfaction du désir, ou des sources de répulsions; en bref, des motivations au comportement de l'être qui y circule."[47] Abraham M., neste contexto, defende que, relacionada com as circunstâncias que definem a atmosfera, a noção de espaço é de um espaço valorizado: "cette idée d'*espace valorisé*, dans lequel s'insèrent des quantités spatiales, des volumes utilisables, par moi ou par d'autres."[48]

Revela-se neste ponto a essencialidade do modo como se estuda o espaço, nomeadamente por parte dos seus produtores, pois como afirma Edward T. Hall, é necessário ter em conta que uma solução espacial que poderá ser encarada como uma necessidade, nesta cultura e em tempo presente, poderá ser intolerável em outras situações (outros lugares, outras culturas, outros tempos).

Espaço social

Este espaço que acolhe e influencia a experiência do homem é o espaço que acolhe, como afirma Lerup, a relação entre os mundos social e físico[49]: é o espaço social.

O espaço social é definido por Henri Lefebvre numa proposição: "***L'espace (social) est un produit (social)***."[50] Esta afirmação apesar de curta, está carregada de sentido e é extremamente oportuna, em que o autor funde dois preâmbulos simples: o de que um espaço é um produto e o da existência de um espaço social, garantindo que um é intrínseco ao outro. O espaço social, uma componente do espaço absoluto, destaca-se finalmente pela sua especificidade: "Quand l'espace social cesse de se confondre avec l'espace mental (défini par les philosophes et les mathématiciens), avec l'espace physique (défini par le pratico-sensible et la perception de la « nature »), il révèle sa spécificité. Que cet espace social ne consiste pas en une collection de choses, en une somme de faits (sensibles), pas plus qu'en un vide rempli, comme un emballage, de matières diverses, - qu'il ne se réduise pas à une « forme » imposée aux phénomènes, aux choses, à la matérialité physique, il va

[47] MOLES, Abraham, *Labyrinthes du vecu, l'Espace: matière d'actions* (1982), p. 9
[48] *Ibid.*, p. 10
[49] Roger Montegomery, na introdução do livro, LERUP, Lars, *Building the Unfinished, Architecture and Human Action* (1977)
[50] LEFEBVRE, Henri, *La production de l'espace* (2000), p. 35

falloir de montrer. Affirmé ici comme préalable (hypothèse) le caractère social de l'espace se confirmera en s'exposant."[51]

Neste conceito, Lefebvre considera haver forças sociais e políticas, não domináveis, que gerem (à sua maneira) o espaço, o que lhe dá um carácter abstracto, mas que, como o dinheiro e mesmo mercadorias, criam abstracções concretas.[52] Na verdade, o espaço social "incorpora" os actos sociais dos sujeitos, ao mesmo tempo colectivos e individuais, que nascem e morrem, padecem e agem.[53]

Esta proposição de Lefebvre contém implicações e consequências. O autor destaca quatro implicações: a de que o espaço-natureza (espaço físico) se *afasta*; que cada sociedade produz um espaço, o seu; que se o espaço é um produto, o conhecimento reproduzir-se-á nesta produção; e, finalmente, que se há produção e processo produtivo do espaço, há história.

[51] *Ibid.*, p. 36
[52] "Les forces sociales et politiques (étatiques) qui l'engendrèrent tentent de maîtriser et n'y parviennent pas ; ceux-là mêmes qui poussent la réalité spatiale vers une sorte d'autonomie impossible à dominer s'efforcent de l'épuiser, de la fixer pour l'asservir. Cet espace serait-il abstrait ? Oui, mais il est aussi « réel », comme la marchandise et l'argent, ces abstractions concrètes.", LEFEBVRE, Henri, *La production de l'espace* (2000), p. 35
[53] *Ibid.*, p. 43

1.3. Tempo

A terceira grande variável de relatividade é, como antes afirmado, o tempo. Tanto van Eyck como Távora defendem que este deve ser considerado como uma dimensão do espaço. Sendo van Eyck contra a definição científica de tempo, que reduz o presente a um instante sem dimensões[54], o seu conceito de tempo apoia-se (dentro da ideia de relatividade), no conceito de *duração*, de Bergson. Este "interprets time as the time of consciousness, as the duration experienced by the conscious mind. [...] *Durée* enlarges the present into the past and future."[55]

Este tempo é o tempo real em que o homem percepciona e interage com o espaço, "when his associative awareness charges and extends perception, rendering it transparent and profound through memory and anticipation."[56] Van Eyck vai mais longe na definição de tempo e da sua essencialidade neste *continuum* afirmando: "it is with this kind of time that space has to be charged in order to be a real place. Place, in order to be a space where man feels at home, must also incorporate duration. It has to be a space which not only intermediates between here and there, but which induces a simultaneous consciousness of now and soon; a space which, like man himself, is imbued with memory and anticipation."[57]

Gilles Barbey, por seu lado, defende que há dois tipos de tempo, dois tipos de relação entre espaço e tempo: "En effet, décrire l'espace dans le temps vécu et présenter le temps vécu dans ses espaces propres nous apparaît comme deux démarches solidaires l'une de l'autre. Dans cette optique-là, un même dispositif architectural est apte à concilier plusieurs usages parallèles."[58]

Assim, o conceito de tempo defendido por van Eyck, por englobar na duração da experiência presente os tempos passado e futuro, engloba em si as duas situações referidas por Barbey, em que a descrição do espaço no tempo vivido corresponde ao tempo da vivência presente, e a apresentação do tempo vivido no espaço se relaciona com a memória do tempo passado, contribuindo ambos para a construção da interacção em tempo futuro.

---

[54] "This kind of time excludes the present from evolution. It reduces the present to a dimensionless instant that tumbles all previous instants into the oubliette of the past - a past which is merely a: additive stack of expired facts", STRAUVEN, Francis, *Aldo van Eyck* (2002), p. 419
[55] *Ibid.*, p. 419
[56] *Ibid.*, p. 419
[57] *Ibid.*, p. 419
[58] BARBEY, Gilles, *L'Évasion Domestique, essai sur les relations d'affectivité au logis* (1990), p. 40

2. Da (in)consciência do próprio

A (in)consciência do próprio apresenta-se neste trabalho como uma dupla dualidade.

A primeira enquadra-se, a um nível mais puro, no estado do indivíduo aquando da percepção e experiência do espaço. Neste caso, a problemática situa-se entre a consciência do indivíduo de si, fisicamente, e do mundo relativamente a si; e a inconsciência que, por seu lado, resulta da focagem da mente num outro tema que não o espaço que experiencia, o *devaneio*[59]. Nesta problemática, a consciência dá ao homem a base do sistema de referencial para a percepção do espaço e a interacção com o mesmo, enquanto a inconsciência transforma a atmosfera (base da interacção) num cenário[60], diluindo-o nos pensamentos.

A segunda dualidade a destacar insere-se num quadro mais social, em que a consciência do homem tem que ver com a sua 'posição' na sociedade. Neste sentido, a dualidade entre o estado consciente ou inconsciente do homem relaciona-se com os seus valores e as suas acções sobre os mesmos. Isto implica que o homem, no seu *estado consciente*, aja conforme os seus valores e princípios, por oposição ao *estado inconsciente*, em que este age de acordo com a folia consumista e do culto da imagem (onde tecnologia e imagem se juntam em publicidade, criando provocações e pressões, e 'forçando' acções).

A abordagem à experiência do espaço (capítulo anterior) foi feita com base no limiar do estado de consciência da primeira dualidade. Dado que se dispõe de pouco 'espaço' para criar um agregado de conhecimento(s) que apresentem e sustentem a abordagem do estado de devaneio nesta dissertação, este não será abordado. Na verdade, a abordagem deste estado daria origem a uma reflexão paralela, talvez com amplitude suficiente para gerar uma dissertação independente. Este capítulo focar-se-á, então, na segunda dualidade –o estado de (in)consciência do homem, o paradoxo do Homem na Sociedade e a necessidade da consciência do *Próprio*. O *flâneur* surge, mais uma vez, como um bom exemplo, devido à sua condição vantajosa: de interprete da cidade[61] e habitante da mesma.

---

[59] Este conceito é bem explicado por G. Bachelard, em A Poética do Espaço, e por E. T. Hall, em A Dimensão Oculta.
[60] Aqui, o termo de cenário associa-se ao termo de horizonte, na linha de pensamento de David Leatherbarrow, em que este é inatingível. Ver p. 143-149
[61] BROWN, Kathryn, A Space for the Imagination, Depicting Women Readersin the Nineteenth-Century City, *Intimate Metropolis: urban subjects in the modern city* (2009), p. 65

A *posição do flâneur* na sociedade e o seu *estado de consciência* alargam-se para outras possíveis experiências – a janela do poeta e a viagem do próprio – que, com diferentes contextos, conseguem proporcionar as circunstâncias necessárias para o encontro do indivíduo consigo próprio, proporcionando uma experiência mais intensa. Paralelamente, este estado de consciência alia-se ao limiar da (in)consciência, proporcionando ao *flâneur*, ao poeta e ao próprio as condições necessárias para a aprendizagem (pela captação de paradigmas e/ou respostas aos paradigmas já existentes para os sujeitos).

2.1. Próprio e Sociedade

A consciência do próprio não é, de todo, uma faculdade de simples definição. Esta é uma das relatividades do indivíduo e pode ser facilmente alterada. Como defende Karl Marx, "não é a consciência do homem que determina o seu ser mas, pelo contrário, o seu ser social é que determina a sua consciência"[62]. Com isto, Marx assume por princípio que o *ser social* domina o indivíduo. Este *ser social – uma sociedade possuidora de uma cultura e de uma identidade* – corresponde ao que Michel Certeau nomeia de atomismo social, gerador do que Lars Lerup nomeia de mundo social. O mundo social corresponde, por seu lado, a uma componente do que Henri Lefebvre nomeia de espaço social: a componente social do espaço.[63]

Sendo o *ser social* o *background* da educação do Homem, este torna-se no *seu* reflexo. Um século após Marx publicar esta afirmação, Charles Wright Mills reformula esta proposição: "La conciencia de los hombres no determina su existencia: ni tampoco su existencia determina su conciencia. **Entre la conciencia humana y la existencia material se interponen comunicaciones y planes, pautas y valores cuya influencia es decisiva…**"[64] A reformulação de Mills, feita em meados do século XX, é uma clara repercussão da transformação da sociedade a partir da revolução industrial. Melissa Aronczyk afirma que o autor assume uma posição nostálgica relativamente à produção: "In my view, Mills' understanding of craft is more akin to a distant, albeit nostalgic ideal: one of working for the satisfaction of a job well done, without regard for the accumulation of social or reputational capital."[65] Esta posição assume-se como nostálgica relativamente ao que é a 'posição' do indivíduo na sociedade – "La primera regla para comprender la condición humana consiste en saber que los hombres viven en mundos de segunda

---

[62] MARX, Karl, *Prefácio à Contribuição à Crítica da Economia Política* (1859), *in* www.moreira.pro.br/marx.htm

[63] Estes conceitos serão abordados ao longo desta dissertação, essencialmente, como domínios.

[64] MILLS, C. Wright, *The man in the middle Design and human problems* (1958), citado por ALEXANDER, Christopher e CHERMAYEFF, Serge, *Comunidad y Privacidad: hacia una nueva arquitectura humanista* (1977), p. 24. Como se torna claro nesta citação, Mills tem uma visão ambivalente à de Marx: "On the one hand he avows his debt to the founder of scientific socialism and, reverting to the original tradition of American sociology, urges the necessity of learning from him. On the other hand he relegates Marx to the world of the nineteenth century, saying that, however valuable many of his insights may still be, his conclusions have been invalidated by twentieth-century developments and need to be replaced by more up-to-date theories", WARDE, William F. (George Novack), *Mills and Marx*, 1ª pub: *International Socialist Review*, New York, Winter 1961, Volume 22, No. 1, 1/61, pp. 11-16, *in* http://www.marxists.org/archive/novack/works/1961/x02.htm#n1

[65] ARONCZYK, Melissa, *The Depths of Design*, pub. internet (por pdf), p. 44. Este documento é uma fracção de uma publicação e baseia-se em Guy Julier and Liz Moor, eds. *Design and Creativity: Policy, Management and Practice*. Berg, 2009

mano."[66] Assim, o 'reflexo' do que seria *o ser social possuidor de uma cultura e de uma identidade* deturpa-se, não porque o indivíduo é mais independente do seu background, mas porque o próprio ser social se transformou com as inovações surgidas da revolução industrial.

Próprio

Neste ponto, o conceito de *próprio* surge como uma enfatização da consciência do indivíduo sobre o verdadeiro carácter da sociedade que o molda, detrás de todo o ruído tecnológico que esta hoje contém. Este 'estado' do indivíduo, é cada vez mais susceptível às sucessivas e intensas agressões à sua capacidade crítica, selectiva e intelectual. Este facto foi provocado pelos excessos da sociedade e dos avanços tecnológicos.

Roderick Seidenberg, em *Posthistoric man*, faz uma crítica a este 'estado' de (in)consciência explicando o processo de evolução social e, consequentemente, a evolução do seu reflexo: "En lugar de manejarse con los valores que, en las etapas incipientes de su desarrollo, empezaron a surgir de los instintos primarios del hombre, éste pasará a depender, bajo las nuevas circunstancias, de elementos cada vez más racionales y exteriores para dar solución a sus problemas. En suma, una nueva manera de encarar la percepción y la apreciación de los fenómenos, no sólo naturales, sino también sociales, está ganando terreno."[67] Siedenberg menciona este processo como mais uma fase da constante evolução do *ser social* e do seu consequente estado de consciência[68]. Na verdade, as opiniões variam relativamente ao facto deste processo se poder classificar como pertencente ao estado consciente ou inconsciente.

---

[66] MILLS, C. Wright, *The man in the middle Design and human problems* (1958), citado por ALEXANDER, Christopher e CERMAYEFF, Serge, Comunidad y Privacidad: *hacia una nueva arquitectura humanista* (1977), p. 24

[67] SEIDENBERG, Roderick, *Posthistoric man* (1957), citado por ALEXANDER, Christopher e CHERMAYEFF, Serge, *Comunidad y Privacidad: hacia una nueva arquitectura humanista* (1977), p. 21

[68] SEIDENBERG, Roderick, *Posthistoric man* (1957), citado por ALEXANDER, Christopher e CERMAYEFF, Serge, *Comunidad y Privacidad: hacia una nueva arquitectura humanista* (1977), p. 21. Seidenberg acrescenta à sua reflexão que: "Sería difícil tratar de determinar en que media estamos justificados para establecer las consecuencias que podría tener esta tendencia en la delineación de los edificios del futuro. Es muy posible, por cierto, que nuestro juicio actual acerca de su carácter esencial no será compartido por aquellos que estén destinados a habitarlos. El individuo del futuro será tan distinto de nosotros en cuanto a sus ideas con respecto a la vida, como diferirán por cierto su sociedad y su mundo de los nuestros. Y aunque por necesidad estará más plenamente integrado y más profundamente adaptado a su mundo que lo que nosotros – que vivimos en una era de transición – lo estamos al nuestro, no nos atrevemos, fuera de esta generalización, a precisar más claramente su imagen. Porque los esfuerzos que realicemos en esa dirección resultarán sin duda más cuestionables y difíciles, más arbitrarios y frustrantes que nuestros intentos por comprender las respuestas mentales y emocionales de nuestros antepasados de los tiempos prehistóricos."

Alexander e Chermayeff, em *Comunidad y privacidad*, demonstram ter uma opinião distinta: "El hombre civilizado vive en un extraño mundo trastornado. Personas y lugares antes muy alejados se está convirtiendo en partes de una comunidad extendida cuyos efectos sobre la vivienda no habían sido previstos cuando el proceso suburbano comenzó. Los medios actuales de comunicación, aunque sea de modo fragmentado y pasajero, nos permiten captar fenómenos y sonidos nunca vistos o escuchados hasta ahora. **El hombre está en contacto con el mundo entero sin necesidad de abandonar su asiento. Pero el vecino de al lado, con gustos distintos de los nuestros que se expresan a menudo mediante sonidos estridentes, se ha transformado repentinamente de vecino deseable en extraño entrometido**."[69]

O *próprio* revela-se, nesta dissertação, o alvo de todo o espaço. O espaço, na sua concepção, ocupação e sucessivas alterações, tem um importante papel no estado do indivíduo. Deste modo, é necessário considerar os efeitos do espaço no indivíduo, aquando da sua produção.

Moshe Safdie, aborda esta questão mencionando a sua opinião, em contraposição com a de Dave Rinehart: "Dave thought of the environement in terms of the individual; I thought of it in terms of groups of individuals. [...] Dave put it one day: «You always think of numbers, I think first of the singular»."[70] Dado isto, assume-se que **é necessário considerar que o indivíduo vive o espaço, em primeiro lugar, consigo próprio (na linha de pensamento de Rinehart), mas que, posteriormente, se integra em relações mais ou menos íntimas com os outros (próximo da lógica conceptual de Safdie)**.

Contudo, sendo o *próprio* um reflexo da sociedade, esta deve trabalhar a sua consciência de modo a alimentar mentalidades mais conscientes da realidade absoluta e não da realidade deturpada pela mentalidade consumista, de modo a que o *próprio*, em consonância com a sociedade que o educa, tenha experiências mais intensas.

[69] *Ibid.*, p. 64. Com isto os autores evidenciam, também, a questão da individualização em que , apesar dos indivíduos quererem receber informação de todo o mundo no interior da sua habitação, estes apresentam uma reacção quase repulsiva relativamente à realidade existente fora da "sua porta".
[70] SAFDIE, Moshe, *Beyond Habitat* (1970), p. 59

2.2. Consumismo

O consumismo como evolução da mentalidade da sociedade é, como afirmado anteriormente, devido à Revolução Industrial e à consequente evolução e importância da tecnologia e da imagem.

A tecnologia controlou, progressiva e silenciosamente, todos os campos da sociedade. A imagem, começando por assumir a função de comunicação, que numa fase inicial teria a pura intenção de comunicar, ganhou o papel de manipuladora[71] de todos os campos da sociedade: desde a cultura à arquitectura. Relativamente à cultura, Kathryn Brown recorre a Sharon Zukin para mostrar a importância que a imagem teve na redefinição da mesma (na mesma fase de alteração da sociedade): "«Culture is ... a powerful means of controlling cities [...] As a source of images and memories, it symbolizes 'who belongs' in specific places»"[72]. No que diz respeito à arquitectura, Colomina menciona que esta, pela relação intrínseca com o estado da sociedade, não é excepção às transformações de mentalidade: "La arquitectura moderna formaba parte de una fascinación general, tan atractiva y llena de colorido como otro productos de Good Life: los automóviles, los electrodomésticos, la comida, los juguetes, los muebles, la ropa y el césped. La arquitectura era un objeto más de consumo bien empaquetado – una imagen atractiva, suficientemente apetecible como para comérsela"[73]. Esta afirmação liga-se à de Bachelard: "A casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade."[74] A imagem tinha então ganho um papel quase de comando relativamente à mentalidade do consumo de massas, contagiando a arquitectura e a experiência da mesma: "Si a principios del siglo XX, Walter Benjamin describe la arquitectura como la forma de arte percibida sólo de modo inconsciente, en un estado de distracción, ahora son las imágenes las que han asumido ese rol. [...] **Los edificios se habían convertido en imágenes y las imágenes se habían convertido en una especie de**

[71] Papel da publicidade

[72] ZUKIN, Sharon, *The Culture of Cities* (1995), p.1, citado por BROWN, Kathryn, A Space for the Imagination, Depicting Women Reading in the Nineteenth-Century City, *Intimate metropolis: urban subjects in the modern city* (2009), p. 61. Sobre a influência da imagem na cultura e, consequentemente no modo de ver, Strauven menciona: "Modern art has broken through the external appearance of things. It has torn down the centuries-old bulwarks in which things were confined. It has opened up 'regions of reality that lie beyond the scope of the limited senses'. It has made reality transparent, revealing it as a complex, indissoluble connection of space, time, matter and energy. In particular painting and sculpture have brought to light how these ostensibly autonomous entities are actually intimately bound up with one another, how space and time, subject and object, interior and exterior world mutually penetrate", STRAUVEN, Francis, *Aldo van Eyck* (2002), p. 415

[73] COLOMINA, Beatriz, *La Domesticidad en Guerra* (2006), p. 6

[74] BACHELARD, Gaston, *A Poética do Espaço* (1998), 'A casa. Do porão ao sótão. O sentido da Cabana', p.36. "La maison est un corps d'images qui donnent à l'homme des raisons ou des illusions de stabilité.", p. 34 (versão original)

edificio, habitado igual que cualquier otro espacio arquitectónico."[75] O problema destas transformações, cuja velocidade é maior que a da nossa compreensão das mesmas, é que, mesmo para o *próprio*[76], as definições de tudo o que o rodeia foram alteradas (incluindo a nova visão da tecnologia e da imagem).

Guy Debord nomeia esta sociedade dominada e consumista de 'sociedade do espectáculo'. [77] Este conceito, correspondendo de certo modo a um extremo do consumismo (cada vez mais real e constante), cria duas reacções: *vertigo* e *deslumbre*[78], que serão abordadas mais tarde. Apesar da repulsão do *vertigo* e/ou da atracção do *deslumbre*, é necessário ter em conta que há consequências em todo este processo.

Consequências

A evolução da(s) sociedade(s) sob influência destes dois propulsores (imagem e tecnologia), se não for controlada, poderá ter severas consequências, das quais se destacam (no limite): a perda de capacidade do indivíduo de ter uma experiência do espaço sem o auxílio de um objecto externo à composição do *continuum;* e a perda de memória, por parte do *próprio*, da sociedade, e da noção de cultura e identidade. Cada vez as sociedades, *possuidoras de uma cultura e de uma identidade*, se tornam mais *idênticas*.

Hábito, automatismo e monotonia

O Homem é um ser que, embora racional, preenche o seu quotidiano segundo muitos hábitos. Um hábito é, por definição, um acto automatizado e não reflectido que resulta da sua repetição. Na 'escala' da sociedade, este conceito associa-se à cultura e à identidade – influência do quotidiano, da identidade e da biografia dos indivíduos –, sendo por isso um processo essencial para a educação dos mesmos.

No entanto, o fenómeno do consumismo, da mesma forma que contagia a sociedade, contagia os seus hábitos, tornando-os cada vez mais automáticos e monótonos. Esta ideia, segundo Bachelard, "está demasiado desgastada para exprimir essa ligação apaixonada entre o nosso corpo que não esquece e a casa

[75] COLOMINA, Beatriz, *La Domesticidad en Guerra* (2006), p. 7
[76] Que procura conscientemente uma relação mais pura com a arquitectura.
[77] DEBORD, Guy, *La société du spectácle* (1969), Paris, Buchet-Castel, citado por CERTAU, Michel, *L'invention du quotidien, tome 1, arts de faire* (1990), p. 49
[78] Estes dois conceitos serão definidos e explorados no início da segunda parte to trabalho.

inolvidável."[79] Os autores de *Comunidad y privacidad* reconhecem esta ameaça, alertando que: "Más y más se convierte en menos y menos, y la mera repetición cuantitativa de acontecimientos individualmente estimulantes anula, en definitiva, la eficacia de éstos."[80] Estes autores afirmam também que, com esta sobre-estimulação monótona, perdemos a capacidade de nos concentrarmos, nomeando este facto de *patologia del aburrimiento*.[81] Relativamente a este facto, Bachelard afirma: "Mas como dar ao trabalho doméstico uma atividade criadora? No momento em que acrescentamos um clarão de consciência ao gesto maquinal, no momento em que fazemos fenomenologia esfregando um velho móvel, sentimos nascerem, sob o terno hábito doméstico, impressões novas. A consciência rejuvenesce tudo. Dá aos atos mais familiares um valor de começo. Ela domina a memória. Como é maravilhoso voltarmos a ser realmente o autor do ato maquinal!"[82]

Identidade do quotidiano, quotidiano comum

«Le quotidien, c'est ce qui nous est donné chaque jour (ou nous vient en partage), ce qui nous presse chaque jour, et même nous opprime, car il y a une oppression du présent. Chaque matin, ce que nous reprenons en charge, au réveil. C'est le poids de la vie, la difficulté de vivre, ou de vivre dans telle et telle condition, avec telle fatigue, tel désir. Le quotidien, c'est ce qui nous tient intimement, de l'intérieur. C'est une histoire à mi-chemin de nous-même, presque en retrait, parfois voilée ; on ne doit pas oublier ce 'monde mémoire', selon l'expression de Péguy. Pareil monde nous tient à cœur, mémoire olfactive, mémoire des lieux d'enfance, mémoire du corps, des gestes de l'enfance, des plaisirs. Peut-être n'est-il pas inutile de souligner l'importance du domaine de cette histoire 'irrationnelle', ou de cette 'non-histoire',

[79] BACHELARD, Gaston, *A Poética do Espaço* (1998)*, 'A casa. Do porão ao sótão. O sentido da Cabana'*, p. 34. "Le mot habitude est un trop usé pour dire cette liaison passionnée de notre corps qui n'oublie pas à la maison inoubliable", *ibid.*, p. 33 (versão original)

[80] ALEXANDER, Christopher e CHERMAYEFF, Serge, *Comunidad y Privacidad: hacia una nueva arquitectura humanista* (1977), p. 79

[81] ALEXANDER, Christopher e CHERMAYEFF, Serge, *Comunidad y Privacidad: hacia una nueva arquitectura humanista* (1977), p. 79. Sobre esta 'patologia', os autores afirmam: "La sensibilidad humana, que puede resultar seriamente dañada por una sobreestimulación monótona, puede también lesionarse si es exclusivamente ejercida en un entorno cuyas comodidades físicas estén automáticamente calculadas y controladas." (*ibid.*, p. 79); "El incremento de los medios de comunicación hace que la mayor parte de nuestras experiencias sean de segunda mano. Basta presionar un botón para tener cualquier cosa a nuestro alcance, excepto la capacidad de concentrarnos", *ibid.*, p. 98

[82] BACHELARD, Gaston, *A Poética do Espaço* (1998)*,* 'Casa e Universo', p. 80. "Mais comment donner au ménage une activité créatrice? Dès qu'on apporte une lueur de conscience au geste machinal, dès qu'on fait de la phénoménologie en frottant un vieux meuble, on sent naître, au-dessous de la douce habitude domestique, des impressions nouvelles. La conscience rajeunit tout. Elle donne aux actes plus familiers une valeur de commencement. Elle domine la mémoire. Quel émerveillement de redevenir vraiment l'auteur de l'acte machinal !", p. 73 (versão original)

comme le dit encore A. Dupront. Ce qui intéresse l'historien du quotidien, c'est l'invisible... »[83]

O quotidiano está muito associado aos hábitos do Homem, como afirma Michel Certeau: "à l'homme ordinaire. Héros commun. Personage désséminé. Marcheur innombrable."[84] O quotidiano apresenta, *à priori*, uma forte presença da cultura e da educação no mesmo, para além das componentes próprias da biografia do indivíduo, que aproximam este quotidiano aos estilos de vida. Como acima afirmado, **a particularidade e identidade do quotidiano de cada indivíduo dilui-se cada vez mais, devido à 'globalização' das "artes de fazer"[85]: a publicidade e o seu efeito controlador nos indivíduos está a homogeneizá-lo, criando e consolidando a atomização das massas.** Estes ficam mais semelhantes à metáfora usada por Robert Musil em *L'Homme sans qualités*: "Peut-être est-ce précisément le petit-bourgeois qui pressent l'aurore d'un nouvel héroïsme, énorme et collectif, à l'exemple des fourmis"[86], a qual Certeau explica "Au vrai, l'advenue de cette société fourmilière a commencé avec les masses, premières soumises au quadrillage des rationalités nivelatrices. Le flux est monté."[87]

[83] LEUILLIOT, Paul, prefácio em Guy Thuillier, *Pour une histoire du quotidien au XIXe siècle en Nivernais* (1977), Paris et La Haye, Mouton, p. XI-XII, citado por CERTAU Michel, GIARD Luce, MAYOL Pierre, *L'invention du quotidien, Tome 2, habiter, cusiner* (1990), p. 11
[84] CERTEAU, Michel, L'invention du quotidien, Tome 1, arts de faire (1990), p. 11
[85] O termo "arts de faire" é usado por Michel Certeau como subtítulo do primeiro volume de *L'invention du quotidien*.
[86] MUSIL, Tobert, *L'Homme sans qualités*, trad. Philippe Jaccottet, Paris, Gallimard, Folio, 1978, t. 1, p. 21, citado por CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien, Tome 1, arts de faire*, p. 13
[87] CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien, Tome 1, arts de faire*, p. 13

2.3. Necessidade do estado de consciência

É no seguimento deste raciocínio que o *próprio* se afirma novamente, representando a necessidade do estado de consciência por parte do indivíduo. Segundo Alexander e Chermayeff, é necessário ter em conta que "En nuestra vida cotidiana no tomamos contacto con hechos sólidos e inmediatos, sino con estereotipos de significación [y que] tenemos conocimiento de muchas más cosas que las que realmente hemos experimentado, y nuestra experiencia misma es siempre indirecta y guiada"[88]. Do mesmo modo, "Este creciente aumento de tamaño en las imágenes transmisoras de información y de entretenimiento que se produce día a día puede llegar a tener serias consecuencias: el ruido ambiente compite hoy con la conversación, la música y la lectura; la imagen de la televisión, en tamaño 'natural', competirá mañana con la arquitectura y con las obras de arte."[89]

O valor do estado do *próprio* deve elevar-se para que cada indivíduo possa captar, para além da realidade (relativa) induzida pela imagem manipulada, uma realidade mais abrangente que seja consciente da sua relatividade. Na linha de pensamento de van Eyck, a realidade que devemos procurar captar é a realidade revelada pela relatividade, fundamentalmente permeada pela consciência.[90] Neste contexto, impõe-se a necessidade de provocar encontros entre o indivíduo e o *seu próprio*: o seu estado de consciência. O fenómeno do indivíduo que vai para as esplanadas dos cafés parisienses (século XIX), normalmente associado ao indivíduo culto e intelectual[91], serve de exemplo para este tipo de encontro; do mesmo modo, a janela de um atelier no último piso de um edifício parisiense levava o poeta a todo mundo e ao seu ponto de origem. Apesar destes serem, nos dias de hoje, clichés pré-concebidos, não deixam de ser pistas para o facto de podermos provocar alterações no indivíduo se manipularmos uma componente do *continuum* da qual o espaço faz parte.

---

[88] ALEXANDER, Christopher e CHERMAYEFF, Serge, *Comunidad y Privacidad: hacia una nueva arquitectura humanista* (1977), p. 24. Os autores recorrem, para esta afirmação, a C. Wright Mills, *The man in the middle Design and human problems* (1958).

[89] *Ibid.*, p. 99

[90] "consciousness imposes its own structure on reality: 'We never perceive until we conceive. What we discover through a microscope or telescope is kaleidoscopic - the projection of the mind.' So the reality revealed by relativity is a reality that is fundamentally permeated with consciousness", STRAUVEN, Francis, *Aldo van Eyck* (2002), p. 415

[91] "I argue that the intellectual and imaginative isolation characteristic of the act of reading constitutes a key element of our conception of modern, liberal individuals undertaking activities for their own pleasure outside the domestic sphere", BROWN, Kathryn, A Space for the Imagination, Depicting Women Readersin the Nineteenth-Century City, *Intimate Metropolis: urban subjects in the modern city* (2009), p. 58.

Na verdade, se o indivíduo não tiver consciência do que é este *continuum* e, essencialmente, do papel da relatividade no mesmo, corre-se o risco de estar a trabalhar num sentido que não será compreendido que caminha em direcção oposta à sua compreensão por parte dos outros.

2.4. Consciência do *flâneur*

Flâneur (vaguear pelas ruas, permanecer nas esplanadas)

O *flâneur* é uma figura-chave da modernidade do século XIX e da 'imagem' de sociedade que esta procurava: "it is the privilege of the *flâneur* to see the world while remaining unnoticed: 'The observer is a prince who rejoices everywhere in his incognito'."[92] O *flâneur* era, então, a representação do intelectual e do artista que, por se manter invisível no seu anonimato, experienciava um sentimento de liberdade e observava 'sabiamente' a realidade da cidade e da sociedade que a habitava. Charles Rice explica o modo como o *flâneur* observava o que o envolvia: "The style of observation associated with the spatial practice of *flânerie* created a certain distance between observer and metropolis. The distance the *flâneur* gained from the environment of the crowd was one measured through being able to experience it like an imagined or dreamed scene: to be a part of it yet apart of it."[93] Este personagem podia ter esta experiência vagueando pela cidade ou simplesmente estando sentado na nova plateia urbana, as esplanadas dos cafés. Este 'homem', intelectual, era frequentador de cafés essencialmente para ler e este era, na verdade, um acto de liberdade[94] em que o indivíduo recorre ao direito de escapar para a privacidade pública. [95]

Walter Benjamin orienta o seu olhar para o *flâneur* que vagueia pela cidade. Da sua abordagem ao papel do *flâneur* destacam-se dois parâmetros: em primeiro lugar, a *flânerie* cria uma interpenetração entre as noções de interior e cidade[96], da mesma forma que se consegue distanciar do espaço que experiencia; em segundo, a forte

---

[92] BROWN, Kathryn, A Space for the Imagination, Depicting Women Readersin the Nineteenth-Century City, *Intimate Metropolis: urban subjects in the modern city* (2009), p. 64

[93] RICE, Charles, 'So th flâneur goes for a walk in his room', Interior, Arcade, Cinema, Metropolis, *ibid.*, p. 79

[94] "The silent reading of a text is a process that begins with the public industry of book manufacturing and dissemination and culminates in the production of private meaning. The novel, or the book in general, is 'the quintessentially "private" work of art, to be experienced alone by the silent reader'. External observers have no access to the imaginative constructs, interpretations and associations to which the text gives rise in the reader's mind [...]. In this respect, the private intellectual act involved in solitary reading may be associated with an increasing liberty of individuals silently to engage in activities for their own benefit or pleasure while in the presence of others", BROWN, Kathryn, A Space for the Imagination, Depicting Women Readersin the Nineteenth-Century City, *ibid.*, p. 59. A autora recorre a Peter Kivy, *The Performance of Reading: An Essay in the Philosophy of Literature* (Oxford: Blackwell, 2006), p. 18

[95] SENNETT, Richard, *The Fall of Public Man* (New York and London: W.W. Norton, 1992), p.217, citado por Brown, Kathryn, A Space for the Imagination, Depicting Women Readersin the Nineteenth-Century City, *ibid.*, p. 59

[96] Estas noções estão associadas às condições de interior e exterior e de público e privado, na qual a cidade corresponde ao exterior público e o interior contém, para além desta condição, uma intersecção de domínios. Ver ponto 3.3, p. 51

presença da imagem nas ruas, habitadas pelo *flâneur*, leva a uma reversão entre o que inicialmente seria o deslumbre (e que passou a ser a saturação).

A interpenetração dos mundos interior e citadino[97] é clara na citação presente no início desta parte. Charles Rice afirma que o *flâneur* é "one where the experience of the city is grasped in relation to the intimacy of an interior environment, where interior and city interpenetrate in a way that could be described as a 'screened' experience *avant la lettre*."[98]

A questão da presença da imagem no quotidiano do *flâneur* salientada por W. Benjamin, que estuda, em várias das suas obras, o papel do *flâneur* – figura chave da modernidade do século XIX –, que inicialmente desejava a imagem (amontoada nos mercados parisienses), e acabou por ficar, de certo modo, saturado.[99]

De modo a esclarecer esta questão, o autor descreve uma experiência do flâneur: "'He [the "man", the *flâneur*] entered shop after shop, priced nothing, spoke no word, and looked at all objects with a wild and vacant stare'. If the arcade is the classical form of the intérieur – and this is the way the street presents to the *flâneur* – the department store is the form of the intérieur's decay. The department store is the last promenade for the *flâneur*. If in the beginning the street had become an intérieur for him, now this intérieur turned into a street, and he roamed through the labyrinth of commodities as he had once roamed through the labyrinth of the city."[100]

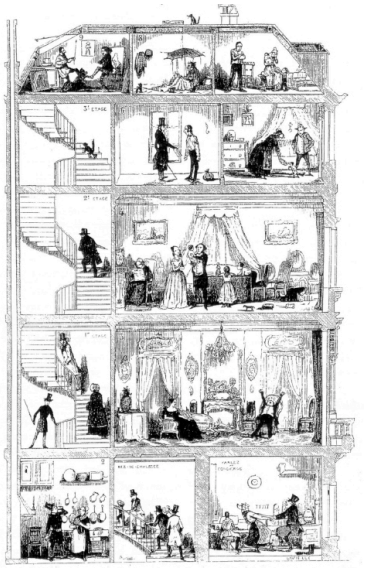
Paralelamente, o *flâneur* pertencia a uma sociedade com limites 'morais': "As has been well documented, the ability of the *flâneur* to negotiate urban spaces is based on social conventions and political freedoms that were afforded to men rather than women, severely limiting the possibility that a female artist could operate as a *flâneuse*."[101] O século XIX foi marcado, entre outros aspectos, pelo começo da frequência dos cafés por parte das mulheres. Este facto, por ser inovador, contrastava com os padrões da sociedade desta época, criando muitas reacções e

[97] Associado às características de interior e exterior, e cruzando-se com o que Lerup aponta como mundo privado e mundo social, respectivamente.
[98] RICE, Charles, 'So the flâneur goes for a walk in his room', Interior, Arcade, Cinema, Metropolis, *Intimate Metropolis: urban subjects in the modern city* (2009), p. 73
[99] "As Benjamin develops his account in '*The Paris of the Second Empire in Baudelaire*', the detective emerges from the figure of the flâneur by way of a dialectical reversal, a shift from wish image to ruin", *ibid.*, p. 80
[100] BENJAMIN, Walter, *Paris of the Second Empire in Baudelaire*, p. 31, citado por RICE, Charles, 'So the flâneur goes for a walk in his room', Interior, Arcade, Cinema, Metropolis, *Intimate Metropolis: urban subjects in the modern city* (2009), p. 81
[101] BROWN, Kathryn, A Space for the Imagination, Depicting Women Readersin the Nineteenth-Century City, *ibid.*, p. 64

entraves por parte dos mais conservadores, agarrados ao pré-conceito do papel da mulher de cuidar da família e limitar-se ao espaço privado da casa.[102]

Janela do poeta

Do mesmo modo que o *flâneur,* pelo seu estatuto de observador e de 'invisibilidade', é um interprete privilegiado da cidade, o *poeta*, à janela de um estúdio do último andar de um edifício com vista para a cidade, tem acesso a todo o mundo, e por isso, acesso a momentos de contacto com o seu *próprio*. O poeta é também um *flâneur*, vagueia pela cidade e dilui-se nas multidões (sempre observador), à procura de relação com o mundo. Neste contexto pretendo evidenciar o poeta pelo modo como estabelece a sua relação com o mundo a partir do 'interior', através da janela.



A.1. COUPE D'UNE MAISON PARISIENNE, LES CINQ ÉTAGES DU MONDE PARSIEN, BERTALL

Esta correspondência entre o poeta (artista) e o atelier no último andar de um edifício é uma alusão à fisiologia da habitação parisiense do século XIX, cujo valor económico e social variava consoante o piso em que se encontrava, diminuindo à medida que a altura aumentava. Diana Periton, apoiando-se numa ilustração de Bertall, faz uma boa descrição deste fenómeno: "Bertall uses the section cut to reveal [...] a tabulation of Parisian society in which different household types are filed on the 'five floors of the Parisian world'. On the ground floor, a drunken caretaker dances the marzuka (though his daughter is playing a nocturne on the piano, with the kind of talent that will allow her to marry a little above her station); the 'old moral of marble halls' occupies the first; the 'virtue and happiness' of the 'race' of 'bon-bourgeoisie' the next. In the mansard, two young artists echo the wild jig of the ground floor, this time to forget their hunger; a man has just beaten his wife; and 'a philosopher, a poet perhaps, shelters his genius under a dome in the ceiling'."[103]

Esta imagem tem, hoje em dia, um valor tipológico e simbólico, e a janela do atelier do artista e do pensador, no último andar, foi poetizada: "um problema permanece em aberto para o filósofo que acredita no caráter salutar dos vastos devaneios:

[102] "As has been well documented, during the nineteenth century the presence of single women in cafés evoked notions of sexual impropriety, and the motivation attributed to these women for visiting the public arena of the cafés was invariably identified as a desire to attract men", *ibid.*, p. 60-61

[103] PERITON, Diana, Urban Life, *Intimate Metropolis: urban subjects in the modern city* (2009), p. 20. Para esta descrição, a autora recorre a uma ilustração de Bertall, 'Coupe d'une maison parisienne' ou 'Les cinq étages du monde parisien'.

como se pode ajudar a cosmicização do espaço exterior no quarto das cidades."[104] Com isto, como afirma Bachelard, "Pela janela do poeta, a casa empreende com o mundo um intercâmbio de imensidade"[105] e, ao estarmos imóveis na janela – porta para o mundo –, estamos em contacto com a imensidão: "Quando estamos imóveis, estamos algures; sonhamos num mundo imenso. A imensidão é o movimento do homem imóvel. A imensidão é uma das características dinâmicas do devaneio tranqüilo."[106]

Paralelamente, este contexto de densidade em que a janela surge, intensifica a sua poetização – a ideia das casas parisienses associa-se a caixas que se sobrepõem, dando à janela um sentido de escape e libertação: "Em Paris não existem casas. Em caixas sobrepostas vivem os habitantes da grande cidade: «Nosso quarto parisiense», diz Paul Claudel, «entre suas quatro paredes, é uma espécie de lugar geométrico, um buraco convencional que mobiliamos com imagens, com bibelôs e armários dentro de um armário. » O número da rua, o algarismo do andar fixam a localização do nosso «buraco convencional»"[107]

Viagem do próprio

Estes momentos de contacto com a consciência caracterizam-se, pelo limiar entre o contacto 'afastado' com a realidade absoluta e o devaneio da mente. A terceira e última 'ilustração' destes momentos é a *viagem*.

O indivíduo, quando viaja para locais cujos contextos diferem dos seus, altera o seu estado de percepção: está muito mais atento a todas as circunstâncias que o envolvem e tem a mente mais aberta às diferenças (culturais, espaciais, sociais). Paralelamente, o indivíduo tem a consciência de si próprio mais apurada, de que é

[104] BACHELARD, Gaston, *A Poética do Espaço* (1998), 'A casa. Do porão ao sótão. O sentido da Cabana', p. 45, trad. António de Pádua Danesi. "un problème reste ouvert au philosophe qui croit au caractère salutaire des vastes rêveries : comment peut-on aider à la cosmisation de l'espace extérieur à la chambre des villes", p. 45 (versão original)
[105] *Ibid.*, 'Casa e Universo', p. 81. "Aucun phénoménologue, revivant l'invitation que fait Supervielle aux montages d'entrer par la fenêtre, n'y verra une monstruosité sexuelle. Nous sommes plutôt devant le phénomène poétique de libération pure, de sublimation absolue. L'image n'est plus sous la domination des choses, non plus que sous la poussée de l'inconscient. Elle flotte, elle vole, immense, dans l'atmosphère de liberté d'un grand poème. Par la fenêtre du poète, la maison engage avec le monde un commerce d'immensité", p. 75 (versão original)
[106] *Ibid.*, 'A Imensidão Íntima', p. 190. "Dès que nous sommes immobles, nous sommes ailleurs; nous rêvons dans un monde immense. L'immensité est le mouvement de l'homme immoble. L'immensité est un des caractères dynamiques de la rêverie tranquille", p. 169 (versão original)
[107] *Ibid.*, '*A casa. Do porão ao sótão. O sentido da cabana*', p. 44. "A Paris, il n'y a pas de maisons. Dans des boîtes superposées vivent les habitants de la grand-ville : « Notre chambre parisienne, dit Paul Claudel, entre ses quatre murs, est une espèce de lieu géométrique, un trou conventionnel que nous meublons d'images, de bibelots et d'armoires dans une armoire. » Le numéro de la rue, le chiffre de l'étage fixent la localisation de notre « trou conventionnel »", p. 42 (versão original)

uma excepção circunstancial (nos mesmos parâmetros) e que, por estar fora do seu meio, atinge, também, o estado de privacidade pública, de invisibilidade por anonimato. A diferença da mentalidade de um mesmo indivíduo relativamente à experiência do seu quotidiano e a viagem é clara e influenciadora. Apesar da experiência quotidiana do espaço, por parte de cada indivíduo, ser rica em identidade e parâmetros culturais, a experiência da viagem é rica pela sua intensidade (talvez por ser a primeira vez que o indivíduo se encontra neste ou naquele contexto, ou ter conhecimento que é uma experiência que, à priori, não se irá repetir).

Um exemplo claro entre a diferença destas duas *mentalidades* é o carro. O carro, um objecto exterior ao *continuum* de van Eyck, marca fortemente esta diferença: a maioria dos indivíduos que *passa* pelo espaço com o seu carro não tem a mesma percepção do espaço que os que o *percorrem* a pé. Apesar de o carro ser um elemento óbvio para a percepção desta dicotomia, o indivíduo ao caminhar pode também ter 'atitudes' diferentes. Abraham Moles distingue-as entre *circular para ir a qualquer sítio* e *parar para estar e existir num lugar*.[108] Moles defende que o homem circula em esferas veiculares, que diferem segundo a sua circunstância: o espaço do olhar (que o autor considera ser o espaço da percepção espontânea), relativamente ao espaço e aos outros, e consonante a densidade (seja de peões ou de carros).[109] Estas correspondem a um estado de consciência do indivíduo relativamente ao espaço que experiencia e, consequentemente, a uma diferente relação entre o indivíduo e o espaço que percorre.

Por outro lado, como já afirmado, a diferença cultural e o facto de se tratar de uma experiência de excepção tornam a experiência da viagem extremamente rica. Para clarificar estes pontos recorro a duas experiências pessoais: viagem a *Lyon* e viagem a *Fés*.

A experiência da viagem a *Lyon* foi carregada de 'romantismo' pois havia o preconceito da cidade francesa ser intensa e romântica. *Percorrer as ruas do centro histórico, ser seduzido pelas decorações das lojas, pelos cheiros doces dos crepes vendidos em carrinhos, e sentir o calor do sotaque francês, transporta-nos para um mundo de fantasia ou poesia, onde todos os clichés perdem a marca de repetição e se*

[108] "Elle remplit deux fonctions complémentaires: circuler pour aller quelque part, s'arrêter pour être, exister en un lieu", MOLES, Abraham, *Labyrinthes du vecu, l'Espace: matière d'actions* (1982), p. 134
[109] "La situation du passant piéton dans la rue s'étudiera donc à partir des «sphères véhiculaires» de l'homme qui marche, de la femme, du conducteur d'auto, des volumes clos par les limites visuelles et des volumes *territoires de regard*", *ibid.*, p. 139

tornam frescos e únicos. Após o gozo inicial da experiência de um espaço 'novo'[110], o retorno à realidade abre os olhos para outros elementos, outros detalhes e outras dinâmicas (que não a minha).

Começo então a procurar as casas apontadas num pequeno mapa desenhado no meu caderno que tirei de um guia da cidade. Inicialmente as portas correspondentes aos números estavam fechadas. Eram portas maciças de madeira, muitas vezes com pormenores metálicos e eram maiores que o normal.

Cruzei-me, finalmente, com uma casa cujas portas estavam abertas. A penumbra da entrada intensificava a imponência do edifício histórico ao mesmo tempo que aumentava as expectativas do que iria descobrir quando atingisse o espaço iluminado que vislumbrava ao fundo... E que sensação de expectativa atingida! Há muito tempo que um espaço não me surpreendia e ultrapassava as minhas expectativas. Quando cheguei ao espaço iluminado percebi estar num saguão que servia de acesso para habitações, por umas escadas de pedra em caracol imponentes, acedendo a pequenas galerias exteriores de acesso à habitação (uma por cada piso). Antes que me habituasse àquela realidade apercebi-me de um acesso a outro saguão, cujas galerias se assemelhavam a pequenas pontes... A minha mente debatia-se para não começar a sonhar, transportando-se no tempo para o século XIV, vendo o denso movimento dos habitantes originais daquela cidade...

Percebi então o significado das Traboules, as passagens que atravessavam quarteirões pelo rés do chão, dando acesso a habitações construídas no interior dos mesmos.[111]

Este elemento único[112] constitui ainda hoje, uma passagem e/ou um acesso para os seus moradores. Apesar de muitos destes espaços, concebidos como públicos, estarem a ser privatizados (cada vez menos portas se abrem quando as empurramos), há ainda muitos que podemos percorrer. Na vida quotidiana dos habitantes, estes espaços não são muito habitados, apesar de protegidos, sendo apenas usados como acessos. No entanto, para o viajante deslumbrado, este espaço apresenta-se como um espaço que convida ao repouso, uma pausa da

[110] Aqui, a definição de novo deve-se ao facto de nunca ter experienciado aquele espaço, apesar de conhecer alguns sinais, pontos culturais e um pouco da sua língua.
[111] Este texto é uma secção de memórias da minha viagem a Lyon (Agosto 2009)
[112] As Traboules são essencialmente permeações, passagens e ligações: "Amable Audin, historien archéologue, décompose le mot traboule en 'trans-ambulare' qui signifie littéralement 'passer à travers' d'où le verbe trabouler et le nom qui en découle, 'traboule'. Par ailleurs, pour René Dejean, graphiste et professeur, ce nom évoque un trajet raccourci et une idée de débrouillardise dans la connaissance des lieux. On peut donc s'entendre pour définir la traboule comme une voie réservée aux piétons, souvent étroite, débutant par un couloir d'entrée et traversant un ou plusieurs bâtiments (et/ou une ou plusieurs cours) pour relier une rue à une autre" (www.lyon.fr). As *traboules* soluções arquitectónicas lionesas, mas há soluções semelhantes em outros locais de França, com outros nomes: *allées* (Chambéry), *traverses* (Villefranche-sur-Saône e Marseille), *traiges* (Besaçon), *cours* (Nantes e Troyes).

cidade que seduz e pede contemplação e absorção de todos os seus pormenores. Deste ponto de vista, o efeito das *traboules* associa-se ao dos quarteirões, definido por M. Certeau: "Le quartier apparaît comme le domaine dans lequel le rapport espace/temps est le plus favorable pour un usager qui s'y déplace *à pied à partir de son habitat*. Partant, il est ce morceau de ville que traverse une limite distinguant l'espace privé de l'espace public : il est ce qui résulte d'une *marche*, de la succession de pas sur une chaussée, peu à peu, signifiée par son lien organique avec le logement."[113]

A experiência da viagem a Marrocos foi intensa, mas de um modo diferente da de Lyon, talvez por ter tido um maior impacto na diferença de circunstâncias. A diferença cultural e a consequente diferença arquitectónica e atmosférica são claras nas ruas principais do *Kasbah* de *Fés el-Bali*. Estas ruas, apesar das suas dimensões entre 2m e 4m, funcionam como mercados (*souks*) e têm uma grande densidade de pessoas que circulam calmamente no aparente caos de movimento.

Quando passámos a porta azul (Bab Boujeloud) já depois da azáfama de encontrar um sítio para dormir, tivemos uma nova visão da cidade, com cor, calor e sombra. Tudo deslumbrava e enchia o nosso olhar: o amontoar de cores e formas (muitas delas que nunca chegámos a saber o que eram) que contrastavam com as maciças paredes de um amarelo suave, pessoas simpáticas, prestáveis, e calorosas cujas roupas eram, também, cheias de cor e vida; tudo era visível do centro das pequenas ruas que percorríamos lentamente.

As ruas, aparentemente labirínticas, funcionam como filtros que vão coando fluxos de pessoas, à medida que vão bifurcando e reduzindo a sua largura num complexo labirinto. Percorrer as ruas segundo estes filtros sucessivos era uma aventura rápida: se o nosso olhar se perdesse nas decorações e tralhas expostas, facilmente nos perdíamos acabando em becos sem comércio ou gente para nos orientar. Estes 'becos' são, para além de estreitos (1,20m-1,50m), espaços semi-privados com uma vivência que se assemelha aos interiores de quarteirão: visto não ser suposto um estranho andar por lá, os miúdos brincam enquanto é dia, correndo de casa em casa pois as portas estão abertas.

Quando fomos aos mercados percebemos que não tínhamos visto ainda o que era um espaço com um fluxo de pessoas denso. Depois de entrarmos na zona comercial tornou-se muito difícil perceber o espaço. Na verdade aquele espaço foi construído para que se percebessem os objectos expostos. Começámos então a sentir-nos

[113] CERTAU Michel, GIARD Luce, MAYOL Pierre, *L'invention du quotidien, Tome 2, habiter, cusiner* (1990), p. 20

desorientados (devido à estrutura de madeira colocada para sombrear), a sentir-nos fechados e apertados quando as abordagens dos vendedores começaram a ser mais 'invasivas'. A distância que garantia um conforto mínimo foi invadida ao ponto das pessoas se tocarem e nós, mesmo sendo diferentes, não escapámos à confusão da multidão. Fomos engolidos por uma multidão que nos queria levar para longe uns dos outros. Já não víamos arquitectura, lojas ou detalhes, tentávamos encontrar-nos a cada dez segundos.[114] Neste momento a diferença cultural acentuou-se, provocando desconforto e insegurança.

Estas experiências, ricas e excepcionais, salientam, em primeiro lugar, a predisposição do próprio para conhecer, imaginar e viajar a partir de tudo o que descobre, apurando também o seu estado de consciência para decifrar novos significados; seguidamente, mostram que, este espírito aberto e receptivo se mantém até o próprio se sentir invadido e desconfortável.

[114] Este texto é uma secção de memórias da minha viagem a Marrocos (Junho 2009)

3. Da *flânerie*

A *flânerie* é a experiência que acompanha a primeira parte, dedicada à experiência do espaço e à interacção dos elementos deste *continuum* (que compõem o seu sistema de relatividades), com o objectivo de potenciar o seu sentido. Na primeira vez que a 'história' do *flâneur* se cruza com o desenvolvimento desta dissertação, evidencia-se a riqueza da experiência do espaço (quando tida num estado de consciência, como explicitado no capítulo anterior). Da segunda intersecção destas duas narrativas pretende-se fazer a passagem entre a noção geral de experiência do espaço e a noção de o habitar. Neste sentido, a citação inicial (de Walter Benjamin) surge como sustento desta relação. **O que se pretende salientar com este cruzamento não é apenas a proximidade das narrativas, mas tirar desta proximidade noções que possam enriquecer a experiência da habitação.**

Como afirma Charles Rice, devemos considerar o espaço interior[115] como a cidade: um ambiente através do qual viajamos.[116] A viagem que se trata neste capítulo é uma viagem quotidiana que decorre no *continuum*, numa aproximação aos efeitos das circunstâncias espaciais e das apropriações sociais do espaço no indivíduo. A *privacidade pública* surge em primeiro lugar como uma 'condição' da *flânerie* – anonimato e liberdade ao indivíduo – para, seguidamente, se aproximar do conceito de privacidade (associado à habitação). Estas duas variantes de privacidade, sendo a privacidade uma relatividade mental, diferem ligeiramente segundo as circunstâncias do espaço: o domínio do espaço, o seu limite e a sua materialidade.

Sendo estes três parâmetros indissociáveis, o domínio surge como a organização social do espaço, com um limite (definidor quantitativo do espaço) e a sua materialidade (impermeável, permeável, inexistente, etc.). O *continuum* é possuidor, essencialmente de dois domínios, o do *mundo social* (correspondente à rua e à experiência da *flâneur*), e o do *mundo individual* (correspondente à habitação e à experiência doméstica), também conhecidos como domínio público e privado, respectivamente. Estes são os mais correntes nas soluções arquitectónicas de hoje de habitações em altura. Contudo, podem intersectar-se de modo a enriquecer a experiência de um indivíduo que viaje entre estes dois mundos, cruzando as

[115] Na sua condição de interior, podendo conter variedade no seu domínio.
[116] "An initial way to conceive of the intimate metropolis would be to consider the interior much like the city: as an environment through which to travel", RICE, Charles, 'So the flâneur goes for a walk in his room', Interior, Arcade, Cinema, Metropolis, *Intimate Metropolis: urban subjects in the modern city* (2009), p. 73. Esta proposição tem o sentido de viagem física e mental (devaneio). Contudo, neste contexto, interessa evidenciar apenas a viagem no sentido físico, do *percorrer o espaço* (contando, obviamente, com o fenómeno do devaneio como possibilidade de experiência) e do *habitar o espaço*.

circunstâncias espaciais que os definem para formar o *mundo do semi-público* (o espaço interior penetrado pela *apropriação social* da rua) e o *mundo do semi-privado* (a domesticidade prolongada para o *exterior*).

3.1. *Flânerie* e habitar

A citação usada no início desta parte[117] cruza-se, mais uma vez, com o desenvolvimento desta primeira parte. Nela, Walter Benjamin faz um paralelo entre a rua (casa do *flâneur*) e a casa do cidadão. A sua descrição da casa do *flâneur* é preenchida por um entusiasmo que se assemelha ao estado do devaneio[118]: as fachadas dos edifícios transformam-se nas paredes da casa (que abrigam o cidadão); as pinturas brilhantes das lojas transformam-se na decoração da sala, assim como os cartazes nas paredes da cidade se transformam em amontoados de agendas e *post-it's*... Desta descrição destaco a última parte: *"and café terraces are the balconies from which he looks down on his household after his work is done."*[119] Aqui W. Benjamin faz uma aproximação entre o '*flâneur*' e a 'janela do poeta' (dois pontos abordados no capítulo anterior): a visão do mundo por parte do indivíduo a partir de uma esplanada e a partir da sua habitação (neste caso da varanda e não da janela[120]), respectivamente. A isto, o autor acrescenta que ele (o *flâneur*) vê o seu lar do alto depois do seu 'trabalho' feito, um reforço da ideia da posição relativa do indivíduo quando este observa o mundo.

Dado este exercício imaginativo que liga os dois mundos, levanta-se uma questão: em que medida a circunstância da *flânerie* se assemelha à da habitação? Em primeiro lugar é necessário aceitar que **tanto a rua como a casa são lugares de quotidianidade**. Normalmente, o conceito de quotidiano surge associado ao conceito de habitar e este, por seu lado, está associado ao de habitação. Moles menciona a rua como "cet espace de la vie quotidienne où nous passons, qui contribue à la lier à des domaines d'appropriation privés de chaque individu (leurs domiciles) qui constitue le lieu privilégié de « micro-événements » [...] la qualité de la vie est liée à la qualité de la rue."[121] Deste modo, esta quotidianidade associada à apropriação, dispersão, encontro e identidade de um lugar[122] liga-se também à rua,

[117] Quase como uma pista do decorrer do raciocínio desta dissertação.
[118] Quando duas realidades se cruzam, e onde a imagem (física) e a abstracção são usadas para nos aproximar das mesmas.
[119] BENJAMIN, Walter, Paris of the Second Empire in Baudelaire, *Selected Writings*, vol. 4, p. 19, citado por RICE, Charles, 'So the flâneur goes for a walk in his room', Interior, Arcade, Cinema, Metropolis, *Intimate Metropolis: urban subjects in the modern city* (2009), p. 78
[120] Esta diferenciação entre varanda e janela, para além de se associar à origem e história de ambas, pode ter a ver com o facto de tanto a esplanada como a varanda serem elementos exteriores de um espaço, do café e da habitação relativamente.
[121] MOLES, Abraham, Labyrinthes du vecu, l'Espace: matière d'actions (1982), p. 133
[122] Moles afirma: "La Psychologie de l'Espace est maintenant devenue une discipline autonome dont les idées de base: approche phénoménologique, recherche de catégories et d'oppositions pertinentes, méthodes quantitatives à partir des qualités perçues, concept d'appropriation, de dispersion, de rencontre, d'identité du lieu, sont maintenant enseignées, sous une forme ou sous une autre, dans beaucoup d'universités.", *ibid.*, p. 133

ou seja, a rua não é apenas um lugar de passagem mas também de acontecimentos, encontros e descobertas.[123] Correspondendo o quotidiano às interacções do dia-a-dia, também a rua é espaço de quotidianidade: tanto para o *flâneur,* como para o indivíduo comum, que vai estudar ou trabalhar para um espaço público, comprar o pão todas as manhãs ou tomar um café. Esta quotidianidade da rua não é constituída apenas de hábitos mas também de "micro-eventos"; como afirma Abraham Moles: "On définira le micro-événement comme la *déviation de l'attendu*, la sortie du banal: la rue est un lieu de micro-evénements. L'analyse de micro-événements se fait à partir de leur *grandeur* et leur *taux d'originalité*: la répartition statistique des micro-événements est alors un critère numérique du spectacle de la rue. Les corpus de micro-événements (la vitrine, l'incident, l'accident, le mini-spectacle, la rencontre) permettent de les classer à l'intérieur d'un système de *dimensions* (masse de l'événement, taux d'implication personnelle, valeur esthétique, attractif ou répulsif, complexe ou simple, etc.)."[124] Percebe-se, assim, que é pelo quotidiano que o *flâneur* habita a rua.

Deste modo, é necessário, em primeiro lugar, reconhecer que a quotidianidade da rua contém excepções para além das repetições e que estas enriquecem a sua experiência. Seguidamente, é necessário considerar este facto como uma boa pista para tentar enriquecer a experiência da quotidianidade na habitação pela procura de momentos equivalentes aos "micro-eventos" definidos por Moles.

Paralelamente à quotidianidade, a sensação de privacidade é cedida ao *flâneur* (como ao indivíduo), para além da 'invisibilidade' pelo anonimato, pelos domínios do espaço e os seus limiares – pelos seus limites e a materialidade destes –, alterando assim o modo como experiencia o espaço.

[123] "La rue, c'est un lieu de passage, mais c'est aussi un lieu de rencontres et de découverte: découverte de choses à travers les vitrines, découverte réciproque des gens à travers le heurt ou l'évitement de leur «sphère véhiculaire», comme le dit Goffman", *ibid.*, p. 134
[124] *Ibid.*, p. 143

3.2. Privacidade pública

O conceito de *privacidade pública*, criado por Richard Sennett, surge, à semelhança da condição do *flâneur*, associado à imagem da sociedade do século XIX, do indivíduo culto que lê nas esplanadas e mesmo à imagem do *flâneur*. Assim, Charles Rice afirma que: "The act of reading outside the domestic environment aligns itself with broader cultural shifts in nineteenth-century France and the emergence of public spaces such as the café. Considering the rise of café culture during the nineteenth century and the increasing presence of solitary individuals in public spaces observing the lives of those around them, Sennett identifies a right to escape to 'public privacy'."[125] Deste modo, este conceito, para além de simbolizar uma transformação social de individualização dos homens, cruza as noções de público e privado, explorando as variantes de modo que estas se possam fundir. Rice completa esta ideia afirmando: "Following Richard Sennett, my concept of 'public' [...] is defined as 'a life passed outside the life of family and close friends', a place where 'diverse, complex social groups were to be brought into ineluctable contact'. "[126]

Esta *privacidade pública* que dá ao *flâneur* uma sensação de liberdade e de conforto na rua (local de domínio público) aproxima-se do que é a privacidade numa habitação. De facto, **considerando que ao domínio público da rua corresponde o domínio 'colectivo' da habitação, esta circunstância do indivíduo relativamente aos que o 'rodeiam' é semelhante**. Abraham Moles afirma que "Un fait essentiel y est la *rencontre* de l'autre, soit dans l'anonymat, soit dans le processus rituel et rare de la reconnaissance, car le regard de l'autre crée le *contrôle social* qui ne se traduit qu'en dernière instance dans le pouvoir légal; c'est pourquoi on « se sent libre » dans la rue."[127]

Contudo, o 'anonimato' concedido pela circunstância de privacidade pública, ao mesmo tempo que permite que o indivíduo esteja com o *seu próprio*, cria uma tendência para que o indivíduo se adapte a um *quotidiano de dupla personalidade*: "Observei a este propósito que há muitos homens que parecem ter duas personalidades, uma doméstica e outra no escritório. Em casos que tais, a separação do lugar de habitação do lugar de trabalho permite evitar os conflitos

[125] BROWN, Kathryn, A Space for the Imagination, Depicting Women Readersin the Nineteenth-Century City, *Intimate Metropolis: urban subjects in the modern city* (2009), p. 59. Nesta afirmação, o autor recorre a Richard Sennett, The Fall of Public Man (New York and London: W.W. Norton, 1992), p. 217.
[126] *Ibid.*, p. 59
[127] MOLES, Abraham, *Labyrinthes du vecu, l'Espace: matière d'actions* (1982), p. 137

entre as duas personalidades, muitas vezes incompatíveis, e pode até contribuir para fixar cada uma delas numa forma idealizada, conforme à dupla imagem projectada pela arquitectura e pela decoração."[128] A esta proposição de T. Hall acrescenta-se a noção de diferença entre a privacidade do indivíduo e a privacidade da sua família (ou vida familiar), que é protegida por esta dupla personalidade. A propósito da diferenciação destas duas noções de privacidade, recorre-se à linha de pensamento de David Leatherbarrow, que questiona a necessidade de se esconder para se ter acesso ao domínio privado.[129]

A definição de privacidade é extremamente complexa: surge como uma circunstância mental associada a um espaço, cujas variáveis são, para além do limite e a sua materialidade, as noções de aberto e fechado, de exposição e do domínio. Do mesmo modo que Bachelard afirma que aberto e fechado são pensamentos[130] e que o homem é um ser entreaberto[131], também a noção de privacidade o é, excepto quando estamos sós num espaço completamente fechado.

Estas variáveis são mais exemplos das relatividades do *continuum*: o limite e a sua materialidade como relatividades do espaço, a sensação de privacidade e o domínio são relatividades do indivíduo.

[128] HALL, Edward T., *A dimensão oculta* (1986), p. 123
[129] O autor questiona as circunstâncias da noção de privacidade em relação à noção de exposição dos espaços, no interior da habitação, *the rooms without walls*: "In fact there are private settings in these houses, and some are walled in on four sides, although not many. But this usage of the words 'private' and 'enclosed' may be far too restrictive, or perhaps too vague", LEATHERBARROW, David, *Uncommon Ground: architecture, technology, and topography* (2000), p. 68
[130] HYPPOLITE, Jean, «Commentaire parlé sur la Verneinung de Freud», *La psychanalyse* (1956), n.º 1, p. 35, citado por BACHELARD, Gaston, *A Poética do Espaço* (1998), *'A Dialética do Exterior e do Interior'*, p. 216. "L'ouvert et le fermé lui sont pensées.", p.191 (versão original)
[131] *Ibid.*, p.225. "l'homme est l'être entr'ouvert.", p. 200 (versão original)

3.3. Domínio

O domínio, como afirmado anteriormente, é uma relatividade correspondente ao indivíduo e à organização social do espaço. Lars Lerup clarifica este tema pela distinção (social) de dois 'mundos': o social e o individual[132]. A caracterização do domínio de um espaço é dada pela sua vivência e, por isso, Lerup salienta a importância da configuração destes espaços para gerir a relação entre estes dois mundos.[133] Este autor afirma que a realidade actual das cidades, da sua densidade e consequente falta de espaço, transparece 'regras' e preconceitos relacionados com a caracterização social dos espaços. Lerup acrescenta ainda que é *suposto* o espaço público ir da rua à porta de cada habitação, sendo a passagem para o privado (num antagonismo de preto e branco) abrupta. O cenário criado nestes preâmbulos resulta empobrecido, pela falta de um espaço intermédio "where dwellers can assert themselves in the public eye"[134].

Domínios intersectados (rua, quarteirão)

Abraham Moles vê, de forma mais sistemática, a relação entre os vários domínios do espaço: "L'espace des rues est, nous l'avons vu, un *espace public* où chacun peut circuler à son gré, mais il est prolongé par l'*espace semi-public*: les magasins, les lieux de spectacles, les enceintes de transports; tous les endroits où l'on doit payer pour entrer, mais où tous ceux qui ont payé peuvent entrer. L'ensemble de ces espaces s'oppose à *l'univers privé*, celui qui est dominé par un Maître ou Seigneur, instauré par la loi, le propriétaire."[135] Moles aponta o que considera ser, para além dos domínios público e privado, o domínio semi-público. Este caracteriza-se pela intersecção dos dois domínios, sendo que contém um tipo de relação social próximo do da rua, ocorrendo, contudo, num espaço 'interior' (privado).

---

[132] Estes são, para o autor, termos mais apropriados que os mais correntes público e privado.
[133] Para simplificar o código linguístico utilizado, opta-se pela utilização do conceito de domínio.
[134] LERUP, Lars, *Building the Unfinished, Architecture and Human Action* (1977), p. 109. A propósito do caso de Mrs. Ivy, o autor afirma: "The social and the personal are clearly defined by these rules: the street as the social realm stops at your door, where the personal abruptly begins. And that ambiguous interspace between the social and personal that is provided by Mrs. Ivy and the fishing village, where dwellers can assert themselves in the public eye, is abolished for the sake of efficiency. [...] But increased density and reduced space are still not the most important results of the design of the apartment building: it is the loss of the in-between that is the most consequential, for that loss threatens the meaning of the social and the personal realms." Lerup acrescenta que "The confrontation between the two worlds is sometimes as sharp as a razor's cut, at other times fuzzy and hard to distinguish.", *ibid.*, p. 27
[135] MOLES, Abraham, *Labyrinthes du vecu, l'Espace: matière d'actions* (1982), p. 145

Do mesmo modo que este domínio é reconhecido, sugere-se a saliência, também, do domínio semi-privado. Este, tentando manter o mesmo princípio lógico do semi-público de Moles, caracteriza-se pela aproximação à relação social do mundo privado (doméstico) num espaço 'exterior' (público). Um exemplo claro destes espaços são as *traboules* de Lyon. Estes espaços públicos e, supostamente, de passagem possuem uma atmosfera acolhedora que convida à paragem. Paralelamente, devido à função de acesso que muitos destes espaços têm e à sua 'clausura' relativamente à cidade, algumas *traboules* funcionam como interior de quarteirão, absorvendo na sua atmosfera alguma domesticidade, apesar de ser um espaço público.

No entanto, Moles levanta uma questão, relacionada com a transformação da atitude do corpo social (os grupos de indivíduos, sejam conhecidos, desconhecidos, mais ou menos próximos...): "Ce qui préoccupe le système social qui ressent le refroidissement de sa convivialité, c'est l'idée d'une animation des espaces publics et semi-publics de la ville et d'abord, essentiellement, des rues et des places. Quel est le rapport qui existe entre cette *animation* et le concept à la mode de *participation* des citoyens à la vie de leur cité: participer aux décisions, participer à l'aménagement, participer à la vie culturelle, participer d'un esprit de la ville; serait-ce là ce que l'on entend sous ce vocable gonflé de faux-sens?"[136]

A percepção do domínio de cada espaço alia-se à noção do que é o espaço social, para se perceber que certas circunstâncias dos espaços, aliadas à apropriação social dos mesmos, definem a atmosfera para quem a experiencie (regularmente ou excepcionalmente). Moles, numa aproximação às relatividades espaciais da atmosfera que possam conduzir a experiência das atmosferas e a sua apropriação social, enuncia um grupo de dialécticas: aberto | fechado, vazio | cheio, complexo | simples, dominante | dominado, agradável | desagradável, interactivo | segregante, claro | sombrio, activo | passivo, seguro | perigoso, constrangido | livre[137]. Deste modo, a conjugação de circunstâncias para a criação espaços com vários domínios é imensa. Numa possível aproximação à conjugação da rua (o lugar do mundo social), Moles afirma: "La rue est fondamentalement un espace ouvert, linéaire et public. Mais son ouverture vers le ciel implique des modalités, des formes d'ouverture de l'espace vertical fermé (passages): l'angle du ciel qui peut être: ouvert, semi-ouvert, quasi fermé, tout à fait fermé (passages couverts)."[138]

---

[136] *Ibid.*, p. 146
[137] *Ibid.*, p. 140
[138] *Ibid.*, p. 135

Domínios semi-público e semi-privado

O *domínio semi-público* é definido por Abraham Moles como um espaço privado que, pela sua configuração, cria dinâmicas sociais de domínio público, ou seja, o indivíduo experiencia-o segundo uma liberdade garantida pela sensação de privacidade pública. Esta atmosfera pertence ao proprietário, cujo quotidiano é vivido intensamente neste espaço que é 'seu', apesar de por lá passarem vários indivíduos anónimos, alguns conhecidos e poucos familiares. O critério de Moles para nomear este domínio de semi-público tem, então, que ver com a sua apropriação pela maioria dos seus usuários: do mesmo modo que o que define o domínio são os indivíduos anónimos e não o proprietário ou trabalhador que lá se encontra todos os dias, também o domínio privado da casa é definido pelos seus habitantes e não pelos convidados que o frequentam.

O *domínio semi-privado* corresponde à circunstância da *traboule*, dos últimos ramais do labirinto de ruas árabes e do quarteirão (e de muitos outros não mencionados ou até desconhecidos). Este define-se pela porção de espaço público para a qual a domesticidade se alastra: a circunstância física do espaço, que lhe confere protecção relativamente à cidade, alia-se à proximidade entre o espaço e 'a porta de casa' ou 'a janela de onde os pais podem controlar os filhos', criando uma estabilidade suficiente para que a domesticidade (normalmente associada ao mundo interior privado) se expanda.

Michel Certeau confirma este raciocínio afirmando: "Or, le quartier est, presque par définition, une maîtrise de l'environnement social puisqu'il est pour l'usager une portion connue de l'espace urbain dans laquelle, peu ou prou, il se sait reconnu. Le quartier peut donc être appréhendé comme cette portion de l'espace public en général (anonyme, à tout le mode) dans lequel s'insinue peu à peu un espace privé particularisé du fait de l'usage pratique quotidien de cet espace. La fixité de l'habitat des usagers, l'accoutumance réciproque du fait du voisinage, les processus de reconnaissance – d'identification – qui se mettent en place grâce à la proximité, è la coexistence concrète sur un même territoire urbain, tous ces éléments 'pratiques' s'offrent à nous comme de vastes champs d'exploration en vue de comprendre un peu mieux cette grande inconnue qu'est la vie quotidienne."[139]

[139] CERTAU Michel, GIARD Luce, MAYOL Pierre, *L'invention du quotidien, Tome 2, habiter, cusiner* (1990), p. 18

A característica de intersecção dos domínios existentes neste tipo de espaços aproxima-se da linha de pensamento de Lars Lerup, e é descrita por Certeau de forma clara: "Du fait de son usage habituel, le quartier peut être considéré comme la **privatisation progressive de l'espace public**. C'est un dispositif pratique dont la fonction est d'assurer une solution de continuité entre ce qui est le plus intime (l'espace privé du logement) et ce qui est le plus inconnu (l'ensemble de la ville ou même, par extension, le reste du monde) : « il existe une relation entre l'appréhension du logement (un 'dedans') et l'appréhension de l'espace urbain auquel il est rattaché (un 'dehors') ».""[140]

As interacções entre os domínios público e privado tornam tanto a atmosfera da cidade como a doméstica em elementos mais ricos e equilibrados. Como afirma Certeau: "Ainsi, la limite public/privé, qui paraît être la structure fondatrice du quartier pour la pratique d'un usager, n'est pas seulement une séparation, mais elle constitue une séparation qui unit : le public et le privé ne sont pas renvoyés dos à dos comme deux éléments exogènes, quoique coexistants ; ils sont bien plus, sans cesse interdépendants l'un de l'autre puisque, dans le quartier, l'un n'a aucune signification sans l'autre."[141]

A falta de equilíbrio entre estes dois mundos é cada vez mais evidente nas habitações mais comuns, que não têm alguma mediação na lógica do quarteirão: há, nos dias de hoje, inúmeras manifestações de procura de um espaço para a privacidade e isolamento nos espaços habitacionais. Na verdade esta busca de 'refúgio' mostra não a falta de privacidade na atmosfera habitacional, mas a falta de equilíbrio: "Privacy was made possible by the *common* beyond and defined by the void in-between."[142] A falta de rigor, ao longo do tempo, na abordagem do que é a construção social do espaço tem vindo a deteriorar o conceito de social[143], o filtro que articula e cria a subtil intersecção das duas realidades é também um elemento

---

[140] PALMADE, Jacqueline, et al., *Contribution à une psychosociologique de l'espace urbain. La dialectique du logement et de sn environnement* (1970), Paris, Ministère de l'Equipment, p. 64, citado por CERTAU Michel, GIARD Luce, MAYOL Pierre, *L'invention du quotidien, Tome 2, habiter, cusiner* (1990), p. 20. Os autores afirmam ainda que : "Le quartier est le moyen terme d'une dialectique existentielle (au niveau personnel) et sociale (au niveau du groupe des usagers) entre le dedans et le dehors. Et c'est dans la tension de ces deux termes, un *dedans* et un *dehors*, qui devient peu à peu le prolongement d'un dedans, que s'effectue l'appropriation de l'espace. Le quartier peut être dit, de ce fait, un accroissement de l'habitacle ; pour l'usager, il se résume à la somme des trajectoires inaugurées à partir de son lieu d'habitat. Il est moins une surface urbaine transparente pour tous ou statistiquement mesurable que la possibilité offerte à chacun d'inscrire dans la ville une multitude de trajectoires dont le noyau dur reste en permanence la sphère du privé."

[141] CERTAU Michel, GIARD Luce, MAYOL Pierre, *L'invention du quotidien, Tome 2, habiter, cusiner* (1990), p. 22

[142] LERUP, Lars, *Building the Unfinished, Architecture and Human Action* (1977), p. 118. O autor afirma ainda que "Space can be seen as the synthesis of the personal and the social, in that it includes and surpasses both. And space emerges during dwelling in both realms", *ibid.*, p. 118

[143] Sobre este tema, o autor afirma que "The social is disappearing in favour of no-man's land of *managerial* space, conceived as a protective cocoon around sanctuaries of privacy", *ibid.*, p. 118

essencial ao equilíbrio entre elas providenciando, simultaneamente, unidade e separação dos mesmos.[144]

Deste modo, e como defende Lerup, para garantir um equilíbrio na produção do espaço deve, em primeiro lugar, reconhecer-se que este necessita também da sua construção social, e que esta construção social é um papel de todos (arquitectos, gestores e habitantes). Relativamente à eficácia da construção social, Moles mostra uma preocupação relativamente à falta de consciência e interacção com o espaço da rua, as quais defende deverem ser aprofundadas. Esta transformação dá-se a todos os níveis sociais, e o doméstico não é excepção.

[144] "The in-between is the defender of the personal and the social in settlements, and the crucial link in the rediscovery of community", *ibid.*, p. 124

B. *Vertigo*

1. Do sentido do *vertigo*

2. Do deslumbre do padrão

"L'espace (social) est un produit (social)."[1]

"Lefèbvre a distingué quant à lui l'habiter de la maison fondée sur l'intimité domestique, les objets familiers, les relations de voisinage et l'habiter de la ville défini par la notion d'appropriation."[2]

[1] LEFEBVRE, Henri, *L'a production de l'espace* (2000), p. 35
[2] LÉGER, Jean-Michel, *Derniers domiciles connus: enquête sur les nouveaux logements 1970-1990* (1990), p. 22

Ao longo da segunda parte[3] faz-se uma aproximação à produção e manipulação do espaço, dado que este é indissociável da sua componente social[4]. A consideração do *espaço como um produto* aproxima esta questão à dialéctica produto-produtor. Consequentemente, esta visão associa-se a questões consumistas e do capitalismo pois o espaço, como qualquer outro produto, é transformado e consumido[5]. Paralelamente, a consideração do *espaço social* remete para a preocupação com o *comportamentalismo* do indivíduo que o habita – *o espaço social é um produto social*[6] –, associado ao conceito de *apropriação do espaço*, que deve influenciar a sua produção.

A aproximação ao *habitar o espaço* liga-se à noção de *habitar o seu domínio*: habitar a casa e habitar a cidade apresentam-se então como dois parâmetros diferentes da mesma acção, pois, embora sendo o mesmo verbo, assumem-se sob diversas causas. Lefebvre defende que no *habitar a casa* se envolvem as noções de intimidade doméstica, familiaridade e vizinhança, enquanto no *habitar a cidade* se depara apenas com a apropriação. É assumido nesta dissertação que a apropriação do espaço[7], associada à quotidianidade do mesmo, é a base da noção de habitar. O que difere o habitar a casa do habitar a cidade será, então, o seu conteúdo. A evolução da produção do espaço e a sua constante adaptação a uma mentalidade de massas deturparam a noção de domínio do espaço e, consequentemente, o próprio domínio. Deste modo, o produtor do espaço, que mantém uma mentalidade consciente deste processo de transformações, dobra-se em opiniões. Esta linha de raciocínio é evidenciada, nesta parte, pela noção de *vertigo*[8], cujo

[3] A viagem feita ao longo da primeira parte, lado a lado com o *flâneur*, apresentou-se como uma aproximação à interacção do homem com a atmosfera que experiencia: o chavão do *continuum* espaço-tempo-matéria-energia. Operando este sistema segundo relatividades, tanto de cada elemento como entre os elementos, a primeira parte focou-se no indivíduo e nas circunstâncias do *continuum* relativamente a este.

[4] Lefebvre, na sua teoria de produção do espaço afirma que, num esforço de sair da confusa definição do que é o espaço social, este deve ser considerado como um produto social. Assim, à sua citação usada na página anterior acrescento: "D'où effort pour sortir de la confusion en considérant l'espace (social) ainsi que le temps (social) non plus comme des faits de « nature » plus ou moins modifiée, et non pas comme des simples faits de « culture » - mais comme des produits", LEFEBVRE, Henri, *L'a production de l'espace* (2000), p. XIX

[5] Apesar de definir o espaço como um produto, Lefebvre marca a diferença entre o espaço-produto e qualquer outro: "Ne désignant pas un « produit » quelconque, chose ou objet, mais un ensemble de relations, ce concept exigeât un approfondissement des notions de **production**, de **produit**, de leurs rapports. [...] L'espace ne peut plus se concevoir comme passif, vide, ou bien n'ayant d'autre sens, comme les « produits », que de s'échanger, de se consommer, de disparaître. En tant que produit, pas interaction ou rétroaction, l'espace intervient dans la production elle-même : organisation du travail productif, transports, flux des matières premières et des énergies, réseaux de répartition des produits." *ibid.*, p. XX

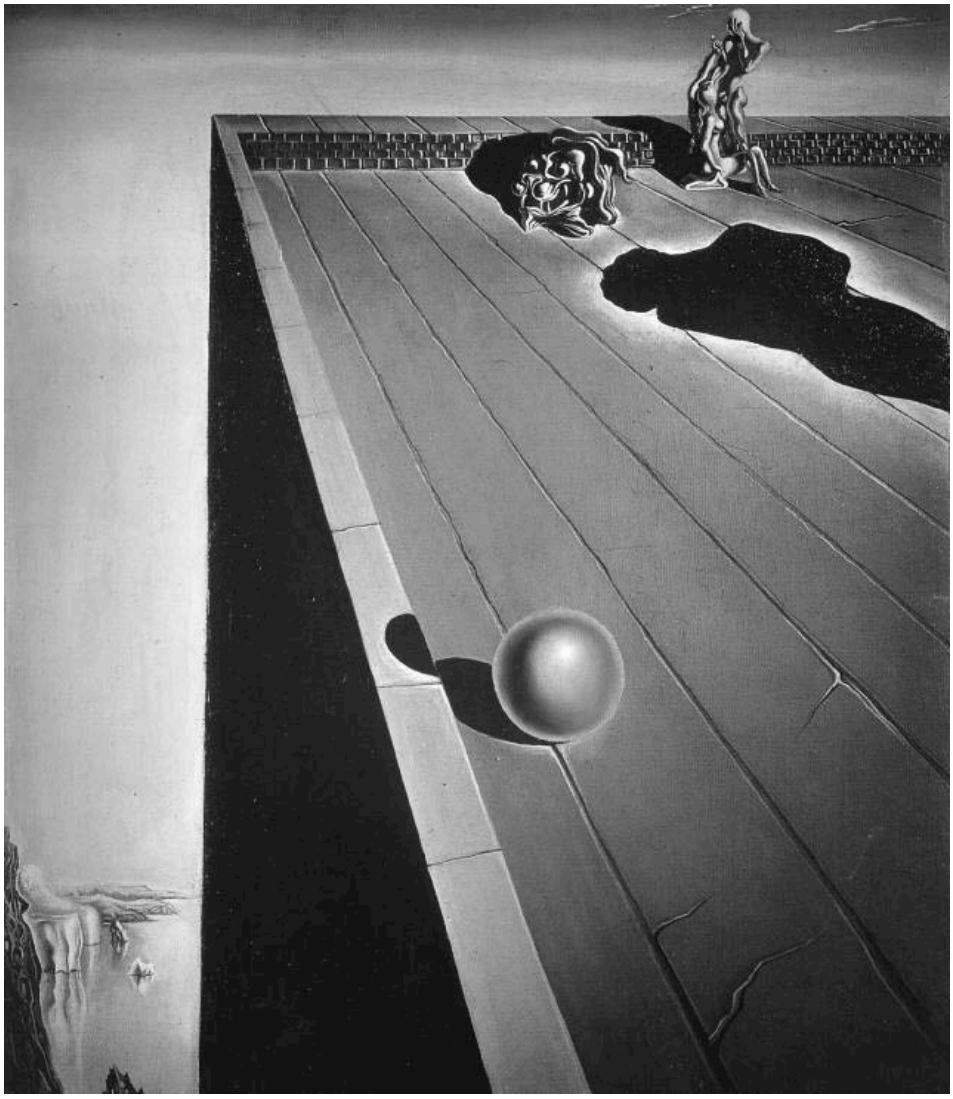
[6] Nesta tradução do excerto colocado na página anterior, opto por tirar os parêntesis para evidenciar o papel social nesta equação.

[7] Este espaço é construído, limitado e possuidor das suas circunstâncias, ou seja, é feito arquitectura, com o propósito de ser habitado.

[8] Vertigo, ou vertigem, é um estado do indivíduo em que este se sente zonzo e abalado pelo choque do contraste entre alturas.

poder conceptual e imagético é materializado pela pintura de Salvador Dalí – Vertigo (1930).

Assim, *o sentido do vertigo* apresenta-se como o choque do 'produtor' relativamente ao crescimento em altura e à produção arquitectónica (e construtiva) capitalista. Esta visão contrasta com *o deslumbre do padrão*, uma visão mais positiva, mas também mais abstracta que, pelo poder imagético de padrão, se aproxima da visão do projectista e dos seus critérios de produção[9].



B.1. *VERTIGO,* PINTURA EM ÓLEO SOBRE TELA, SALVADOR DALÍ, 1930

[9] Em Do Sentido do Vertigo aborda-se a questão da produção do espaço num contexto de alta densidade e falta de espaço, assim como a afectação deste processo pelo consumismo.
Em Do Deslumbre do Padrão faz-se uma aproximação a alguns critérios do processo produtivo no mesmo contexto, que têm em conta as necessidades e problemas de hoje (a falta de espaço é um exemplo), e o "comportamentalismo" (que vai de encontro aos temas abordados na primeira parte).

1. Do sentido do *vertigo*

Vertigo, obra de Salvador Dalí de 1930, mostra-se um bom exemplo para clarificar o 'momento', objecto desta dissertação – *o habitar nos interseccionismos do espaço social*, dos seus domínios (consequentes de um conjunto de circunstâncias espaciais, criadas pelo 'produtor'). O seu carácter surrealista carrega-o de sentido e significado e torna-o num símbolo do *sentido do vertigo*.

Esta *imagem* (com o poder comunicativo que possui), que não quer ser consumista, mas sedutora e carregada de significado, evidencia-se pelo seu carácter misterioso e enigmático (que apesar de presente nas obras de Dalí é acentuado pela influência de Chirico) [10]. A cabeça do leão e o casal, símbolos da intimidade, encontram-se no limite do terraço, no limiar entre a atmosfera íntima e a realidade exterior envolvente, próximos do choque de alturas e de realidades (entre a realidade construída pelo homem, no alto, e a realidade por ele não dominada nem transformada). Nesta obra, os contrastes dos domínios (do íntimo e do exposto), das alturas e das realidades revelam-se apaixonantes, envolvidos por um cenário natural e equilibrado. O sentido do *vertigo*, na nossa realidade, contém um cenário diferente, preenchido intensamente com volumes.

O *sentido do vertigo* corresponde a uma visão, relativamente ao que é o processo de produção do espaço, alienada pelo aumento de escala e densidade e afectada pela mentalidade consumista. Deste modo, nesta visão, a invasão capitalista da imagem e da tecnologia é considerada como a causa de grandes perdas, relativamente à vivência 'antiga' tanto das cidades como da habitação.

---

[10] Nesta composição simbólica sobressaem os elementos presentes no 'terraço' de um volume: o primeiro plano é marcado por uma esfera (símbolo da equilíbrio e perfeição formais, cujo equilíbrio é destabilizado pela textura do solo em que esta se encontra); atrás desta encontra-se uma sombra, projectada no chão deste terraço, aparentando a presença de um corpo, um indivíduo ao qual já não temos acesso visual; em terceiro plano encontram-se dois elementos lado a lado, o leão e o casal, símbolos apaixonantes e selvagens da intimidade. Esta breve análise baseia-se numa existente de uma galeria virtual do pintor: "In one of the best examples of de Chirico's influence, the shadow projected by an enigmatic figure outside the picture is a hovering menace, as is the ball in unstable equilibrium. The couple, emblem of love and death, and the lion's head also appear in *The Great Masturbator, 1929* and other canvases of the same period.", *in* http://www.dali-gallery.com/

1.1. Construção em massa

Tomando a posição do *produtor consciente*[11], a alienação do *vertigo* resulta de uma sucessão de fenómenos que este não compreende e que, consequentemente, não domina: "As populações do mundo inteiro invadem as cidades enquanto construtores e especuladores acumulam os habitantes em gigantescas caixas verticais que são, ao mesmo tempo, escritórios e residências."[12] A construção em massa apresenta-se como uma aproximação ao contexto de densidade que preenche as grandes cidades de hoje, onde se apresentam algumas das características deste contexto, as mais relacionadas com as convicções de base do pensamento projectivo desta dissertação.

Necessidades do grande número

A construção em massa surge como resposta à necessidade acolher o aumento demográfico de uma povoação. Mais próximo do contexto das grandes cidades (europeias) de hoje, tanto o aumento demográfico como a mentalidade e a atitude perante o que são as necessidades do grande número, sofreu influência das transformações vindas da Revolução Industrial. O massivo acumular de habitantes numa cidade cada vez mais densa levou a uma resposta também massiva relativamente às consideradas como as *necessidades mínimas de vivência* em altura: abrigo e alimentação. Estando o solo das cidades obviamente saturado, a solução apresentou-se como uma sobreposição mais densa de habitações (relativamente, por exemplo, às cidades europeias de século XVIII). Consequentemente, a relação que os habitantes da cidade 'antiga' (que habitavam edifícios de 3 a 5 andares e aos quais acediam pelo seu pé) tinham entre o domínio da rua (social) e a porta da sua habitação (entrada no domínio privado) transformou-se numa relação quase abstracta, em que o indivíduo acede à sua habitação pelo elevador (uma caixa fechada que não permite esta que o indivíduo veja o movimento relativamente ao ponto de partida e ao ponto de chegada). Paralelamente, "Esa misma dislocación aérea del espacio domestico sustituye el jardín por un espectáculo visual distante; la

[11] A consideração do arquitecto como produtor pretende, em primeiro lugar, evidenciar a proposição de Lefebvre de que o espaço é um produto (Lefebvre, 1974). Do mesmo modo, este espaço (que é um conjunto contínuo de atmosferas modeladas) é *produzido* pelo 'produtor', ou seja, é transformado e modelado pela redefinição das circunstâncias de cada atmosfera. O seu estado de consciência tem que ver, como afirmado na primeira parte, com a consciência do *seu próprio* e do *seu* lugar na sociedade, assim como a consciência do que é o continuum, onde actua, e do papel da relatividade no mesmo, com a qual a sua produção irá afectar os outros.

[12] HALL, Edward T., *A dimensão oculta* (1986), p. 147

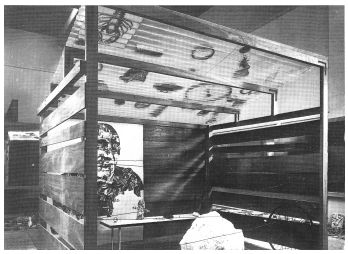
naturaleza por el paisaje, el dominio de los sentidos por el predominio de la vista, el emplazamiento en un suelo común por la pertenencia a una constelación azarosa de lugares elevados. Desprovisto de suporte este 'jardín aéreo' es también el espacio del vértigo, efecto que acecha precisamente en torno a la envolvente del edificio cuyas fachadas caen como desfiladeros."[13]

Apesar da construção em altura responder, inicialmente, às supostas necessidades de uma época, estas estão em constante transformação (indissociáveis da transformação constante da sociedade) e, com o passar do tempo e a continuidade do aumento da densidade das cidades, a resposta às necessidades da 'massa' de habitantes revelou-se insuficiente, levando o produtor consciente a questionar-se sobre as verdadeiras necessidades do grande número. Evidencia-se assim a diferença entre a consideração do que é *o grande número* e *a massa*: apesar de ambos se destinarem à nomeação da densidade de habitantes, o que distingue estes dois termos é a atitude perante estes habitantes. Deste modo, **aquando da consideração do *grande número*, menciona-se uma atitude focada nas necessidades de um grande e denso conjunto de indivíduos; o termo de *massa* encaixa numa visão mais capitalista.** Paul-Henry Chombart, em finais dos anos 50, questiona a noção de necessidade, acrescentando 'novas' necessidades ao simplismo de abrigo (estar e dormir) e alimentação: « un besoin d'espace, un besoin d'aménagement et d'appropriation de l'espace, un besoin d'indépendance des groupes de personnes à l'intérieur du logement, un besoin de repos et de détente, un besoin de séparation des fonctions, un besoin de bien-être et de libération des contraintes matérielles, un besoin d'intimité du groupe familial, un besoin d'être bien considéré, un besoin de relations sociales extérieures, etc. »[14]. Estas necessidades surgem com a percepção dos problemas da construção em massa, cujos espaços são de dimensão e flexibilidade (de adaptação) insuficiente, assim como com uma má organização funcional e dos seus domínios espaciais. Alison e Peter Smithson, na instalação *patio and pavillion*[15] (1956) marcaram uma posição

[13] ARCE, Rodrigo Pérez de, *Domicilio urbano* (2006), Pág. 17

[14] "Paul-Henry Chombart de Lauwe, venu de l'ethnologie et fondateur de la sociologie urbaine française, exprimait déjà à la fin des années cinquante l'insuffisance de la notion générale de besoin en distinguant « un besoin d'espace, un besoin d'aménagement et d'appropriation de l'espace, un besoin d'indépendance des groupes de personnes à l'intérieur du logement, un besoin de repos et de détente, un besoin de séparation des fonctions, un besoin de bien-être et de libération des contraintes matérielles, un besoin d'intimité du groupe familial, un besoin d'être bien considéré, un besoin de relations sociales extérieures, etc. »", LÉGER, Jean-Michel, *Derniers domiciles connus, enquête sur les nouveaux logements 1970-1990* (1990), p. 23

[15] Nesta instalação os arquitectos assumiram uma nova atitude na criação de instalações, em que valorizavam, para além do conteúdo formal, um forte conteúdo de significação. Os autores afirmam que "Our own group interpret the general aim of the exhibition in a rather special way, for we believe that we are concerned in our separate disciplines with satisfying different aspects of man. We try in all our collaborations to establish contact between individuals at the level of ideas, not as a collaboration



B.2. INSTALAÇÃO PATIO AND PAVILLION, ALISON E PETER SMITHSON, 1956

sobre a questão das necessidades do habitar: "a kind of symbolic 'Habitat', in which are found, in some form or other, the basic human needs – *a piece of ground, a view of the sky, privacy, the presence of nature and animals* – when we need them – and symbols of the basic human urges – to *extend and control*, to *move*."[16] Edward T. Hall, em *A dimensão oculta* (1986), afirma que "O problema que hoje se nos coloca quanto à concepção e reconstrução das nossas cidades é o de conseguirmos compreender as necessidades da grande maioria. Edificamos prédios gigantescos para apartamentos ou escritórios sem termos a menor ideia acerca das necessidades dos nossos ocupantes."[17] **É marcada, finalmente, a visão do produtor consciente: o produtor que considera a realidade da grande densidade como o grande número de indivíduos e famílias, e em que a produção do espaço se deve voltar mais para o habitante e as suas necessidades[18]: quer seja pela consideração da necessidade de maior e melhor articulação das atmosferas e funcionalidades do interior das habitações** (segundo Chombart)**, quer pela consideração de necessidades mais 'elevadas' que o funcionalismo, como uma porção de chão, uma vista do céu, privacidade e presença da natureza** (segundo os Smithson).

Por outro lado, esta densificação massiva criou problemas económicos, essencialmente na construção destas 'caixas sobrepostas' e, consequentemente, a necessidade de construção em grande número e velocidade. Nestas circunstâncias a opção foi poupar na qualidade arquitectónica das habitações e nos materiais construtivos, digna da mentalidade consumista. Jean-Michel Léger aponta a inconveniência desta atitude produtiva e as ilações negativas dos habitantes afectados: "La réaction la plus forte contre les matériaux économiques vient des

devoted to an aesthetic movement." SMITHSON, Alison, e SMITHSON, Peter, *The Charged Void: Architecture* (2005), p. 178

[16] *Ibid.*, p. 178. As necessidades apontadas, por serem de certo modo generalizadas, poderiam ser encaradas de duas formas, talvez segundo as duas atitudes perante a construção habitacional para grandes densidades. Assim, segundo o produtor de espaço para as massas consideraria estes símbolos como as necessidades mínimas – um 'bocado' de chão corresponderia simplesmente ao espaço da casa, uma vista do céu seria referência à necessidade de acesso visual ao exterior, privacidade implicaria condições mínimas que possibilitassem a definição de um domínio; a presença de natureza poderia existir pela existência de um simples vaso e a presença dos animais, sendo opcional, não exigiria condições especiais. Por outro lado, a atitude construtiva para o grande número tentaria evidenciar esta simbologia nos espaços, ou seja, o pedaço de chão seria, mais que o chão que sempre existe, uma porção de solo, preferencialmente fértil para satisfazer as necessidades que outrora havia satisfeito (hortas, por exemplo); a vista do céu seria uma vista limpa e livre, sempre presente na habitação; a privacidade corresponderia, do mesmo modo, a uma reorganização dos espaços da habitação, articulando e permitindo a existência de vários domínios; a presença da natureza, ligada provavelmente ao pedaço de solo, enriqueceria não apenas a atmosfera como poderia fornecer elementos à vida doméstica; e a possibilidade de presença de animais exigiria condições mínimas para os ter, das quais a existência de um espaço exterior.

[17] HALL, Edward T., *A dimensão oculta* (1986), p. 125

[18] T. Hall, marca aqui uma posição: "Se considerarmos o indivíduo humano à maneira dos antigos mercadores de escravos, e se medirmos a sua necessidade de espaço em termos de limites corporais, negligenciaremos, sem dúvida, as consequências que o excesso populacional pode implicar. Mas se considerarmos que o homem se encontra como que rodeado por uma série de «balões» invisíveis cujas dimensões são mensuráveis, a arquitectura passa a surgir-nos de um ponto de vista radicalmente novo." *ibid.*, p. 147

habitants des classes populaires. [...] En valorisant le travail bien fait et la robustesse des matériaux, ils demandent au logement une solidité et une résistance égales à celles qui leur sont exigées dans le travail. Le logement, prolongement symbolique du corps, est sollicité comme lui ; il doit lui aussi résister et durer par souci d'économie."[19]

A realidade das dificuldades económicas na construção de habitação para *o grande número* é irrefutável, presente e mundial[20]. Candilis deparou-se com esta realidade quando foi trabalhar para Marrocos, percebendo verdadeiramente quais as necessidades do *grande número* (no seu contexto): ter uma habitação com dignidade humana e flexibilidade de adaptação. **Esta atitude perante o *grande número* (que requer uma certa humildade por parte do produtor) contrasta, mais uma vez, com a atitude moderna de construção em massa que, em vez de tentar produzir o máximo de qualidade com mínimos recursos, procura a construção de células mínimas e individualizadas.**

Estandardização e Funcionalismo (Simplismo e/ ou Consumismo?)

A produção massiva de habitação visa, como afirmado anteriormente, uma rápida e economicamente acessível resposta à necessidade de abrigo das multidões que ocupavam a cidade, e este processo foi facilitado pela estandardização. A estandardização é um processo de concepção de elementos construtivos por pré-fabricação, estabelecendo padrões de medida para facilitar várias fases da construção. A visão deste processo associa-se, desde o modernismo, ao processo de produção do automóvel, sendo adoptada por Le Corbusier para resolver "the housing crisis" [21]. **Neste tipo de construção, apesar da estandardização se tornar uma opção mais económica (logo, mais acessível), a solução arquitectónica dos espaços, visto não ser feita em conjunto com um cliente específico, é funcionalista. Esta resulta (ao nível de resposta arquitectónica às necessidades quotidianas,**

[19] LÉGER, Jean-Michel, *Derniers domiciles connus: enquête sur les nouveaux logements 1970-1990* (1990), p. 63

[20] Com mundial pretendo acentuar a ideia de que não se trata de um problema pontual que se situe num país ou com uma cultura, mas que se pode encontrar por todo o mundo. Por outro lado, este conceito não significa que o problema é global, ou seja, apesar de se poder encontrar por todo o mundo, não significa que seja um problema geral mas, pelo contrário, que continua a ser pontual, mais concentrado nos locais mais densos e países mais pobres.

[21] "The modernist obsession with the automobile, from its first appearance off Henry Ford's assembly line in 1907, was immediate; but the analogy of the car and the house as products of a similar rationalizing design process of standardized parts and types is one that gained currency in the 1920s, spearheaded by Le Corbusier's famous alignment of proposals for solving the housing crisis with mass production of cars and with techniques of Taylorized assembly", BERGDOLL, Barry, e CHRISTENSEN, Peter, *Home Delivery, fabricating the modern dwelling* (2008), p. 12

culturais e de liberdade do indivíduo) no que Léger considera serem os modos de habitar de uma sociedade[22], ineficiente.

Do mesmo modo, Lars Lerup defende que a construção em massa correspondente à época da segunda guerra mundial correspondia a uma atitude quase de estratégia militar, ou seja, extremamente funcionalista, quase simplista, em que se consideravam como as *funções* a ter em conta para o habitar: comer, dormir e cozinhar. O autor reconhece ainda que os 'novos arquitectos' se submeteram cegamente a este sistema de crença arquitectónica "which stated that there was a manipulable relationship between behaviour and environment"[23]. Esta **constatação de que o comportamento do habitante (que não é linear) é negligenciado por estes arquitectos, comandados pela mentalidade do consumo de massas, é reforçada quando o mesmo autor afirma que estes *produtores inconscientes* o consideram como "individual behavior units", quando em vez disso os habitantes são "active individuals" e que "one of the most important features of housing is what the dweller brings to the situation"**.[24]

A aproximação a todo este repetir de negligências aproxima-nos também à constatação feita por Lefebvre relativamente à produção do espaço: as ciências que se cruzam com o espaço menosprezam[25], muitas vezes, a sua verdadeira composição e do mesmo modo, menosprezam as sociedades que o percepcionam, o criam e o vivem (alterando-o e apropriando-se dele) ao negligenciar a noção de relatividade[26].

---

[22] "Il est de tradition, en France, de considérer que l'on ne sait rien de la demande des habitants et que chaque projet se doit de proposer une réponse nouvelle au rapport entre architecture et société. Il n'est donc pas surprenant que chaque génération d'architecte ait projeté sa vision de la société." LÉGER, Jean-Michel, *Derniers domiciles connus: enquête sur les nouveaux logements 1970-1990* (1990), p. 9

[23] LERUP, Lars, *Building the Unfinished: Architecture and Human Action* (1977), p. 18

[24] *Ibid.*, p. 20. O autor menciona, em primeiro lugar que "people are not *responding organisms* but *active individuals* who in their approach to things produce meaning" (*ibid.*, p. 20), desenvolvendo e completando com : "Human action, in the perspective of interaction, is a complicated matrix with unknown combinations – the result of which is considerable unpredictability, a marvelous unfinishedness and openness" (*ibid.*, p. 21).

[25] Segundo Henri Lefebvre "Traditionnellement, le terme [espace] n'évoquait pas guère, que les mathématiques, le géométrie (euclidienne) et ses théorèmes, donc une abstraction : un contenant sans contenu. En philosophie ? L'espace était le plus souvent dédaigné, traité comme une « catégorie » parmi d'autres (un « a priori » disaient les Kantiens : une matière de ranger les phénomènes sensibles)." LEFEBVRE, Henri, *L'a production de l'espace* (2000), p. XVII

[26] O autor afirma também que "La notion de **relativité**, mal assimilée, s'établissait en marge du concept, des représentations en surtout du quotidien, voués à la tradition (le tridimensionnel, la séparation de l'espace et du temps, du mètre et de l'horloge, etc.)." *ibid.*, p. XVIII

Perdas

Esta atitude de produção e crescimento massivos criou muitos cortes com a vivência das cidades 'antigas'. Em primeiro lugar a própria cidade ressentiu-se do rápido aumento populacional, criando perdas no equilíbrio do seu sistema (*sistema da cidade*), assim como do *sistema do 'campo'*: "La naturaleza se está desvaneciendo. Lo mismo sucede a la ciudad. La acelerada disolución tanto de la naturaleza como de la ciudad ideales ha provocado un movimiento masivo, un intento de salvar algunos de los elementos que las componen"[27]. Com isto, "El hombre corre un doble peligro: no sólo arriesga la pérdida de los pocos placeres que aún ofrece la ciudad histórica, sino que se expone también a perder el consuelo que le ofrecen los ocasionales contactos directos con la naturaleza virgen."[28]

Estas pressões que contaminam a vivência das cidades (ou pelo menos do ideal da sua vivência) entram, por mão da 'invasão' tecnológica, nas habitações. Assim, "La vivienda, ese punto de partida desde el cual solíamos contemplar el mundo antes de aventurarnos en él, se ha convertido ahora en una etapa de esa misma aventura."[29] Deste modo, a habitação transforma-se numa "arena del circo"[30], onde se amontoam maravilhas mecânicas[31] e espectáculos tecnológicos, da televisão ou da rádio, e ilusionismos de conforto e utilidade[32] para os habitantes. A variedade de 'espectáculos' tecnológicos "es más fabricada que real" [33] e ocupa toda a habitação. Assim, **para o observador consciente, que perante esta realidade é consumido pela sensação de *vertigo*, levanta-se uma questão: "¿Dónde reside entonces la fuente de descanso, concentración, contemplación, introspección y saludables sensualidad que conducen a la intimidad, la ternura, la delicia y el placer?"**[34]

Este facto salienta outra grande perda: a privacidade, "ese maravilloso compuesto de retiro, independencia, soledad, quietud, contemplación y concentración."[35] Os

[27] ALEXANDER, Christopher, e CHERMAYEFF, Serge, *Comunidad y Privacidad: hacia una nueva arquitectura humanista* (1977), p. 61
[28] *Ibid.*, p. 41
[29] *Ibid.*, p. 97
[30] "Transformada por la electrónica, la vivienda ya no es un refugio: es la arena del circo. Sirve como mercado, foro, estadio y escuela; es teatro y cinematógrafo a la vez. Con sólo apretar un botón, uno puede elegir." *ibid.*, p. 97
[31] Este termo é usado pelos autores de Comunidad y Privacidad. "Gran parte de los rasgos de la buena vida de antes cuya ausencia se siente hoy con mayor intensidad son precisamente los que la tecnología hizo zozobrar. Las comodidades y las maravillas mecánicas introducidas en los hogares civilizados están entorpeciendo la vida humana a la manera de un 'convidado de piedra'." *ibid.*, p. 33
[32] "El equilibrio de la vida contemporánea ha sido alterado precisamente por aquellos elementos del entorno que nos dan la mayor ilusión de confort y utilidad." *ibid.*, p. 123
[33] "La variedad ya se está produciendo sintéticamente; es más fabricada que real. Para restaurar una auténtica variedad, debe permitirse que cada tipo de experiencia pueda desarrollarse por sí misma, en condiciones especiales, claramente definidas, e inclusive físicamente separadas de las otras experiencias." *ibid.*, p. 124
[34] *Ibid.*, p. 76
[35] *Ibid.*, p. 33

autores de *Comunidad y privacidad* afirmam que "La necesidad de privacidad es más urgente y más crítica en los lugares donde vive la gente, ya sea que se trate de una casa, un departamento u otra vivienda cualquiera. La vivienda es un pequeño entorno, y dentro de él se están introduciendo cada vez más profundamente las tensiones y desgastes que hoy corroen al mundo exterior."[36]

***As caixas amontoadas nesta construção em massa*, que por razões funcionalistas e consumistas descuidaram vários parâmetros essenciais para a necessidade de bem-estar, revelam ter paredes de 'papel' relativamente a todas as pressões existentes.** Paralelamente neste processo, estabeleceram-se 'regras' e preconceitos relacionados com a caracterização social dos espaços. Lerup aponta que **é suposto o espaço público ir da rua à porta de cada habitação, resultando a passagem para o privado (num antagonismo de preto e branco) abrupta**. Este cenário resulta, como Lerup demonstrou, empobrecido pela falta de um espaço intermédio "where dwellers can assert themselves in the public eye"[37]

[36] *Ibid.*, p. 34. Além disso, os autores acrescentam: "Sólo restaurando la oportunidad de lograr las experiencias personales que procura la privacidad podrá devolvérsele salud y bienestar a este mundo de 'cultura de masas'." *ibid*., p. 34

[37] LERUP, Lars, *Building the Unfinished: Architecture and Human Action* (1977), p. 109. A propósito do caso de Mrs. Ivy, o autor afirma: "The social and the personal are clearly defined by these rules: the street as the social realm stops at your door, where the personal abruptly begins. And that ambiguous interspace between the social and personal that is provided by Mrs. Ivy and the fishing village, where dwellers can assert themselves in the public eye, is abolished for the sake of efficiency. [...] But increased density and reduced space are still not the most important results of the design of the apartment building: it is the loss of the in-between that is the most consequential, for that loss threatens the meaning of the social and the personal realms." *ibid.*, p. 109

1.2. Consumidor consumido

Impulsos iniciais na transformação de mentalidades (consumistas)

Como afirmado na primeira parte, a febre do consumismo propagou-se massivamente na sociedade a partir da revolução industrial. Tanto a tecnologia como a imagem tiveram, para além deste impulso inicial de desenvolvimento, o impulso da segunda guerra mundial. Assim como o crescimento das cidades (pelo mesmo impulso), não foi dominado pelo produtor consciente, causando-lhe a sensação de *vertigo*, também a tecnologia e a imagem 'cresceram', até um ponto em que estas dominavam vários campos da sociedade.

A questão da produção do espaço é intrínseca, mesmo pelo conceito de produção, ao conceito de capitalismo.[38] No entanto, Lefebvre admite que "Peu de gens aujourd'hui refuseraient d'admettre « l'influence » des capitaux et du capitalisme, dans les questions pratiques concernant l'espace, de la construction d'immeubles à la répartition des investissements et à la division du travail sur la planète entière."[39] **A verdade é que as opiniões sobre o capitalismo divergem e, do mesmo modo que há aqueles que estão reticentes relativamente ao rumo tomado pelo capitalismo, há aqueles que vêem o lado positivo deste fenómeno e ainda aqueles que por ele são comandados.[40] Na verdade, a massa consumidora (e consumista), foi rapidamente absorvida pela visão consumista e capitalista: "Interesado sólo por lo excitante o por lo extremo, el hombre se está volviendo indiferente a las dimensiones intermedias, aunque éstas sean las dimensiones de la humanidad."**[41]

Esta mentalidade e o seu controlo sobre o consumidor tornam-se claros numa aproximação a um dos temas chave descendentes deste impulso histórico: a *dualidade cidade-campo*[42]. Como afirmam Christopher Alexander e Serge Chermayeff, "En las primeras etapas de la revolución industrial, el imán urbano

---

[38] "Les uns se représentent « l'argent » et ses capacités d'intervention, ou l'échange commercial, la marchandise et sa généralité, puisque « tout » s'achète et se vend. D'autres représentent plus nettement les acteurs des drames : « sociétés » nationales et multinationales, banques promoteurs, autorités." LEFEBVRE, Henri, *L'a production de l'espace* (2000), p. 16

[39] *Ibid.*, p. 16

[40] Lefebvre afirma que "Certains esprits systématiques oscillent entre les imprécations contre le capitalisme, la bourgeoise, leurs institutions répressives, et la fascination, l'admiration éperdues." *Ibid.*, p. 18. O autor afirma também que "Certains oublient facilement, que le capitalisme a encore un autre aspect, lié certes au fonctionnement de l'argent, des divers marchés, des rapports sociaux de production, mais distinct parce que dominant : l'hégémonie d'une classe." *ibid.*, p. 18

[41] ALEXANDER, Christopher, e CHERMAYEFF, Serge, *Comunidad y Privacidad: hacia una nueva arquitectura humanista* (1977), p. 77

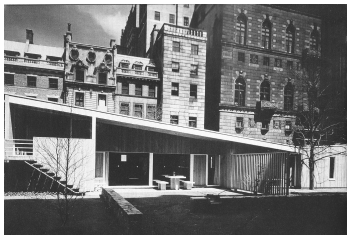
[42] Independentemente dos termos usados serem ou não os mais correctos, opta-se por mantê-los pelo seu carácter de *slogan*, ironia capitalista entre o que é o conteúdo desta discussão (que não será aprofundada) e a atitude quase burguesa dos seus protagonistas.

atrajo a los habitantes rurales a la ciudad; las perspectivas de trabajo, variedades y estímulo inherentes a la metrópoli crearon un flujo concéntrico. A la inversa, no bien las condiciones del transporte lo hicieron posible, se inició el flujo excéntrico de los habitantes urbanos que escapaban de la congestión, la degradación y la escualidez de la ciudad y se dirigían a la búsqueda de la privacidad de 'una casa en el campo'."[43] Os movimentos massivos de habitantes para a cidade surgem em primeiro lugar por razões de sobrevivência (por trabalho). O aumento de densidade, associado às condições criadas (abordadas anteriormente) contém, pois, prós e contras. Deste modo, paralelamente ao habitante rural que procura um trabalho na cidade, surge o habitante urbano que procura privacidade na casa de campo. Neste ponto, o que torna estes fluxos próximos do que se considera uma mentalidade 'consumista' é o facto de estes resultarem num movimento massivo de indivíduos ou famílias que procuram privilégios de minorias[44]. Assim, "tanto la pseudo-ciudad como el pseudo-campo, que condenan al pasajero cotidiano a trasladarse de un lugar al otro en una desesperada búsqueda de satisfacción que ninguna de las dos puede proporcionarle, sólo promueven el descontento. La promesa del suburbio de brindar una vida campestre con los placeres de la ciudad al alcance de la mano ha resultado ser falsa."[45]

Domesticidade 'consumida'

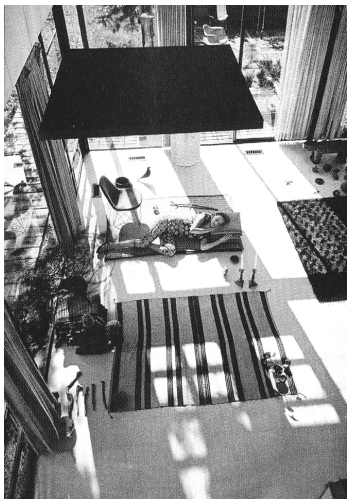
O período do pós-guerra teve, segundo Beatriz Colomina, um papel crucial nas transformações da domesticidade e na aceitação das mesmas. Na verdade, mais uma vez, as maiores transformações desta época deram-se ao nível da mentalidade, neste caso devido à fase negra que abalara todas as sociedades: a "Cultura arquitectónica, militar y de masas se entretejen íntimamente en la manera que definía ese momento histórico."[46] Numa tentativa de reerguer a cor manchada pela guerra, a imagem e as inovações tecnológicas impunham-se quase compulsivamente na vida dos indivíduos, provocadas e contagiadas "a través de la publicidad y de las revistas populares"[47]. A arquitectura, pela sua relação intrínseca com o estado da sociedade, não era excepção, sendo preenchida e contaminada

B.3. CASA NO JARDIM DO MUSEU MOMA, LOCAL DE EXPOSIÇÃO DO AMBIENTE, ASSOCIANDO-SE À ARTE, MARCEL BREUER, NEW YORK, 1949



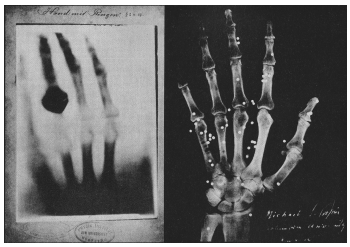
[43] *Ibid.*, p. 61
[44] "Esto, que en un principio constituía el privilegio de una minoría, se convirtió bien pronto en una compulsión para las mayorías." *ibid.*, p. 61
[45] *Ibid.*, p. 61. Assim, os autores acrescentam que, "Para apreciar estas formas de vida distintas y gozarlas plenamente es esencial que el contacto con ellas sea continuo. Las escapadas ocasionales a la vida natural, aun cuando puedan ser estimulantes, son una cosa diferente.", *ibid.*, p. 62
[46] COLMINA, Beatriz, La domesticidad en Guerra (2006), p. 8
[47] *Ibid.*, p. 6

pelos mesmos. [48] Rapidamente (depois deste impulso) a imagem, que havia sido usada como distracção do negro cenário da realidade, ganhou um papel quase de comando relativamente à mentalidade do consumo de massas, dominando com isto todos os campos da sociedade, da qual a arquitectura e a sua domesticidade, mais uma vez, não foram excepção. Colomina afirma até que "Los edificios se habían convertido en imágenes y las imágenes se habían convertido en una especie de edificio, habitado igual que cualquier otro espacio arquitectónico."[49] **A fronteira entre a aceitação da exposição imagética das casas de revista[50] e a obsessão pela vigilância da domesticidade, por ser ténue, foi facilmente atravessada caminhando-se, assim, para uma falta de pudor no que diz respeito à exposição da domesticidade. Este é o momento em que o consumidor se transforma em *consumido*.**



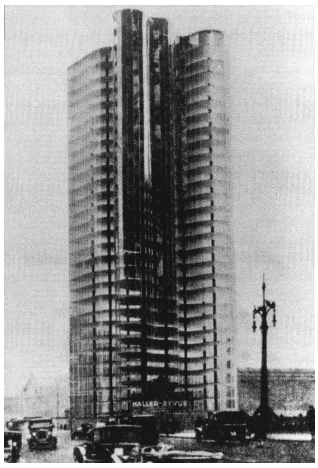
B.4. PUBLICAÇÃO DE MODA COM FOTOGRAFIAS DA CASA EAMES, 1945

Paralelamente, associado à mentalidade da guerra e da preocupação com a saúde mínima das massas, é usado, também em massa, o raio X. **O termo de *arquitectura raio X*, explorado por B. Colomina, revela-se duplamente interessante, contrastando *mecanismos de controlo*[51] (as novas formas de expor 'hábitos' que seriam até então 'íntimos') e questões relativas à noção do que realmente é a *boa vida*: o acesso à luz directa, ao exterior e à natureza (mesmo que apenas visual).**



B.5.c RADIOGRAFIAS DE MÃOS, 1896

A preocupação com a saúde (derivada da pandemia da tuberculose) tinha também um papel de grande importância para a concepção desta arquitectura e dos novos estilos de vida, tornando-se, a certa altura, intrínseca às filosofias arquitectónicas: "La arquitectura moderna era entendida de forma unánime como una suerte de equipo médico, un mecanismo para proteger y mejorar el cuerpo. Incluso ciudades enteras fueron entendidas en estos términos."[52] Assim, com uma maior exploração de soluções de varandas e terraços, cuja função seria enriquecer corpo e mente, começaram a evidenciar-se horizontalidades neste contexto de verticalidade



B.6.b FOTOMONTAGEM DE ARRANHA-CÉUS DE VIDRO, MIES VAN DER ROHE, 1922

[48] "La arquitectura moderna formaba parte de una fascinación general, tan atractiva y llena de colorido como otro productos de Good Life: los automóviles, los electrodomésticos, la comida, los juguetes, los muebles, la ropa y el césped. La arquitectura era un objeto más de consumo bien empaquetado – una imagen atractiva, suficientemente apetecible como para comérsela.", *ibid.*, p. 6.
[49] *Ibid.*, p. 7
[50] Os Eames, com a sua casa, e o MoMA com a casa no jardim do museu ajudaram a uma melhor aceitação da exposição da domesticidade de cada um, dos espaços da sua intimidade, mostrando/expondo a arquitectura e a suposta domesticidade relacionada ao Good life, com uma atitude 'publicitária': "Estos programas redefinieron el papel de la arquitectura, situándola dentro de una nueva cultura de consumo y de un nuevo culto a la domesticidad." *ibid.*, p. 8
[51] "No sería exagerado decir que toda la arquitectura del siglo XX es una cuestión de vigilancia: desde las polémicas ventanas de Loos y de Le Corbusier hasta la arquitectura de cristal de mediados de siglo o los experimentos recientes con el vídeo y la vigilancia informática." *Ibid.*, p. 148
[52] *Ibid.*, p. 155

(dando sensações de estar a planar no alto[53]), aproximando-se da analogia do 'nível'[54].

Imagem[55]

Nos dias de hoje, o controlo da imagem sobre a sociedade, os seus valores e capacidade crítica é inegável. Do mesmo modo, a imponência da imagem controla até o modo de ver a arquitectura: **o arquitecto ganha importância pela imagem que cria, descurando a sua importância como um mais completo meio para criar uma boa arquitectura, talvez anónima**. [56]

A arquitectura de autor, aliada à *imagem* que produz, é extremamente poderosa mas, ao mesmo tempo, contraditória. Bachelard associa, a este "reino das imagens"[57], uma falta de equilíbrio entre o exterior e a intimidade[58]. Neste caso, o desequilíbrio é causado pela manipulação das mentalidades[59], em que os indivíduos são afrontados por imagens que expõem tudo. Obviamente, quando a *imagem* leva para o espaço público momentos, temas e significados associados ao domínio privado (espaço da intimidade), a noção do domínio dos espaços esbate-se. Cria-se assim uma tendência para que este baralhar de imagens se inverta, levando para o espaço doméstico momentos, imagens e experiências do domínio público.

Do mesmo modo, esta atitude arquitectónica impositiva não é de todo equilibrada quando, sendo um princípio base da arquitectura dar resposta às necessidades do habitante, se assume que este (como um ser que se transforma com o acumular de experiências na sua biografia) não pode alterar os seus hábitos quotidianos quando os mesmos invadem o 'território' da autoria do produtor do espaço. Este ponto, por tocar temas delicados tanto para arquitectos como para habitantes, cruza mais que uma contradição: se por um lado o arquitecto corre o risco de limitar demasiado a liberdade do habitante em nome da obra de arte e da sua imagem, por

---

[53] GIEDION, Sigfried, *Building in France, building in iron, Building in Ferro-concrete*, citado em *ibid.*, p. 155. Neutra, nas suas casas de saúde "incluía terrazas para dormir al aire libre en cada habitación" *ibid.*, p. 162.
[54] Ver p. 143-149
[55] Esta imagem é não é um objecto singular, mas mais uma 'entidade' que ganhou uma grande importância no controlo das massas pela grande exploração do seu carácter manipulador.
[56] O autor afirma que: "La valorisation du logement collectif par l' architecture a été payée du prix d'une monumentalisation, certes inscrite dans le projet moderne, mais qui a pris en France un relief particulier, les idéaux du Mouvement moderne renversant la hiérarchie monumentale de la ville histrionique conçue autour des institutions, en plaçant le logement au centre du concept de la ville. La production française a abandonné voici quinze ans l'anonymat de la production de masse pour soigner la monumentalité d'une architecture d'auteur." LÉGER, Jean-Michel, *Derniers domiciles connus: enquête sur les nouveaux logements 1970-1990* (1990), p. 7
[57] BACHELARD, Gaston, *A Poética do espaço* (1998), *'Introdução'*, p. 19
[58] "No reino das imagens, o jogo entre o exterior e a intimidade não é um jogo equilibrado." *ibid.*, p. 9
[59] Mencionada no ponto anterior

outro, o habitante, talvez em perseguição dessa liberdade que merece, faz transformações sem qualquer hesitação e, essencialmente, sem ter noção das consequências das mesmas[60]. A terceira contradição revela-se no campo construtivo. A preocupação capitalista com a imagem e a produção em massa, essencialmente em habitação colectiva, resulta construtivamente pobre: "Dans un contresens profond de la hiérarchie des valeurs d'usage, la qualité d'exécution du second œuvre s'est dégradée au fur et à mesure que les projets se sont affinés."[61] Léger justifica esta afirmação mostrando que metade dos habitantes que ocupam habitações em edifícios novos têm problemas, desde falhas arquitectónicas a falhas construtivas[62]. Paralelamente, a qualidade dos materiais aplicados e a evolução dos materiais usados, apresentam ainda uma dicotomia na prática projectual: se por um lado estes são concebidos para resolver problemas essencialmente de isolamento (soluções pretendidas pelos habitantes), por outro, não só eles se apresentam com uma imagem que difere das clássicas pedra e madeira como estão muitas vezes limitados na sua forma e / ou dimensões.[63]

Relativamente a este pesar de sensos e contra-sensos, originados pela importância ganha pela imagem na arquitectura, Léger afirma (como observador consciente da produção de espaços) que esta evolução, pesando os pontos positivos e os negativos, constitui numa regressão.[64]

[60] Tendo estas transformações a ver, normalmente, com uma tentativa de 'aumento' do espaço, a verdade é que a alteração de uma atmosfera altera consequentemente o modo de estar dos seus habitantes e, muitas vezes, há parâmetros por eles negligenciados: "En attendant, l'observation montre qu'avec le temps, certains habitants n'hésitent pas à effectuer de notables transformations, dont la mise en œuvre est rendue plus délicate par l'obligation de devoir rendre un jour l'appartement en l'état initial (pose de cloisons, obturation de fenêtres, extension des surfaces carrelées, modification de la plomberie)." LÉGER, Jean-Michel, *Derniers domiciles connus: enquête sur les nouveaux logements 1970-1990* (1990), p. 65

[61] *Ibid.*, p. 8

[62] É comum os edifícios habitacionais terem degradações prematuras: fissuras, infiltrações de humidades, inundações, etc.

[63] *Ibid.*, p. 61-63

[64] « Enfin, après une folle décennie (1970-80) d'innovations dans la conception du logement qui a vu naître le pire comme le meilleur, l'abandon des recherches sur la cellule fait apparaître comme des nouveautés l'agrandissement des cuisines et l'éclairage naturel de la salle de bains. Les architectes s'excusent de présenter des cellules « classiques » qui sont effectivement plus conformes à la moyenne des usages mais qui, compte tenu de la baisse de qualité de leur réalisation, constituent une régression. » *ibid.*, p. 8

1.3. Habitação Colectiva

Grelha

A lógica funcionalista das estratégias de construção, afirmada anteriormente, revela-se na constituição dos edifícios e, consequentemente, na sua imagem. Deste modo, o padrão-grelha, já usado na planificação de cidades, estende-se à escala da habitação colectiva, resultando em "gigantescas caixas verticais"[65], mais conhecidas por *blocos de apartamentos* ou *unidades residenciais*.

A grelha representa não só o aspecto formal dos padrões criados nas diversas escalas, mas também um *método produtivo* que se encaixa no processo da estandardização. O resultado da sua criação assemelha-se à regularidade quase monótona de um tabuleiro de xadrez, em que as alternâncias cheio-vazio (correspondentes ao preto e branco) são regulares correspondendo, na escala da cidade, ao bloco e à rua, respectivamente. Paralelamente, comandada a sociedade pela imponência da imagem e a tenção de expor e criar novas imagens, esta grelha tornou-se gradualmente visível nas suas fachadas. Esta atitude, apelidada por Colomina de "arquitectura Raio X" (como anteriormente mencionado, por analogia ao corpo humano e ao efeito do raio X no mesmo), consiste em expor o 'esqueleto' do edifício, ou seja, tornar visível a estrutura que o suporta. Apesar de esta atitude se inserir, segundo Colomina, na mentalidade do pós guerra, a sensação de *vertigo* invade mais uma vez o *consciente*, que encara esta exposição como uma acção controversa e maliciosa[66].

O aumento em altura dos blocos de apartamentos transformou a composição bloco-rua num conjunto mais abstracto. Consequentemente, a relação entre cada habitação e a rua tornou-se ainda mais abstracta. Este é mais um paradigma da sensação de *vertigo*, ao qual o produtor consciente tenta reagir reconhecendo que "La primera consecuencia del edificio de vivienda colectiva es una nueva definición del suelo."[67] Toda esta abstracção é acentuada pela perda de contacto físico das habitações com o espaço exterior: apesar de este contacto existir pontualmente através de soluções construtivas como varandas, *loggias*, terraços, galerias, etc.,

[65] HALL, Edward T., *A dimensão Oculta* (1986), p. 147, excerto já usado no ponto 1.1. desta parte.
[66] Neste caso saliento como produtor consciente Aldo van Eyck, que afirma, invertendo novamente a analogia corpo-edifício, que "Skeletons become exposed when they no longer serve their purpose, when they no longer carry, enclose and protect anything: that is why they are put away - out of sight - so as not to frighten children", afirmando a sua posição ao completar que "This is why I dislike demonstrative construction or highly emphasized physical presence of elements visible but inaccessible." STRAUVEN, Francis, Aldo van Eyck: the shape of reality (2002), p. 418
[67] ARCE, Rodrigo Pérez de, *Domicilio urbano* (2006), p. 87

estas são de qualquer modo mais caras, logo mais raras. **A maior perda, relativamente a este pobre contacto, está associada à noção de contacto entre o espaço doméstico e o espaço exterior das habitações unifamiliares, em que, para além de responder às necessidades de individualidade e maior qualidade de vida[68] (preocupações do presente), responde também, na arquitectura vernacular, a necessidades básicas do quotidiano, desde a alimentação ao descanso[69].**

Célula

Para além do 'pobre' contacto com o exterior, resultado do acoplamento de habitações segundo a grelha[70], as próprias habitações resultam em pequenas caixas cujas 'barreiras' (entre si) se revelam, muitas vezes, ineficientes. A lógica da célula, resultante da grelha, consiste num grupo de *espaços habitáveis privados* que devem responder à necessidade habitacional (considerada como descanso, leitura, dormida e vida pessoal íntima)[71].

Segundo Karel Teige (um produtor 'positivista' relativamente a esta mentalidade produtiva), estas células individuais que se repetem apresentam-se como um elemento positivo juntando, por um lado, funções programáticas e elementos arquitectónicos e, por outro, variantes técnicas e económicas, numa habitação urbana. [72] Deste modo, paralelamente à ideia de células individualizadas surge a ideia de *associação*, embora muitas das vezes esta noção seja apenas explorada

[68] "Cada vez más el edificio de apartamentos es sentido como una renuncia a la casa aislada. Investigadores diversos coinciden en mostrar que cerca de un 70% de la población prefiere esta ultima… […] La razón fundamental tras la aspiración hacia la casa propia se encuentra… en el deseo de mayor individualidad y la búsqueda de mejor calidad de vida. El edificio de apartamentos es incapaz de proveer estos deseos porque impone obligaciones a sus habitantes a la vez que les reduce el espacio… no es coincidencia que la proporción de departamentos construidos disminuya…" *ibid.*, p. 43

[69] Ao nível da alimentação, o espaço exterior tornava a casa praticamente autónoma, pela criação e exploração de hortas e o abrigo de animais; relativamente ao descanso, as circunstâncias dos espaços aliadas à pouca densidade da sua envolvente conferiam a privacidade suficiente tanto para o descanso como para qualquer parâmetro da domesticidade.

[70] Lars Lerup afirma que "In the city block each house is designed and built in the same manner and is locked to the next, forming a continuous facade around the periphery of the block." LERUP, Lars, *Building the Unfinished: Architecture and Human Action* (1977), p. 100

[71] «The mature form of the minimum apartment will be a series of individual living cells that will not be self-sufficient in the traditional sense. It cannot be characterized as a 'domestic hearth'; instead, its form will be determined solely by the basic physiological-recreational and psychological processes of dwelling... by dwelling as rest, reading, sleeping and intimate personal life... The cell [is] to be considered as an individual's private dwelling space... The living cell is a strictly standardized element.» TEIGE, Karl, *The minimum Dwelling* (1932), trans. Eric Dluhosh (Cambridge, MA and London: MIT Press, 2002), citado por LATHOURI, Marina, 'The necessity of the plan: visions of Individuality and Collective Intimacies', *Intimate Metropolis* (2009), p. 158

[72] "Karel Teige [...] described the reproduced floor-plans as investigations of «any 'ideal proposal' that would be technically and economically capable» of realization. [...] he was referring to how they provided analytical constructs of the ways in which programmatic functions and architectural elements on the one hand, and economic and technical variants on the other, could be unified around an idea of dwelling, and, in particular, urban dwelling." *Ibid.*, p. 159. A autora recorre mais uma vez a Karel Teige para sustentar a sua afirmação.

formalmente no acoplamento das células.[73] Aqui, a ideia de associação apresenta-se como oportunidade de organização urbana[74] se, nas várias escalas, houver uma boa articulação entre os elementos arquitectónicos (não apenas as células). Por outro lado, Léger alerta que "on voit bien l'impossibilité de concevoir simultanément un support à l'échelle de la vie privée et à celle des masses."[75]. Esta posição encaixa na impossibilidade de articular a mentalidade do consumo de massas com as mais conscientes, falhando consequentemente a articulação em termos formais e de relação de espaços.

Esta necessidade de articulação é, na verdade, intrínseca à ideia de célula e de espaço individualizado. Como afirma T. Hall: "até ao século XVIII, as divisões não tinham funções fixas nas casas europeias. Os membros da família não podiam isolar-se como hoje fazem. Não existiam espaços privados ou especializados. As pessoas estranhas à casa entravam e saíam à vontade, enquanto as camas ou as mesas se armavam ou desarmavam segundo o humor ou o apetite dos ocupantes."[76] A evolução da domesticidade, em reacção a esta fase histórica, levou, em primeiro lugar, a um fechamento das divisões, correspondente à 'villa postvictoriana', e seguidamente, em reacção a esta[77], à solução do *open space*. Sendo esta evolução movida, em grande parte pela 'força' da reacção, há parâmetros que resultam negligenciados: "existe un conflicto entre la imagen actual del espacio abierto 'visualmente excitante' y las especificaciones funcionales exigidas por una vivienda moderna capaz de adaptarse a los requerimientos de la era electrónica"[78], e ainda, a privacidade do indivíduo e da sua intimidade fica assim posta em causa.[79]

Em reacção a estas soluções, Léger afirma que a maioria dos habitantes sente necessidade de mais uma divisão ou de divisões maiores, devido à necessidade de espaços mais flexíveis e adaptáveis às diferentes necessidades dos diferentes membros familiares, e que a questão destes espaços é puramente económica. Por outro lado reconhece: "La revendication d'un accroissement des surfaces de

[73] "La idea de asociación está implícita en el concepto de célula. Su concepción moderna prevé la posibilidad de acoplamiento de modo que el edificio colectivo es, al menos conceptualmente, su fin ultimo." ARCE, Rodrigo Pérez de, *Domicilio urbano* (2006), p. 129

[74] "But the typical dwelling unit, and its plan in particular, was not just the primary element of urban organisation: it was the central element around which processes and effects of urbanization were articulated.", LATHOURI, Marina, 'The necessity of the plan: visions of Individuality and Collective Intimacies', *Intimate Metropolis* (2009), p. 162

[75] LÉGER, Jean-Michel, *Derniers domiciles connus: enquête sur les nouveaux logements 1970-1990* (1990), p. 14

[76] HALL, Edward T., *A dimensão oculta* (1986), p. 122

[77] "El fracaso actual de la organización interna de las viviendas deriva en gran parte de una reacción contra la mesquindad de la 'villa' postvictoriana, reacción muy justa en sus orígenes." ALEXANDER, Christopher, e CHERMAYEFF, Serge, *Comunidad y Privacidad: hacia una nueva arquitectura humanista* (1977), p. 134

[78] *Ibid.*, p. 135

[79] "Procurar intimidad visual resulta también más difícil en un espacio amplio y más fácil en un espacio reducido." *ibid.*, p. 142

chaque pièce serait une lapalissade (mieux vaut un grand chez soi, etc.) si les habitants n'ajustaient leurs aspirations au marché immobilier, c'est-à-dire au coût du logement compte tenu de leurs propres revenus et de leur expérience résidentielle : ainsi fonctionne l'habitus résidentiel."[80]

Redefinição de *habitat*

Paralelamente a estas transformações da domesticidade que foram *acontecendo* aquando das transformações da sociedade houve uma transformação no modo de ver a habitação colectiva e, com isso, uma redefinição da noção de *habitat*.

O termo de *habitat* (em arquitectura), foi inserido por Le Corbusier. Apesar de não haver escritos que esclareçam exactamente o que este pretendia, há registos do CIAM 9 que sugerem que Le Corbusier "intended 'habitat' to cover what he have often referred to since the war as 'the dwelling and its extensions': i. e. not just the dwelling but also the *comodités essentielles* associated with it, the facilities he thought essential for day-to-day family life, such as shops, domestic and health services, a crèche, a kindergarten and a gymnasium."[81] Esta corresponderia assim à definição do habitar no pré-guerra, vista de modo cada vez mais independente das outras funções urbanas.[82] O conceito de habitação de Le Corbusier foi explorado, na prática, na *Unité d'habitation de Marseille*, onde o autor procurou dar aos seus habitantes o que considerava ser a conjugação das comodidades essenciais num "vertical neighbourhood"[83] mostrando-se, no entanto, agarrado ao funcionalismo do pré-guerra.[84] Assim, torna-se mais claro que Le Corbusier, ao pensar o espaço habitacional de modo independente e sem relação com a rua, criava soluções semelhantes à grelha, relativamente à relação com o solo e entre domínios (que mantinham uma passagem brusca entre público e privado, exactamente a solução a que L. Lerup se opõe).

---

[80] LÉGER, Jean-Michel, *Derniers domiciles connus: enquête sur les nouveaux logements 1970-1990* (1990), p. 76

[81] STRAUVEN, Francis, *Aldo van Eyck: the shape of reality* (2002), p. 241

[82] "Understood this ways, the term 'habitat' constituted for Le Corbusier a substantial enrichment of the pre-war 'habiter', the pure undiluted 'dwelling' of the Athens Charter; but this does not diminish the fact that he continued to see this new type of dwelling is fundamentally an independent function that had to be clearly separated spatially from other urban functions such as workplaces, cultural and administrative centres and leisure facilities." *ibid.*, p. 241

[83] *Ibid.*, p. 241

[84] "The ambivalence of Le Corbusier's habitation concept is clear from the concret form it took in his Unité d'Habitation in Marseille, which happened to be nearing completion at the time. On the one hand this impressive building draws its very architectural power from a connection of living with the said comodités essentielles, but on the other his concept remains tightly moored to the fundamental options of pre-war functionalism." *ibid.*, p. 241

O tema do CIAM 9, em 1953, centrou-se na definição de *habitat*.[85] Wogenscky (do lado da 'velha guarda'), defendia que o conceito de *habitat* devia ser limitado pelo de habitação (por ser um conceito já dominado pelos arquitectos), propondo até mudar o nome do congresso para 'Charte de l'Habitat'. A sua proposta não foi bem aceite, essencialmente pelos novos arquitectos, sendo a pior reacção por parte de Candilis: "He contended that it was quite wrong to identify 'habitat' with 'habitation', that it involved a new, important concept that related to the human settlement in its entirety, and that CIAM must not miss the chance to study and throw light on the significance this concept might have for architecture and town planning."[86]

A discussão em volta do esclarecimento sobre a noção de *habitat* revelou-se bastante complexa, pois cada arquitecto tinha a sua visão, que associava a certos significados (os seus), tornando-se impossível de definir este conceito. Apesar de não o definirem na totalidade, conseguiram chegar a um consenso relativamente ao facto de este se referir "to an environment that could accommodate the 'total and harmonious spiritual, intellectual, and physical fulfilment' of its inhabitants"[87]. **Esta discussão representou, segundo Georges Candilis, "an important change in the thinking within the CIAM [...] which would develop over the course of the next congresses to represent a set of values that the younger members associated with a 'more humane approach' to modern architecture."[88]**

A discussão foi reaberta na edição seguinte do CIAM contendo, mais uma vez, reacções controversas dentro do grupo. Candilis afirma, numa entrevista feita por Clelia Toscano, que a reacção dos arquitectos mais novos do CIAM 10 se deveu ao facto de os arquitectos mais velhos estarem presos à visão que os levou a criar o

---

[85] Este CIAM, para além dos arquitectos da '*velha guarda*', contou com vários novos arquitectos, entre os quais Candilis, Bakema, Hovens Greve, Aldo van Eyck e Felix Schwarz.

[86] *Ibid.*, p. 242. Candilis não foi o único arquitecto a opor-se a esta proposta. Despotopoulos, ainda que por outras razões, juntou-se a ele: defendia que "'habitat' could not be reduced to 'dwelling' but always bore a collective dimension; since the origins of urban culture human living had not been restricted to the individual dwelling but always also included the public places of the city." *ibid., p. 242*

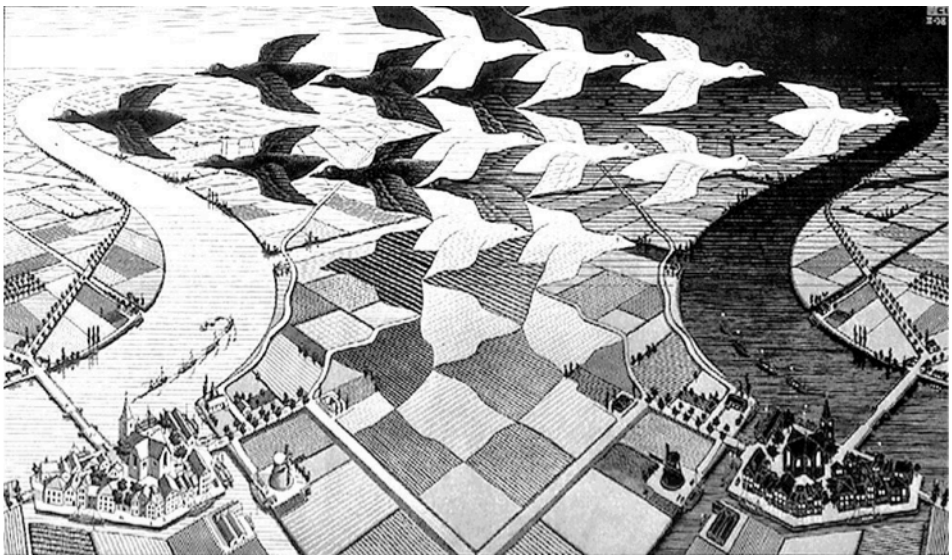
[87] PEDRET, Annie, *Team 10 : in search for a utopia of the present : 1953-81* (2005), p. 20. A autora começa por afirmar "The most important discussions at the Sigtuna meeting focused on formulating the notion of 'habitat', which was complicated by the fact that the members brought to the word different associations, as they did to the related terms *logis* and *dwelling*." *ibid.,* p. 20

[88] *Ibid.*, p. 20. A autora afirma que "they recognized a common desire to create environments which would encourage relations between inhabitants, between a building and its environment, and which would accommodate the cultural needs of people." *ibid.,* p. 21. Segundo A. Pedret, tanto a posição de Candilis como a *grid* (esta grelha não tem qualquer relação com o termo mencionado no início deste capítulo) que apresentou, "entitled 'Habitat for the greatest number' by ABTAT – Afrique and presented by Candilis and Michel Ecochard, captured the imagination of the 'younger' members more than any other for its attention to the sociological and cultural conditions of those for whom they were designing." *ibid.,* p. 20. Paralelamente, "The Smithsons presented their sociologically informed 'Hierarchy of Association' diagram which they prepared with their MARS colleagues Bill and Gill Howell and their 'Urban Re-Identification Grid'. These contributions proposed replacing the 'functional' hierarchy of dwelling, work, transportation, and recreation of the Athens Charter with what they referred to as the scaled unities of house, street, district and city", *ibid.,* p. 21

CIAM, menosprezando assim as transformações impulsionadas pela guerra.[89] O autor explica este acontecimento afirmando: "So they discovered *The Athens Charter*, which became their lifeline. New town plans for each city and village were begun, in compliance with what was stated in *The Athens Charter*. It was ridiculous to follow the rules that way, without understanding what they were about. It said that 'industry must be on the downwind side' _ and that's how they determined where industry was located! 'Cars must be separated from pedestrians' - so pedestrians were marked out with yellow pencil strokes and cars with red ones, and that was all! 'Houses have to face the right direction' - and so there they are, all facing in the same direction. It was a nightmare."[90]

[89] "During the tenth CIAM conference in Dubrovnik all of a sudden certain younger participants - we were young back then! - expressed their disagreement with the older ones. All that was caused by the new conditions that emerged after the war, which were not the same conditions under which CIAM was created before the war. That's what the whole affair was about. The people who created CIAM before the war had an entirely different architectural outlook. They had no contact with the new reality, and so continued to preach the gospel according to The Athens Charter." *ibid.*, p. 320

[90] *Ibid.*, p. 320



B.7. DAY AND NIGHT, M. C. ECHER, 1938

2. Do deslumbre do padrão

A aceitação de que o espaço é indissociável da sua componente social[91], assim como que o comportamento do Homem não é linear (nem o seu modo de habitar) e o habitar a casa implica algo mais que a apropriação do espaço[92], abre portas para novas formas de ver o papel da arquitectura.

Apesar de estarmos perante um contexto em que a *imagem* tem um grande peso na sociedade e, consequentemente, em todos os elementos do *continuum*, o *deslumbre do padrão* não corresponde a uma fascinação pela imagem. Pelo contrário, este corresponde a uma fascinação pelos princípios e critérios de produção que ultrapassam a mentalidade consumista. Contudo, o deslumbre do padrão apresenta-se como uma visão contrastante com a do *vertigo* no sentido em que é mais abstracta e optimista.

Entre o padrão e a realidade (*interseccionismo* e associação)

A obra *Day and Night* de M. C. Escher (1938), apresenta, como a maioria das suas obras, um equilíbrio dinâmico, composto pela representação e conjugação de tipos de opostos.[93] Como afirma Escher, nesta obra "It is night when the white, as an object, shows up against the black as a background, and the day when the black figures show up against the white"[94]. Deste modo, *Day and Night* surge como uma representação, nesta dissertação, de *interseccionismos*[95], ou seja, intersecções de realidades.

O *interseccionismo* da noite e do dia surge como uma dualidade da atitude do arquitecto, entre o produtor consciente e o inconsciente, pelos seus critérios de produção. Paralelamente, mostra-se como um *interseccionismo* entre a realidade, na representação tanto do background como das aves, e a abstracção do padrão criado, no centro, onde duas realidades supostamente distantes se cruzam e se

---

[91] De acordo com a proposição de Lefebvre, citada na p. 59
[92] De acordo com a proposição de Jean-Michel Léger, relativamente à posição de Lefebvre, citada na p. 59
[93] "The dynamic equilibrium between the motifs... has led to the creation of numerous prints. It is here that the representation of opposites of all kinds arises." in http://www.worldofescher.com /gallery/A11.html, (reprinted from the text of 'M.C. Escher - 29 Master Prints'; with the kind permission of Harry N. Abrams, Inc Publishers).
[94] In http://www.worldofescher.com/gallery/A11.html.
[95] O conceito de *interseccionismo*, criado por Fernando Pessoa, é definido e explorado na terceira parte, p. 109

fundem, representando assim a dualidade entre a realidade e o sonho na prática do projecto: por um lado, o seu ponto de vista corresponde ao ponto de vista do projecto, a representação do *bird's eye*; por outro, o padrão representa métodos de configuração, em que a palavra-chave é associação, correspondente ao processo de focagem/desfocagem que prevê uma relação/associação entre diferentes escalas.

2.1. Projecto

A *produção do espaço*[96] revela-se, neste ponto, como o acto projectual da criação arquitectónica. Este consiste, por seu lado, na busca de soluções projectuais que, na sua composição, se aproximem de uma visão consciente e optimista sobre o papel da arquitectura no *continuum*. O acto de projectar um espaço, uma atmosfera, corresponde à antevisão de uma realidade e de uma interacção com a mesma, seja quotidiana ou excepcional, pela criação, manipulação e transformação das suas futuras circunstâncias. A concepção formal dos espaços e das suas circunstâncias apresenta-se como um exercício cíclico e contínuo, de constante experimentação, correcção e apuramento, num diálogo constante entre a mente do arquitecto (com a realidade que projecta) e o desenho, a formalização e primeira concretização do que é um projecto.

Mas um projecto não é apenas um exercício formal de composição espacial. É um exercício social de interacção com um indivíduo, uma família ou um grupo de indivíduos e, dado o seu comportamento (reacção-interacção) não ser linear, as ferramentas necessárias para a articulação social dos espaços apresentam uma maior vastidão. Lars Lerup defende que é importante reconhecer que o acto de projectar é extremamente complexo, não se tratando apenas de criar ou definir espaço mas também conjugando a interpretação do que são as necessidades de hoje com experiências do passado, "through constant self reflection and persistent interpretation."[97] **Este é o momento em que o arquitecto se coloca no limiar da sua consciência, entre o indivíduo que é, com a sua educação, a sua cultura, a sua identidade e a sua experiência de vida, e o seu papel na sociedade, de produtor de espaço arquitectónico e projectista de atmosferas mais ricas e enriquecedoras não apenas da experiência geral de cada indivíduo mas, e essencialmente, do seu quotidiano.** Deste ponto de vista, o acto do projecto apresenta-se como o acto chave, de todo o processo de produção do espaço, em que as convicções do arquitecto (pela sua aprendizagem e experiência profissional) se aliam às do indivíduo no estabelecimento dos seus *critérios de produção*[98].

---

[96] Este termo, criado e estudado por Lefebvre em *La production de L'espace*, foi usado até agora com o intuito de reforçar o seu papel de produto, que se produz, vende e compra, reforçando também a dialéctica produtor-consumidor na aproximação à(s) sua(s) mentalidade(s).

[97] BLUMER, Herbert, citado por LERUP, Lars, *Building the Unfinished: Architecture and Human Action* (1977), p. 20

[98] Ao longo desta dissertação foram sendo apresentados temas e convicções que fundem parcialmente estas duas condições, numa aproximação às minhas convicções de produção.

O acto de projectar em arquitectura deve ser considerado, portanto, como uma oportunidade: a oportunidade de criar uma atmosfera que, experienciada pelo indivíduo que a habita, resulta num *continuum* equilibrado. Com esta oportunidade, o arquitecto carrega o *espaço* com intenções e simbolismos. David Leatherbarrow afirma que "Every horizon we inhabit carries within itself and maintains for us traces or vestiges of typical postures and dwelling practices; not only the 'sitting above' or 'cuddling' that Neutra observed but also all those postures we typically take up in the everyday affairs of our lives, sometimes consciously but mostly unconsciously, whether purposeful, expressive, or symbolic."[99]

Como qualquer oportunidade, também a oportunidade da arquitectura (criada nas atmosferas) pode ser aproveitada ou ignorada, esquecida. Deste modo, devemos ter em conta que "an architect may build a situation pregnant of opportunity, but if the dweller takes it for granted rather than acts upon it, the setting will remain a backdrop for activity rather than a dynamic dimension of dwelling itself."[100]

Padrão

Como atrás mencionado, o 'padrão' *Day and Night* dá-nos pistas sobre o acto de projectar: "Esta paisagem. Vista do alto, oferece apenas uma miniatura de um quebra-cabeça onde ainda faltam muitas peças."[101] Este é um dos 'pontos de vista' do acto de projectar, com o qual, ou a partir do qual, o arquitecto sonha, projecta e divaga. Leatherbarrow, falando deste momento afirma: "Imagine a modern architect looking out over an open landscape; think of Le Corbusier [...] his will seem surprising, because his 'plane of vision' is not about five feet above the ground, nor inscribed onto the ground: he took up a the 'bird's-eye view' in order to survey settlements, and to praise or dispraise them, and to say how they should be made."[102]

---

[99] LEATHERBARROW, David, Uncommon Ground: architecture, technology and topography (2000), p. 65

[100] Sobre este questão Lars Lerup afirma "The physical setting always holds some opportunity, but unless the dweller is able, the opportunity will remain dormant. Thus, an architect may build a situation pregnant of opportunity, but if the dweller takes it for granted rather than acts upon it, the setting will remain a backdrop for activity rather than a dynamic dimension of dwelling itself. But how are dwellers' abilities developed, such that they may capture the opportunity in the setting – the environmental Fortuna? This brings us a step closer to the house itself, and to the actual interaction between people and setting. It is here that we may learn more about the nature of people and things." LERUP, Lars, *ibid.*, p. 125

[101] CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien: tome 1, Arts de faire* (1990), p. 38

[102] LEATHERBARROW, David, Uncommon Ground: architecture, technology and topography (2000), p. 13. O autor acrescenta ainda: "it was not just when in flight that Le Corbusier saw landscapes like this; in many examples from his work, large measures of intermediate depth are entirely occluded, rendering near and far compacted into closely tangent proximity, as if the pre-perspective space that lingers in Alberti's survey were to find its parallel in Le Cosbusier's post-perspective horizon." *ibid.*, p. 17

Paralelamente, o acto de projectar consiste também num processo de focagem (e desfocagem), com aproximações e afastamentos, por vezes reais ou abstractas (o verdadeiro sentido de *padrão*), que se associam ao processo de experimentação, correcção e apuramento. Neste processo de 'zoom-in/zoom-out' o factor escala torna-se relevante, resultando numa oportunidade de relação e coerência entre todas as escalas envolvidas. O entusiasmo que este processo pode criar deve ter constantes contactos com a escala base, a escala do homem.

2.2. Critério de produção

Os resultados da produção movida pelo poder da imagem e do capitalismo contêm falhas, tanto ao nível construtivo como, de forma mais grave, ao nível das atmosferas produzidas para o habitar. Deste modo, deve questionar-se qual o critério de produção mais adaptado à pluriformidade dos problemas da actualidade. Após uma aproximação a alguns pontos de vista relativamente aos elementos que intervêm na experiência do espaço e no seu habitar, assim como ao que é a produção do espaço, quais as circunstâncias que a influenciam e as necessidades que a afectam, torna-se clara a necessidade de ter em conta um conjunto de parâmetros para a criação de critérios de produção.

Assim, para a criação de um critério de produção *consciente*, devem ter-se em conta três bases de 'actuação': o *continuum* (na sequência da primeira parte), a circunstância (na sequência da segunda parte) e os *patterns of association*. Embora estes três parâmetros não sejam novos, interessa aqui apontar as considerações que são, normalmente, menosprezadas.

Continuum

A primeira base a ter em consideração na prática arquitectónica tem como base a consideração de Aldo van Eyck (como atrás afirmado) de que somos parte de um ***continuum space-time-matter-energy***, e em que a experiência do espaço, assim como o seu habitar, consiste numa interacção destes quatro elementos. Esta noção do *continuum* requer também a aceitação de que estes elementos contêm relações recíprocas entre si e esta vem ao encontro da noção de **relatividade** (mencionada pelo mesmo autor). Esta noção de relatividade acentua a ideia de que, para além de sermos parte de um sistema uno e dos elementos deste sistema serem indissociáveis, estes mantêm uma relação constante e recíproca, variando a relatividade entre cada elemento e o resto do sistema.

Ainda na sequência deste princípio, assume-se que a experiência do espaço (seja casual ou quotidiana) se baseia na interacção entre os elementos, mais precisamente, a **interacção entre o homem e as circunstâncias espaciais criadas pelo arquitecto**. Neste sentido devemos considerar, segundo van Eyck, que o homem é a parte essencial do *continuum*, sendo um interveniente da interacção (que será a experiência dos espaços e o seu habitar) que controlamos, como

arquitectos, apenas até certo ponto. Este controlo é feito pelas limitações das circunstâncias de um espaço que, segundo Henri Lefebvre, é "l'espace de la pratique social"[103]. Deste modo considera-se que sobre esta base devem ter-se em conta, essencialmente, a relatividade das **circunstâncias do espaço** e a relatividade do "**comportamentalismo**" do homem[104]. A relatividade que, diferenciando, relaciona os dois parâmetros destacados revela-se como uma mútua transformação: se por um lado "Built environment, in all of its complexity, is created by people"[105], por outro o ambiente construído, como circunstância espacial da experiência do indivíduo, influencia a mesma pela sua afectação mental e social. Habraken acentua a indissociabilidade desta mútua interacção afirmando que o ambiente construído é um organismo devido à intervenção do Homem[106], e que "We engage the built environment not to observe from a distance but to act on it, as an object. In judging it and projecting values onto it, we are not accustomed to simply watching it, to learning how it behaves."[107] Torna-se então necessário perceber qual o comportamento do indivíduo, tanto pela acção do Homem sobre o ambiente construído, que gera todo o ciclo de produção e do habitar o espaço, como pela necessidade de conhecer qual a acção de outro indivíduo sobre o mesmo ambiente construído.

Paralelamente a esta interacção indissociável homem-atmosfera, há outros factores que compõem a relatividade do indivíduo, definindo o seu "comportamentalismo". Lerup resume estas relatividades como **biografia, memória, cultura e significado**, quatro parâmetros que, conjugados de experiências cujas relatividades as tornam como únicas, definem o indivíduo também como único. Mas nenhuma delas pode ser encarada apenas sobre o indivíduo isolado, mas sim sobre o indivíduo como um elemento de vários grupos sociais. Léger considera que, de um modo geral, o recurso às ciências sociais representa um meio de procurar antecipar a evolução da sociedade, considerando que "L'habitat, comme territoire sous influence de la sociologie de la famille et de celle des loisirs et comme siège d'une bonne part de la

---

[103] LEFEBVRE, Henri, *L'a production de l'espace* (2000), p. 19

[104] Lefebvre, na sua aproximação ao tema, defende o cruzamento de três frentes de análise: a componente física, correspondente ao que são as circunstâncias do espaço, e as componentes mental e social, correspondentes ao "comportamentalismo".

[105] HABRAKEN, N. J., *The Structure of the Ordinary, Form and Control in the Built Environment* (1998), p. 6. Habraken completa esta afirmação afirmando que "Yet it is simply far too complex, too large, and too self-evident to be perceived as a single entity, an artifact like a chair, a car, a painting, or even a building. [...] In growing and changing through time, the built environment resembles an organism more than an artifact. Yet, while ever-changing, it does possess qualities that transcend time." *ibid.*, p. 6

[106] "Thus, the built environment comprises not only physical forms – buildings, streets, and infra-structure – but also the people acting on them. If built environment is an organism, it is so by virtue of human intervention: people imbue it with life and spirit of place. As long as they are actively involved and find a given built environment worth renewing, altering, and expanding, it endures. When they leave off, the environment dies and crumbles, pulled back down to the earth by the ineluctable force of gravity." *Ibid.*, p. 7

[107] *Ibid.*, p. 7

consommation des biens, est un enjeu important dans l'interrogation sur le changement social."[108] Este autor menciona também que tanto o modelo cultural, os factores psicológicos e sociológicos, como os modos de habitar ou estilos de vida funcionam como variantes do "comportamentalismo". Apesar destes parâmetros serem normalmente menosprezados pelos arquitectos como método de projecto, estes devem ser tidos em conta, no mínimo, para que se perceba a quantidade de situações distintas que poderão tornar uma habitação numa construção inapta e aquém das necessidades dos seus habitantes. No entanto, Léger afirma que o recurso aos modos de vida começou a ter sucesso à medida que o modo de produção foi deixando de ser o único responsável pela determinação das práticas da vida quotidiana. Henri Lefebvre foi o primeiro defensor da importância do papel da produção para as interacções homem-espaço. Mais tarde, Antoine Haumont defendia que "les modes de vie subiraient les effets des contradictions du mode le production mais aussi ceux de leur décalage avec les modèles culturels dont l'évolution dépendrait de la maturité historique des classes sociales."[109] **Desta forma, os modos de habitar ligados tanto à identidade individual como social dos habitantes[110], começam a ser aceites e associados ao conceito de apropriação do espaço, condição do habitar.**

Este acto de apropriação do espaço habitável é associado por J. Habraken ao processo de **transformação**, tanto do espaço como do habitante, percebendo a riqueza e eficácia de produzir arquitectura contando com este processo contínuo intrínseco ao habitar: "But in reality, use is neither static nor passive. Use marks the beginning and end of each act of transformation, forming part of the cycle of actions by which the built environment lives. To perceive how buildings' intrinsic capacity to adapt and transform represents the key to their survival, the perspective that has given rise to programmatic functionalism must be transcended. We must learn to look afresh at the intricate ongoing symbiosis between people and built matter. There are sticks and stones, and there are people living among them: the two are inseparable, though readily distinguished."[111] Este autor leva este conceito ao 'limite' sugerindo que o arquitecto deve construir as bases para que o habitante, ao longo do tempo e da apropriação da sua habitação (um processo de transformação e adaptação mútuas) o complete. Este conceito vai de encontro ao

---

[108] LÉGER, Jean-Michel, *Derniers domiciles connus: enquête sur les nouveaux logements 1970-1990* (1990), p. 19

[109] *Ibid.*, p. 20

[110] Léger afirma que "L'investissement sur les objets spatiaux assurant l'étayage de l'identité individuelle et sociale – appelé « investissement objectal-identificatoire » - considéré comme l'élément fondamental de la structuration du vécu de l'espace habité, est la base de la typologie des modes d'habiter." *ibid.*, p. 28

[111] HABRAKEN, N. J., *The Structure of the Ordinary, Form and Control in the Built Environment* (1998), p. 8

pensamento de Lars Lerup, que nomeia o seu processo de 'construir o inacabado'.[112] Também Candilis assume uma posição semelhante: convicto de que *a arquitectura é um acto social*, este autor considera que o arquitecto é um orientador que guia apenas onde é necessário[113] pois "a part of architecture has to be made by those who use it, and that the faculty of buildings to adapt to people's real needs is an architectural quality."[114] Léger assume uma posição mais moderada, considerando que devemos aprender com os habitantes, mas também ensiná-los a inovar[115]. O autor afirma que devemos aprender as várias tendências comportamentais dos indivíduos e as suas variantes, seja pelo o projecto segundo um método participativo entre projectista e habitante[116], seja por observar mais atentamente os comportamentos dos habitantes na apropriação dos espaços habitacionais[117], não esquecendo que estes necessitam de aprender algumas regras para que possam ter acesso à verdadeira qualidade do habitar.

Circunstância

A segunda base a ter em consideração é a **circunstância de actualidade**, ou seja, a **consciência da realidade** em que se intervém e das **necessidades dos habitantes**. Para uma consciência da realidade em que nos inserimos devemos ter em conta, em primeiro lugar, que o nosso papel de arquitectos se associa à constatação de Lefebvre de que ***"L'espace (social) est un produit (social)"***[118]. Esta constatação, que levanta a discussão da dualidade produção – consumo, apresenta-se também como

---

[112] Lerup menciona que para Habraken "the architect should supply only the out lines of a housing project (what he calls 'supports'), consisting of a simple structure and services. He has taken de insight literally. I shall use it in different terms. Thus, when I suggest designing for residential habitation is 'building the unfinished', it does not mean necessarily that the scaffold is unfinished in itself, but that it is only one component of a set, other components being the dwellers' own props and things (habits and action). The physical comes alive through use." LERUP, Lars, *Building the Unfinished: Architecture and Human Action* (1977)

[113] "I still harbour the same ideas: that architecture is a social act *par excellence* and that our presence as architects has to weigh in where necessary, and not where unnecessary." CANDILIS, Georges, citado por, TUSCANO, Clelia, *Team 10 : in search for a utopia of the present : 1953-81* (2005), p. 322

[114] *Ibid.*, p. 322

[115] "apprendre aux gens à innover", LÉGER, Jean-Michel, *Derniers domiciles connus: enquête sur les nouveaux logements 1970-1990* (1990), p. 13-16; e "apprendre de gens", *ibid.*, p. 16-17

[116] Léger menciona: "Que les opérations conçues en participation apportent une satisfaction, certes supérieure mais pas très supérieure, dans trois dimensions de l'habitat (globale, conception du logement, apparence esthétique) mais qu'elle ne conduit à aucune différence significative vis-à-vis du quartier." *ibid.*, p. 16. Este processo que por vezes tem bons resultados, mas também pode ser conflituoso, quando, por exemplo, os habitantes não compreendem ou concordam com o projectista: "L'innovation dans les formes architecturales est une exigence des institutions et des professionnels, et non de la plupart des habitants." *ibid.*, p. 17

[117] "La démarche de participation des habitants ne pouvant faire l'économie d'une interrogation sur l'expression de la demande, la participation doit être considérée comme une des méthodes de consultation des habitants, plus directe mais non opposée à la démarche de connaissance systématique de la demande. L'une comme l'autre exigent de savoir traiter le discours des habitants, son écoute et son interprétation mettant en jeu des appareils conceptuels dont le démontage est maintenant proposé." *ibid.*, p. 17

[118] LEFEBVRE, Henri, *L'a production de l'espace* (2000), p. 35

uma vantagem, sabendo *à priori* que se produz um determinado tipo de atmosfera, com certas circunstâncias espaciais que estão carregadas de oportunidade, a qual o habitante deverá aproveitar.[119] Em segundo lugar, o arquitecto deverá ter consciência da **constante transformação**, tanto das construções como dos indivíduos e das sociedades onde estes se inserem. Habraken, em defesa da valorização desta realidade, afirma que "Change and renewal are the keys to our knowledge of the built environment."[120] Havendo consciência desta constante transformação, torna-se mais claro que: "To use built form is to exercise some control, and to control is to transform. There is thus no absolute distinction between those who create and those who use. A complex hierarchy of control patterns within a continuity of action emerges." [121]

Paralelamente a esta constatação, deve ser tido em conta o valor do tradicional, como afirma Léger[122], não apenas por ser uma mostra clara da experiência (de algumas gerações), mas também pela representação de um conhecimento inato que era antes a base da construção dos ambientes de outrora, como afirma Habraken: "For thousands of years, built environments of great richness and complexity arose informally and endured. Knowledge about how to make ordinary environment was ubiquitous, innately manifest in the everyday interactions of builders, patrons, and users. Built environment arose from implicit structures based on common understanding. Environmental knowing-in-action (Schön) was never made explicit, because there was no need for such articulation."[123] Do mesmo modo que se devem encontrar, na história e na tradição, muitos ensinamentos positivos relativamente à produção do ambiente construído, devemos também olhar para o presente relativamente ao passado, percebendo a evolução e a emergência de novas situações e problemas. Alexander e Chermayeff apresentam uma visão perspicaz relativamente a esta situação, apontando que o arquitecto, como produtor do ambiente construído, "Debe reconocer que las diversas partes que componen el *habitat* del hombre civilizado – ciudades, pueblos, constelaciones, conglomerados, calles, arterias, parque, plazas, casas, departamentos, viviendas, albergues, o como quiera que se las llame – han envejecido. Creemos que cualquier

---

[119] LERUP, Lars, *Building the Unfinished: Architecture and Human Action* (1977), p. 125. Ver p. 86, nota 100.
[120] HABRAKEN, N. J., *The Structure of the Ordinary, Form and Control in the Built Environrnent* (1998), p. 7
[121] *Ibid.*, p. 7. Habraken completa este raciocínio afirmando que: "Control thus defines the central operational relationship between humans and all matter that is the stuff of built environment. As dynamic patterns of change echo throughout a built environment, they reveal the structure of control. In light of built environment's organic patterns of growth and change, the transformational "behavior" of its forms, it appears to act very much as a living whole." *ibid.*, p. 8
[122] "Il ne faudrait toutefois pas croire que l'attachement aux matériaux traditionnels est seulement de principe : la valorisation du traditionnel est aussi basée sur l'expérience." LÉGER, Jean-Michel, *Derniers domiciles connus: enquête sur les nouveaux logements 1970-1990* (1990), p. 63
[123] HABRAKEN, N. J., *The Structure of the Ordinary, Form and Control in the Built Environrnent* (1998), p. 2

intento de diseño que siga los modelos convencionales sin enfrentar con atención y con frescura los problemas y sin apoyarse en la ayuda de algún principio básico defendible, no hará sino agregar un nuevo repertorio de formas al creciente catálogo de confituras arquitectónicas."[124]

Para uma consciência das necessidades dos habitantes devemos ter em consideração as necessidades relacionadas com a actualidade, tanto da sociedade como do ambiente construído.

Relativamente às novas necessidades vindas da transformação da sociedade destaca-se a necessidade de protecção da habitação relativamente às pressões exercidas pelos 'truques tecnológicos' que se consomem, seja pela televisão ou rádio[125], ou pela ilusão de "comodidades mecánicas standard, [que] ignoran por completo la necesidad de variedad que existe en la vida cotidiana."[126] A grande necessidade relativa ao contexto do ambiente construído relaciona-se com o aumento de densidade dos edifícios e os problemas criados pela construção em massa, que revela uma necessidade de mudança de atitude. Candilis, com o '*habitat pour le grand nombre*', aproximado ao limite de densidade e de necessidades básicas, ilustra uma mais saudável mentalidade que procura construir o máximo de qualidade nas habitações pelo mínimo custo[127], centrando-se na presença de dignidade humana em cada célula habitacional, assim como uma grande flexibilidade de adaptação.[128] Para além destas problemáticas, surgem ainda duas necessidades acopladas a esta questão. Em primeiro lugar, destaca-se a perda de relação entre o quotidiano e a natureza, associada ao espaço doméstico. Alexander e Chermayeff defendem, neste caso, que "En un entorno físico 'adecuado para la vida del hombre' en el más pleno sentido, uno debe poder ver, tocar, oler y

---

[124] ALEXANDER, Christopher, e CHERMAYEFF, Serge, *Comunidad y Privacidad: hacia una nueva arquitectura humanista* (1977), p. 32. Os autores acentuam a sua posição completando que "Una forma que ignore su contexto técnico no puede servir de marco a una vida feliz. De hecho, precisamente a causa de que hemos ignorado los progresos significativos de la tecnología, la vida feliz se nos desliza de entre los dedos. No obstante, ni las técnicas más elaboradas o à la page, ni los nuevos materiales tienen capacidad por sí solos para mejorar automáticamente a la vivienda." *ibid.,* p. 66

[125] "El individuo necesita barreras para protegerse contra el sonido y la imagen de innumerables visitantes, entre los cuales se encuentran los descarnados intrusos de la radio y la televisión, traídos por uno u otro de los miembros de la familia." *ibid.*, p. 75

[126] "La forma de la vivienda debe responder a las presiones que ejercen los medios de comunicación modernos. Sin embargo, como lo hemos señalado, las casas diseñadas para la nueva sociedad móvil audio-visual son anticuadas. Es poco lo que estas casas hacen […] aunque suministran al hombre ciertas comodidades mecánicas standard, ignoran por completo la necesidad de variedad que existe en la vida cotidiana." *Ibid.*, p.123

[127] "Far from dismissing the shantytown as a meaningless chaos, he recognized it as a stage in the process of growth towards a veritable habitat, as an authentic human ecology in gestation which held out an important lesson for those who made it their business to provide an alternative accommodation for this population." STRAUVEN, Francis, *Aldo van Eyck: the shape of reality* (2002), p. 253

[128] Como afirma Strauven, "He consciously conceived them as a relatively neutral 'support' (as it was later called) that the inhabitants could fill in with a self-built interior structure in accordance with their own cultural origin." *ibid.*, p. 254

escuchar otras formas de vida. El verdadero placer del contacto con la tierra, el clima, el olor de las plantas y el canto de los pájaros y de los insectos sólo puede experimentarse si se realiza sin apresuramientos. [...] Para apreciar estas formas de vida distintas y gozarlas plenamente es esencial que el contacto con ellas sea continuo. Las escapadas ocasionales a la vida natural, aun cuando puedan ser estimulantes, son una cosa diferente."[129] Moshe Safdie, em termos mais práticos e quantitativos, defende que «Any family should have a private outdoor space, open and exposed to the elements, of about the same size as its indoor living space»[130]

Patterns of association

A terceira base de actuação parte do conceito de ***patterns of association*** de Alison e Peter Smithson e é associada à proposição **"house is city and city is house"**[131] de van Eyck, suportando a ideia de que a produção do espaço se trata, na verdade, da articulação de vários elementos do *continuum*, pelo campo formal e social (transformados simultaneamente), ao mesmo tempo que é uma **articulação relacional**, que actua **entre diferentes atmosferas e diferentes escalas**. Paralelamente, partindo do princípio de que **os indivíduos, como membros de uma sociedade, criam uma organização social dos espaços** – o seu domínio – e que **o espaço é, na sua essência, contínuo**[132], deve ser critério de produção a criação de circunstâncias espaciais (criadas numa articulação formal) que 'condicionem' o espaço social, de modo a articular o domínio dos espaços. Esta é, assim, a base de actuação mais próxima do objecto de estudo desta dissertação (relacionando-se obviamente com as duas bases anteriores) e, por isso, a que será seguidamente desenvolvida, em busca de um 'novo' pensamento projectivo.

---

[129] ALEXANDER, Christopher, e CHERMAYEFF, Serge, *Comunidad y privacidad: hacia una nuevaarquitectura humanista* (1977), p. 62

[130] SAFDIE, Moshe, *Beyond Habitat* (1970), p. 157. O autor afirma ainda: "Its my belief that having an outdoor space by your house, and daylight, and the ability to identify your dwelling, are essential to survival." *ibid.*, p. 150

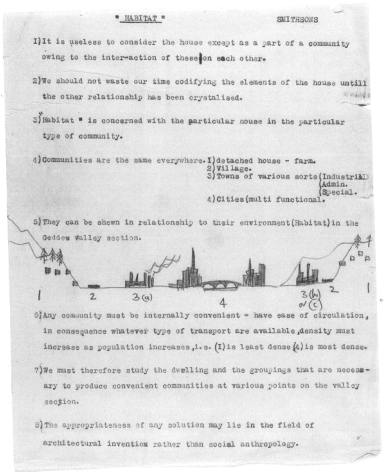
[131] Aldo van Eyck, no esquema de identificação de folha com árvore (1962). VAN EYCK, Aldo, citado por, STRAUVEN, Francis, *Aldo van Eyck: the shape of reality* (2002), p. 398

[132] "in modern architecture generally, 'space' has been described as a framework or medium that is uniquely expansive and continuous; it extends and flows from here to there, through and across not only individual rooms, buildings, and sites but entire cities and their surrounding landscapes, and farther toward the barely visible horizon, and then even beyond it." LEATHERBARROW, David, *Uncommon Ground: architecture technology and topography* (2000), p. 25

2.3. *Patterns of association*

Do CIAM 10 ao TEAM 10

Após o desempenho do CIAM 9 e a continuação da indefinição da *Charter of Habitat*, foram organizados vários encontros (prévios ao CIAM 10) para, por um lado, chegar a um consenso sobre a *Carta de Habitat* e, por outro, preparar o próximo congresso. O primeiro encontro, em Doorn (Janeiro de 1954), tinha como objectivo definir o objecto e o método do congresso. Neste sentido o grupo da nova geração de arquitectos do CIAM: **"proposed that the central topic of the discussion [should] be a new working method for the implementation of 'habitat'."**[133] Partilhando a mesma posição relativamente às ideias do CIAM e da *Carta de Atenas*, este grupo de arquitectos concebeu um documento que, segundo A. Pedret, seria um passo preliminar para a criação da Carta do Habitat: "Their 'Statement of Habitat' began by historically locating the Athens Charter [...] In it's place they proposed new criteria for planning in which the totality of a community and its particular character and environment should be taken into account."[134] Este passo, já iniciado no congresso do CIAM 9, assinala uma mudança de atitude relativamente à geração anterior e, relativamente a este facto, este grupo de arquitectos tinha em comum o "desire to produce towns in which 'vital human associations' were expressed and to develop methods that would enable them to implement these associations."[135] Criou-se assim, com a consideração dos *patterns of association* (dos Smithson), uma hierarquia de níveis de associação composta por "detached buildings, villages, towns and cities"[136], um tipo de pensamento relacional (que não havia nos CIAM) que cruzava as noções de *hierarquia de relações humanas* com *a secção em vale* (de Geddes). O documento 'Statment of Habitat' revelou-se, pela afirmação de um novo tipo de pensamento, no 'Doorn Manifesto', considerado como "the foundational document of the group"[137], os TEAM 10.

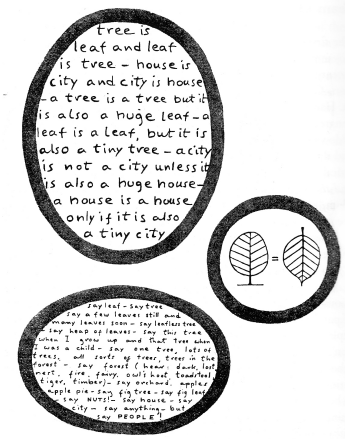


B.8. RASCUNHO DA DECLARAÇÃO "HABITAT" COM SECÇÃO EM VALE DE GUEDDES, ALISON E PETER SMITHSON

Relativamente à preparação do CIAM 10, as reuniões de organização continuaram entre 1954 e 1955[138], sendo necessário produzir uma síntese do material disponível sobre habitat e, seguidamente, criar uma lista de participantes que apresentem

[133] PEDRET, Annie, *Team 10 : in search for a utopia of the present : 1953-81* (2005), p. 43
[134] *Ibid.*, p. 43
[135] *Ibid.*, p. 43
[136] STRAUVEN, Francis, *Aldo van Eyck: the shape of reality* (2002), p. 256
[137] *Ibid.*, p. 256
[138] Os outros encontros intermédios deram-se em Junho de 1954 em Paris, em Agosto do mesmo ano em Londres e em Setembro de 54 novamente em Paris. Em Abril de 1955, em Paris, deu-se mais um encontro, mas este já seria relativo ao TEAM 10.

projectos do *habitat* ideal que correspondesse aos critérios que tinham estabelecido.[139] Enquanto os critérios dos ingleses Smithson marcavam uma forte posição na identidade do TEAM 10, Van Eyck e Bakema consideravam que, segundo os objectivos que via neste grupo, os projectos deveriam responder a três problemas (de carácter mais idealista): a realidade da soleira[140], o crescimento e mudança, e a estética do número.[141]



B.9. DIAGRAMA DE IDENTIFICAÇÃO DE FOLHA COM ÁRVORE E DE CASA COM CIDADE, ALDO VAN EYCK, 1962

A diferença de visões dentro do TEAM 10 torna-se mais clara quando Van Eyck (na sua intervenção), começando com a afirmação de que "house is city and city is house"[142] (presente num esquema gráfico que, associado do mesmo modo que folha e árvore, tem um grande poder imagético – intenção do autor), que evoca "a simultaneous presence of part and whole, small and large, individual and collective"[143], realidades contrastantes que, como tal, não existem isoladas. Esta proposição serviu de base para levantar dois temas: o primeiro tem a ver com a dualidade centrífuga e centrípeta, baseada no inspirar e expirar, na abertura e clausura; o segundo aponta para o campo da relação, entre servir e ser servido, defendendo que todos os elementos estão sobre uma mutua relação, a todos os níveis. No entanto, A. e P. Smithson situaram-se contra esta analogia.

Scales of association

Alison e Peter Smithson criaram o seu *conceito de relações* baseado no seu conhecimento empírico dos padrões de vida tradicionais na classe trabalhadora dos

[139] Deste modo, e como a preparação foi conduzida pelos arquitectos que viriam a formar o TEAM 10, as exigências de apresentação dos projectos passavam por quatro painéis: o primeiro teria uma imagem identificadora, que apresentasse o contexto e o conceito do projecto; o segundo teria o padrão de desenvolvimento; o terceiro corresponderia ao desenvolvimento de tipo, apresentando desenhos de plantas e cortes; o quarto e último painel, fragmento significante, seria a apresentação da característica que eleva o projecto e que dá um contributo ao congresso. *Ibid.*, p. 259

[140] Com este conceito, já mencionado pelos Smithson mas ao qual van Eyck atribuiu um significado mais extenso, van Eyck não queria apenas focar-se na transição entre casa e rua mas também na relação entre homens e entre homem e espaço. Como afirma Strauven, "With 'doorstep', he aimed to overcome the polarity between inside and outside, in a broader sense, other polarities too such as individual/collective, material/emotional, part/hole and permanence/change." *ibid.*, p. 260

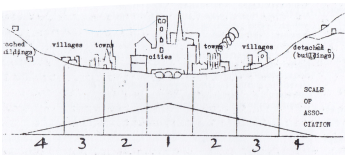
[141] Esta diferença de posições levou a um choque entre os ingleses e os alemães: "The Dutch felt they were overruled by the English, who stuck to their pragmatic interpretation of the Geddes 'Valley Section' diagram and the idea of scales of association. Van Eyck and Bakema wanted to focus on the more idealistic issues of 'the greater reality of the doorstep', 'growth and change' and 'the aesthetics of the number'." PEDRET, Annie, *Team 10 : in search for a utopia of the present : 1953-81* (2005), p. 44

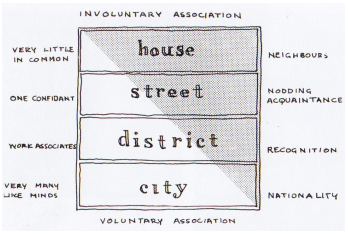
[142] Aldo van Eyck, no esquema de identificação de folha com árvore (1962), *in* STRAUVEN, Francis, *Aldo van Eyck: the shape of reality* (2002), p. 398

[143] *Ibid.*, p. 397. Segundo Strauven, para van Eyck "The two images of leaf/tree and house/city, both of which operate at a poetic level, can in fact be 'intersuggestive'. Both images evoke an intermediate realm that offers place for the 'mind'." *ibid.*, p. 398

distritos de Londres[144]. Ambos tinham um grande interesse pela vida comunitária dos subúrbios do século XIX: "Although they regarded these areas as no longer compatible with the contemporary social and technological reality, they recognized in them certain durable 'patterns of association' inherited from a pre-industrial age, which they saw as a valid basis for the development of new, contemporary structures."[145] As bases deste conceito sustentam-se também pelo trabalho de Judith Stephen[146] e Nigel Henderson[147].

A *hierarquia da associação humana* organiza-se, como atrás mencionado, em quatro níveis estruturais e não arbitrários: casa, rua, distrito e cidade. Alison e Peter Smithson recorrem com frequência a gráficos indicativos para comunicar e explicar ideias, noções e conceitos. Estes *gráficos de movimento* são, assim, base da "comprehension of the city's structure through its patterns of mouvement"[148]. Deste modo, começando por perceber o domínio do espaço existente na **casa**, o mundo privado, os Smithson consideram que o domínio que se segue é o da **rua**, um lugar de encontro e espaço de tráfego (canal de comunicação). Considerado deste modo, este raciocínio contradiz as pretensões de Lerup (de criar um domínio intermédio), mas os autores consideravam a rua como "an extension of the house, as the area where the children first come into contact with the outside world and where everyday public life takes place."[149] Paralelamente, os Smithson não se soltam da ideia de transportes e *mobilidade*, para se manterem adaptados à realidade: "mobility has become the characteristic of our period. [...] Mobility is the key both socially and organizationally to town planning, for mobility is not only concerned with roads, but with the whole concept of a mobile, fragmented society".[150] A mobilidade e o tráfego levam assim ao terceiro domínio: **distrito**. Paralelamente, a ideia de *identidade*[151] deu sentido à de mobilidade desde o início: "This was even more evident at the level of the district where their design presented the appearance of a highly ramified network of mains: a literal illustration





B.10.c ESQUEMA REINTERPRETATIVO DA SECÇÃO DE VALE (GUEDDES) ASSOCIADO COM ESCALAS DE ASSOCIAÇÃO, TEAM 10

B.11.b DIAGRAMA SCALES OF ASSOCIATION, ALISON E PETER SMITHSON, 1956

[144] "Alison and Peter Smithson had developed their concept of relations neither from philosophy, theosophy nor a reflection on modern art, but from their empirical knowledge of traditional patterns of living in the working-class districts of London." *ibid.*, p. 247
[145] *Ibid.*, p. 247
[146] "Judith Stephen was engaged in field studies of the patterns of association among the East End population and offered the Smithsons a concrete insight into the way the inhabitants of this district tended to relate to one another in smaller and larger associations." *ibid.*, p. 247
[147] "Nigel Henderson's telling photographs recorded the elementary patterns of life he perceived in the movements of children playing in the street." *ibid.*, p. 247
[148] SMITHSON, Alison, e SMITHSON, Peter, *The Charged Void: Architecture* (2001), p. 83. Este tipo de gráfico foi usado para explicitar o seu conceito de *patterns of association*, cruzando três conceitos: uso, identidade e movimento.
[149] STRAUVEN, Francis, *Aldo van Eyck: the shape of reality* (2002), p. 248
[150] *Ibid.*, p. 248
[151] "With 'identity' they summed up the social/spatial cohesion that they found lacking in contemporary building, but which they, by contrast, encountered in an old urban commonplace that modern architecture habitually dismissed out of hand: the traditional nineteenth-century street." *Ibid.*, p. 249

of their belief that 'ways in the air could be a framework, like drains, to which everyone connects up'."[152]

O *interseccionismo* dos conceitos

O diagrama dos níveis de associação, que se relaciona com a secção em vale de Geddes, cruza vários parâmetros: identidade, associação, aglomeração e mobilidade, presentes em 'The whole problem of Environment'. Deste modo, as associações resultam como relações estabelecidas numa indissociabilidade de todos os conceitos. Esta foi também a percepção de van Eyck sobre as intenções do casal britânico e tornou-se ainda mais clara com a inserção de um conceito, *doorstep*. Este conceito, defendido por van Eyck como um dos parâmetros a ter em conta (a realidade da soleira) para os novos projectos e a idealidade dos TEAM 10, foi mencionado pelos Smithson como uma transição entre o domínio público e privado pela extensão da casa para o espaço público. Mas na verdade **van Eyck atribuiu-lhe um significado mais extenso, não querendo apenas focar-se na transição entre casa e rua mas também na relação entre homens e entre homem e espaço**. Como afirma Strauven, "With 'doorstep', he aimed to overcome the polarity between inside and outside, in a broader sense, other polarities too such as individual/collective, material/emotional, part/hole and permanence/change."[153] Paralelamente, **van Eyck encarou este conceito como um "'in-between' that had to be manifested not only between the first two but between all the levels of association."**[154] Cruza-se então mais um conceito, o do *space-in-between*. A noção de *in-between*, como mencionada por Strauven, alia-se à noção de *doorstep* em representação de uma relação intrínseca entre todos os elementos do ambiente construído. Marina Lathouri afirma que este conceito procurava a admissão da continuidade entre os vários espaços – "interior, exterior, public, private – through an articulation of architectural elements that marked points of transition between them: doorsteps, windows, passages, steps, as well as galleries and streets."[155] Com

[152] *Ibid.*, p. 249
[153] *Ibid.*, p. 260
[154] *Ibid.*, p. 251. O conceito de 'in-between', que van Eyck tinha já ouvido em poesia, foi mencionado por Gutmann e Manz, citando Martin Buber. Strauven aponta que este conceito foi abordado na lógica de relações: "The settlement had to be studied as a system whose cohesion lay in its internal relations, both the mutual relations between its constituent parts and the relations of the parts to the hole." *ibid.*, p. 243
[155] LATHOURI, Marina, 'The necessity of the plan: Visions of Individuality and Collective Intimacies', *Intimate Metropolis: urban suibjects in the modern city* (2009), p. 164. Strauven menciona "The in-between must be substantiated at all levels of built reality. It must generate place between inside and outside, here and there, small and large, part and whole, house and city. It must be operative both in the form and the structure. 'It will be there in the body, the members and the joints of whatever we make.' When implemented in a consistent way it brings about a network of twin phenomena, a 'landscape of relativity', a built environment in which things are simultaneously both large and small, part and whole,

isto, como a autora aponta, é eliminada "'the duality of interior and exterior space' and the duality of past and future into an expanded 'now'"[156], tratando-se, estas peças de transição entre as realidades, de articulações: "The architectural and spatial possibilities of these articulations, enabling connections between individuals, individuals and groups, built elements and urban structures, regional dispositions and historical patterns, led to a new way of thinking the urban."[157]

É neste conceito de mútuas relações, associações e articulações que entra a ideia de van Eyck de que "house is city and city is house [...] – a city is not a city unless it is also a huge house – a house is a house only if it is only a tiny city"[158]. Este conceito, muito pela associação feita ao projecto de Blom (apresentado na TEAM 10, após a apresentação desta proposição), criou uma reacção negativa por parte dos Smithson, que acharam cortar com os ideais do TEAM 10: "We are looking for systems which allow things to develop as they need to develop, without compromising each other. Here you have a system which takes absolutely literally the concept that the city is a big house. But the city is not a big house, and it's a completely false analogy, a false image."[159] Fazendo uma separação com o projecto de Blom, que terá levado a estas conclusões, percebemos que os Smithson associam a analogia de cidade ser uma grande casa à sua concepção formal: deste ponto de vista, a analogia é claramente falsa. Do mesmo modo, aproximando esta proposição à restante analogia de que árvore é folha e folha é árvore, encontramos mais uma vez, uma falsa analogia, sendo que "The city is not a natural phenomenon but a human artefact."[160] Porém, **esta analogia deve ser pensada de modo relacional, ou seja, a presença simultânea entre a parte e o todo[161], já mencionada, insere-se também na ideia base do *continuum*.** Paralelamente, a analogia entre cidade e árvore é também uma analogia relacional, que se poderá associar, do mesmo modo, à analogia do edifício com o organismo, e de todas as inter-relações de cada parte do seu conteúdo (mais uma vez na lógica do *continuum*). Deste modo, este conceito vai de encontro ao diagrama que os Smithson apresentaram nos TEAM 10: *Scales of association*.

---

simple and complex, united and distinct." STRAUVEN, Francis, *Aldo van Eyck: the shape of reality* (2002), p. 417

[156] LATHOURI, Marina, 'The necessity of the plan: Visions of Individuality and Collective Intimacies', *Intimate Metropolis: urban suibjects in the modern city* (2009), p. 172.

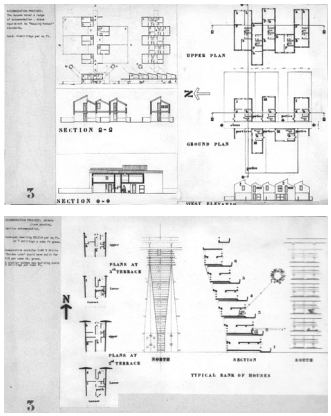
[157] *Ibid.*, p. 164.

[158] Aldo van Eyck, no esquema de identificação de folha com árvore (1962), in STRAUVEN, Francis, *Aldo van Eyck: the shape of reality* (2002), p. 398

[159] *Ibid.*, p. 399

[160] *Ibid.*, p. 397

[161] "a simultaneous presence of part and whole, small and large, individual and collective" *ibid.*, p. 397



B.12.c PROJECTO CLOSE HOUSES, ALISON E PETER SMITHSON

B.13.b PROJECTO SOUTH FACING TERRACED HOUSES, ALISON E PETER SMITHSON

Esta aproximação e intersecção de conceitos cujas interpretações podiam ser diversificadas foi clara ainda no congresso do CIAM 10, em que van Eyck, encontrou associações entre os projectos dos Smithsons e os conceitos que procurava. Dois dos projectos da grelha apresentada pelos dois arquitectos, Close Houses (pertencente ao nível de *town*) e South Facing Terraced Houses (pernencente ao nível de *city*), que para o autor se associavam às noções de *chasbah organisée*[162] e de *doorstep*[163], respectivamente.

Associação – Articulação

Entendendo a *associação* como um estabelecer de relações e a *articulação* como a gestão das mesmas, podemos considerar que o papel produtivo do arquitecto é articular todos os parâmetros intrínsecos ao *continuum* em que actua.[164] Deste modo, destacam-se dois tipos de articulação, a articulação formal e a articulação do espaço social (o domínio), considerando que ambas se produzem simultaneamente.

Relativamente à articulação formal, deve ter-se consciência de dois factores: em primeiro lugar, de que se **articulam elementos que, por si, já contêm uma relação** e, em segundo lugar, das **implicações formais de uma articulação entre um objecto (construído) e o seu contexto**. Seguindo a lógica relacional de van Eyck (casa é cidade e cidade é casa), o arquitecto deve assumir as premissas de que não só "A vivienda debe ser considerada como parte orgánica del entorno más amplio que la contiene"[165], sendo estes dois elementos indissociáveis[166]. Paralelamente, no acto "projectual", deve haver uma articulação entre o que se projecta e o contexto onde se insere, partindo do princípio que, à priori, o elemento construído renovará o conjunto do ambiente construído pela articulação. Leatherbarrow afirma que "Built

[162] *Close Houses*, vai de encontro ao que A. van Eyck viria a considerar como *casbah organisée*, por ser um tipo de solução "consisted of houses clustered along a pedestrian street or 'close' which twisted and branched irregularly to fill the elongated site. Each cluster was made up of different houses which backed over the 'close' from both sides, making the 'close' into a covered passage. This passage opened alternately on left and right through a portico into the garden of each house." *ibid.*, p. 268

[163] Terraced Houses Project, também dos Smithson, interessou também ao autor pela constituição da sua secção, em escada, que, por um lado pretendia "avoid dizzying vertical views" assim como "a desire to give the flats maximum sunlight and unobstructed prospects", por outro facilita, pela forma da curvatura, o reconhecimento de cada habitação, um pouco na lógica da relação entre identificação da habitação e identidade do habitante. Na verdade, esta visão dos projectos que para van Eyck encaixava na sua visão, Peter Smithson, aquando da apresentação dos projectos, não mencionou alguma relação com o conceito de doorstep, dando-lhe outro nome: "the problem of organic unity", *ibid.*, p. 269-270

[164] "architectural design was discovered to be an art of articulating *topography*." LEATHERBARROW, David, *Uncommon Ground: Architecture, technology and topography* (2000), p. 176

[165] ALEXANDER, Christopher, e CHERMAYEFF, Serge, *Comunidad y Privacidad: hacia una nueva arquitectura humanista* (1977), p. 141

[166] "En una sociedad técnicamente avanzada, ni la ciudad ni la vivienda constituyen ya unidades que se basten a sí mismas; los componentes que les resultan más indispensables y vitales son aquellos que conectan al suburbio con entornos más amplios." *ibid.*, p. 65

form and land form must be understood as two different things, even when they have been made to correspond. This contrast gives both amplitude and dramatic tension to the field of articulations within any given site."[167] Esta articulação, na escala da habitação (dentro das circunstâncias da construção em massa), apresenta-se também como uma articulação entre o espaço interior e exterior, devendo ser tida em consideração a possibilidade de acesso a espaços exteriores a partir do espaço doméstico: "Qué puede ofrecer un apartamento en un edificio para reemplazar el espacio abierto en torno de la casa?... En las húmedas latitudes nórdicas la tradición constructiva protege y envuelve los volúmenes. Patios y techos terraza, estructuras directamente abiertas al cielo se originaron siempre en zonas áridas… a pesar de las desventajas climáticas el habitante del norte no renuncia a este placer: de un modo más modesto inicia su jardín en su alféizar."[168]

A articulação dos domínios do espaço é, *à priori*, indissociável das suas circunstâncias. Deste modo, como afirma Rodrigo Arce, "Las relaciones de interior y exterior estarán cualificadas por las condiciones de sus respectivos ámbitos: en el aspecto urbano, por sus connotaciones en cuanto lugar y materialización de una cultura urbana especifica. En lo que corresponde al ámbito privado, representarán también cualidades significativas de una cultura del habitar, de su sentido de pudor y intimidad o de su vocación participativa."[169] **Estes são, como ficou claro, os dois grandes domínios – público e privado – mas, como afirma Lerup, nesta realidade de construção em massa é necessário haver uma articulação entre estes dois domínios, uma *soleira* concebida em consciência da sua função e com características formais que permitam atingir o resultado procurado.** Alexander e Chermayeff, mais uma vez na mesma linha de pensamento de Lerup, afirmam: "Estamos convencidos además de que para contar con este tipo de vivienda y para gozar tanto de la privacidad como de las verdaderas ventajas de la vida comunitaria, el urbanismo debe adquirir una anatomía enteramente nueva, compuesta por numerosas jerarquías de zonas claramente articuladas. Esta anatomía urbana debe estar provista de dominios especiales para todos los grados de privacidad y para todos los grados de la vida comunitaria, desde los más íntimamente privados hasta los más intensamente comunales."[170] Também Konstantinidis assume a mesma posição, recomendando "a friendly spatial transition from the inside to the outside

---

[167] LEATHERBARROW, David, *Uncommon Ground: Architecture, technology and topography* (2000), p. 55. O autor acrescenta: "In creative architectural work, sites are not the framework for design, they do not provide rule and pattern; sites are revealed through design and construction, which is to say articulated." *ibid.*, p. 58

[168] ARCE, Rodrigo Pérez de, *Domicilio urbano* (2006), p. 66

[169] *Ibid.*, p. 55

[170] ALEXANDER, Christopher, e CHERMAYEFF, Serge, *Comunidad y Privacidad: hacia una nueva arquitectura humanista* (1977), p. 34

of the building, and a permeation by the outside of the inside"[171], possibilidades exploradas na sua prática profissional, associadas ao clima e tradição gregos. Léger, numa aproximação mais franca a este tema e ao seu resultado na prática, dá-nos exemplos de tipos de espaço de acesso (na lógica de um espaço intermédio entre o domínio privado do interior da habitação e o domínio público da rua) e da influência das suas circunstâncias formais no seu domínio. Na verdade, estas soluções sugerem quase como o início da consideração destes problemas na prática, começando o autor por mencionar as características correntes (pobres) destes espaços que deveria servir como domínio intermédio, criador de uma transição menos brusca e mais agradável, nos edifícios de habitação colectiva. O autor começa por afirmar que os *espaços comuns* e *lugares de passagem* são normalmente negligenciados pelo arquitecto relativamente à sua apropriação. Na verdade, e como afirma Léger, a sua apropriação não é determinada, sendo apenas exigido deste espaço o acesso mais rápido tanto à habitação como à saída.[172] Estes espaços não apropriados, para além de não apresentarem conforto, não são vividos nem dão segurança. Sobre os corredores de acesso, Léger afirma que os longos corredores, mais ou menos cegos, foram alvo de duras críticas em nome do anonimato e da densidade. Sendo interiores e sem luz natural, estes espaços tornam-se sombrios. A sua abertura ao ar livre, numa tentativa de combater todos os outros problemas, veio suprimir as características do enclausuramento mas trouxe novas preocupações: a chuva e o vento. Surgem assim, em mais uma tentativa de criar uma articulação equilibrada entre domínios, as *passagens cobertas com envidraçados*. Estes procuram reproduzir animação associada a estes espaços, na lógica dos mercados parisienses do século XIX. [173] Léger aponta que o emprego do ferro e do vidro não é suficiente para que se percebam as metáforas do enclausuramento a que se pretende chegar. A presença desta cobertura, apesar de proteger o espaço do vento e da chuva, provoca efeito de estufa e, para além disso, a sua clausura torna as coisas mais 'próximas': "A distance égale, le face-à-face est plus gênant entre immeubles appartenant à une même opération qu'entre

[171] LEATHERBARROW, David, *Uncommon Ground: Architecture, technology and topography* (2000), p. 185

[172] Léger afirma que "Il est demandé aux accès de conduire au logement - et d'en sortir – le plus rapidement possible. Un circuit court diminue le risque de traverser des parties communes mal entretenues et « mal » fréquentées, sachant que les circuits longs sont automatiquement référés aux tours et autres barres. L'appropriation des accès est assez simplement liée à la densité du passage : dans le type traditionnel à escalier, le palier du dernier étage est le plus fleuri. En-dessous, on craint le vol, les dégradations, le gardien." LÉGER, Jean-Michel, *Derniers domiciles connus: enquête sur les nouveaux logements 1970-1990* (1990), p. 54

[173] "Bien que les passages aient représenté au XIXe siècle un type architectural associant commerces et logements, ils ne sont pas entrés dans la représentation commune de l'architecture de l'habitat. Les raisons qui, au XIXe siècle, se sont opposées au développement de l'architecture du fer dans l'habitat sont aujourd'hui les mêmes : le refus, par le goût bourgeois de l'époque, qui invoquait le manque de noblesse du fer, matériau industriel ; le rejet populaire de ce qui apparaît maintenant comme un décor usinier." *ibid.*, p. 55

immeubles situés de part et d'autre d'une rue ; cette appartenance supprime l'anonymat, aussi la protection de l'intimité y est-elle toujours dramatisée: le vis-à-vis renforce le besoin de rideaux aux fenêtres en exacerbant la sensation d'oppression induite par la verrière."[174] Deste modo, o autor aponta que estes espaços podem ser encarados, positivamente, como espaços de transição entre interior e exterior, afirmando que os novos moradores ficarão, provavelmente, encantados com a novidade e potencialidade (de socialização) do espaço, mas que na prática verão que não as tem: "Le problème des relations de voisinage n'est pas, en effet, de rencontrer ses voisins, ce qui est toujours possible en allant sonner chez eux, mais plutôt d'éviter de les croiser quand on ne le souhaite pas."[175] Torna-se então claro que este tipo de passagem, associado às habitações, resulta também intimidante pela sensação de estar a ser observado (criada pelo carácter fechado e pela acústica).

Deste modo, a procura de soluções viáveis para responder a à necessidade destas articulações, está longe de se estabilizar. Sendo esta procura um acto projectual, o ciclo repetir-se-á incansavelmente, entre a experimentação de soluções e da sua prática e experiência, sucessivas correcções e um constante apuramento.

[174] *Ibid.*, p. 56
[175] *Ibid.*, p. 56

C. *Interseccionismo*

1. Da relatividade das realidades

2. Do habitar nos *interseccionismos* do espaço social

3. Do *interseccionismo*-padrão

I

Atravessa esta paisagem o meu sonho dum porto infinito
E a cor das flores é transparente de as velas de grandes navios
Que largam do cais arrastando nas águas por sombra
Os vultos ao sol daquelas árvores antigas...

O porto que sonho é sombrio e pálido
E esta paisagem é cheia de sol deste lado...
Mas no meu espírito o sol deste dia é porto sombrio
E os navios que saem do porto são estas árvores ao sol...

Liberto em duplo, abandonei-me da paisagem abaixo...
O vulto do cais é a estrada nítida e calma
Que se levanta e se ergue como um muro,
E os navios passam por dentro dos troncos das árvores
Com uma horizontalidade vertical,
E deixam cair amarras na água pelas folhas uma a uma dentro...

Não sei quem me sonho...
Súbito toda a água do mar do porto é transparente
E vejo no fundo, como uma estampa enorme que lá estivesse desdobrada,
Esta paisagem toda, renque de árvore, estrada a arder em aquele porto,
E a sombra de uma nau mais antiga que o porto que passa
Entre o meu sonho do porto e o meu ver esta paisagem
E chega ao pé de mim, e entre por mim dentro,
E passa para o outro lado da minha alma...

Chuva oblíqua
Fernando Pessoa

Fernando Pessoa mostra-nos, em *Chuva Oblíqua* (parte I), a experiência do poeta que observa uma paisagem. Esta experiência, tão 'única' como a *flânerie*, é dominada pelo devaneio da consciência, quando '*Atravessa esta paisagem o meu sonho dum porto infinito*', ou seja, quando o poeta se encontra sob uma *vasta* paisagem, a realidade que capta é *interseccionada* pela realidade de seu sonho. O cruzamento entre estas duas realidades corresponde, na verdade, a dois lados da alma do poeta: o da *realidade da paisagem*, que tem árvores, flores e sol; o da *realidade do sonho*, que por seu lado, tem um porto que é *infinito* e sombrio, com navios atracados na penumbra do cais. A esta intersecção de realidades Fernando Pessoa nomeou de ***interseccionismo***.

Do mesmo modo que o *interseccionismo do poeta* tem que ver com realidade, pois este é, como o *flâneur* (o poeta é também um *flâneur*), um observador e intérprete privilegiado (não apenas da cidade, mas de todas das dinâmicas que com ela se relacionam), o *interseccionismo do arquitecto* tem que ver com a atmosfera, dado que este, na sua produção, *intersecciona* um conjunto de factores que são, na verdade, relatividades que se encontram no limiar das atmosferas. Deste modo, **falar-se-á do *interseccionismo de relatividades* que a atmosfera contém, ou seja, dos seus *twin phenomena,* em que as dicotomias que a envolvem são as verdadeiras definidoras das circunstâncias do espaço**. Assim, o valor dado ao sol pela sua iluminação existe porque, do outro lado da alma do poeta, há um lado sombrio, onde esta iluminação é escassa. Paralelamente, poderá haver uma paisagem *ainda mais iluminada* ou um porto *ainda mais sombrio*, o que faz com que as características tenham o seu valor dependendo do sistema referencial a que se relacionam. No contexto desta dissertação, este fenómeno apresenta-se sobre relatividades como interior-exterior e público-privado.[1]

Da aproximação a estas dualidades, no contexto do espaço habitável, surgem três parâmetros para a articulação do ambiente construído e, consequentemente, a oportunidade de que este se apresente mais equilibrado nas suas relações e relatividades: o limite do 'espaço', a materialidade do limite e o domínio do 'espaço'. A articulação destes três parâmetros leva-nos ao encontro de quatro interseccionismos, ou seja, quatro *momentos* do ambiente doméstico [célula, cristal, nível e folha]. Estes quatro símbolos convertem-se assim em quatro diagramas e duas associações, expondo assim as novas ferramentas de um novo pensamento projectivo: a transição relacional.

[1] O twin phenomena sucede-se sobre qualquer dualidade. Strauven meciona as dualidades de grande e pequeno, parte e todo, simples e complexo, unido e distinto, STRAUVEN, Francis, *Aldo van Eyck: the shape of reality* (2002), p. 417. Estas duas dualidades são salientadas devido ao seu importante papel na relatividade do domínio.

1. Da relatividade da(s) realidade(s)



C.1. STAIRS TO BLUE WATER

"The bridges at the edge of the water, where only one end is firmly positioned, are the ultimate bridges. The free end is either suspended in air, as in the high dive, or suspended in the water, as the ladder. The magic difference between the solid and the liquid – the ultimate reason for swimming – is seen most clearly in the ladder, which is malfigured in the water, almost ephemeralized. The bridge between two solids is more understandable; the bridge between the solid and the liquid is more like footsteps on the moon – awesome and suggestive of a new future."[2]

A ponte, a escada e a prancha de mergulho são bons exemplos de elementos que acentuam a caracterização da realidade da "limiaridade", captada pelo sujeito devido à relatividade das suas características. Neste caso, como se trata de elementos de ligação, a relatividade é dada, para além da materialidade dos elementos, pela constituição dos seus limites. Cada indivíduo, com a sua cultura, memória e biografia, terá uma percepção parcial e única da realidade (absoluta), que o levará a diferentes interacções com o espaço e no momento que experiencia.

A relatividade afirma-se, então, como base de um sistema referencial cujo centro é o indivíduo, na sua posição física, mental e social, e que será, por sua vez, o centro de interacção entre o indivíduo e a realidade que este capta, que não é mais que uma percepção parcial da realidade concreta. A atmosfera que influencia o indivíduo quando este a experiencia corresponde, assim, a uma interpretação do mesmo, tornando deste modo cada realidade captada por cada indivíduo como relativa, ou mesmo cada realidade captada pelo mesmo indivíduo, sendo relativo o seu estado mental.

[2] LERUP, Lars, Building the Unfinished: Architecture and Human Action (1977), p. 43

1.1. Relatividade(s)

Torna-se claro, nesta fase, o importante papel das noções de *continuum* e relatividade, do modo como foram exploradas por van Eyck, como princípios base para as reflexões apresentadas. Estas duas noções, pela sua indissociabilidade, reforçam a ideia de que todos os elementos estão interligados e mantêm, entre si, constantes relações: "The understanding of reality as a complex coherence of space, time, matter and energy, a unity that necessarily manifests itself as diversity; the insight that the coherence of things does not reside in their subordination to a central, dominant principle but in their reciprocal relations – relations that are just as important as the things themselves"[3]

Teorias da relatividade

A noção de relatividade foi, como afirma Strauven, "one of the seminal ideas of the twenieth-century thought"[4]. Apesar desta ser associada à Teoria da Relatividade de Einstein, este conceito foi explorado, inicialmente, por filósofos e físicos pré-socráticos.[5] Após se manter secundarizado desde este tempo, este conceito foi mencionado em finais do século XVIII (vinte anos antes de Einstein) em estudos de Ernst Mach. Este físico austríaco, defendendo que tanto os sistemas de referenciais como os movimentos neles efectuados são relativos, rejeitou as noções de Newton de espaço e tempo absolutos: "To Newton, absolute space was isotropic and immobile, unrelated to anything external, and extended to infinity in three dimensions. Absolute time was 'true and mathematical time' which 'from its own nature, flows equally without relation to anything external"[6]. Einstein, partindo das premissas de Mach, começou por criar a *Special theory of relativity* (1905), onde

---

[3] STRAUVEN, Francis, *Aldo van Eyck: the shape of reality* (2002), p. 458. O autor faz aqui uma exposição dos parâmetros que se inserem na teoria da relatividade de van Eyck: "The understanding of reality as a complex coherence of space, time, matter and energy, a unity that necessarily manifests itself as diversity; the insight that the coherence of things does not reside in their subordination to a central, dominant principle but in their reciprocal relations - relations that are just as important as the things themselves; the relativity of all frames of reference, the awareness that they are at the same time autonomous and mutually related; the equivalence of all viewpoints; the simultaneous consciousness of the successively perceived; the essential role of the subject in the space-time continuum, when time is regarded as being real, consciously experienced time; the understanding of this continuum as the primal substance which exists in a state of continual transformation; the correlation of the opposites perceived within the continuum; all these elements are clearly present in his thinking and his work. Taken together they constitute his view of relativity." *ibid.*, p. 458

[4] *Ibid.*, p. 423

[5] Para aprofundar este tema ver capítulo 9 de Aldo van Eyck (Francis Strauven) (*ibid.,* p. 407), nomeadamente o texto sobre o significado da relatividade no pensamento do século XX, *ibid.,* p. 423-448

[6] *Ibid.*, p. 424

tentou desenvolver as ideias e perceber as suas consequências no campo da física[7], a qual completou em 1916 com a *General theory of relativity*, onde este conceito se tornou mais coeso: "a theory that presents a world as an integral whole, an all-embracing continuum of space, time, matter and energy."[8] A Teoria da Relatividade de Einstein (pela importância e projecção que teve para toda a sociedade) marcou, assim, uma mudança no modo de ver o mundo e o seu funcionamento. Ao mesmo tempo que Einstein desenvolveu esta teoria, outros físicos[9] e filósofos[10] estudaram este tema segundo diferentes abordagens. Bergson, mantendo a mesma visão que Einstein relativamente ao continuum espaço-tempo-matéria-energia, defendia que estes elementos tinham uma "network of pure, reciprocal relations", acrescentando a esta premissa uma nova noção para o elemento tempo, duração.[11]

Realidade(s)

Com esta transformação do modo de ver o universo do *continuum*, impulsionada por Einstein, a própria noção do que é a *realidade captada* do mesmo mudou: "reality cannot be comprehended from a single, privileged view-point but can only be known from a multiplicity of viewpoints. The observer's own situation is only fully knowable when viewed from other, external situations."[12] Deste modo, torna-se mais claro que a realidade captada pelo sujeito resulta do reconhecimento de um conjunto de relatividades entre o sujeito e a circunstância que o envolve. A realidade concreta, existência do ambiente construído, revela-se parcialmente pela realidade captada ao longo da duração da experiência do sujeito. **Acentua-se assim a diferença entre a constituição da realidade e a sua captação, sendo que, para haver consciência da realidade, se deve intersectar constantemente a sua captação com a consciência do sujeito, expondo as relatividades que actuam no momento**

[7] Strauven afirma que Einstein, na sua teoria (baseada nos estudos de Mach), "rejected absolute space and time, and elevated the principle of relativity to a fundamental law of nature; a law whose validity was no longer restricted to mechanics but applied in all branches of physics, including electrodynamics; a law that applied not only to uniformly moving or 'immobile' systems but also to systems in a state of accelerated or circular motion." *ibid.*, p. 425
[8] *Ibid.*, p. 426
[9] Michelson, Lorentz e Poincaré
[10] William James, Harald Höffding, Henri Bergson e Edmund Husserl
[11] "Bergson, like Einstein, sees nature as a complex continuum of space, time, matter and energy, which is held together by a network of pure, reciprocal relations. He postulates that matter is essentially the same thing as energy and he regards reality as a 'coherence in motion' in which no absolute, fixed 'standpoint can be identified but which must necessarily be 'observed from multiple, relative, mutually mobile points of view." *ibid.*, p. 437
[12] *Ibid.*, p. 210

da experiência: "So the reality revealed by relativity is a reality that is fundamentally permeated with consciousness."[13]

Twin phenomena e relatividades

Correspondendo a *realidade captada* uma percepção parcial da *realidade concreta do continuum*, o ambiente construído corresponde à *realidade construída*. O ambiente construído resulta da articulação das circunstâncias do elemento espaço e este processo não é mais que a articulação de relatividades, o que van Eyck considera corresponder ao *twin phenomena*: "a built environment in which things are simultaneously both large and small, part and whole, simple and complex, united and distinct."[14] Estes fenómenos de dualidades são, pela lógica da relatividade, coexistentes, ou seja, quando um indivíduo afirma que '*estou cá dentro*', esta afirmação implica, à partida, que o sujeito já faz parte deste *twin phenomena* em que, para estar '*cá dentro*', tem que haver um '*lá fora*' e que este '*cá dentro*' é relativo ao sistema de referenciais do sujeito que pode, com outro sistema de referenciais tornar-se num '*cá fora*'. Assim, como afirma Francis Strauven, "'It is in the nature of relativity that all twin phenomena should be inextricably interwoven.' Anyone who deals with one of them inevitably becomes involved with the other. [...] It is a dialectics that is not restricted to separate twin phenomena but which establishes all kinds of cross-connections between these binary ingredients and thus causes them to change meaning in the light of one another; a dialectics that creates a complex tissue of varying, ambivalent meanings."[15]

A relatividade actua no *continuum* sobre os quatro elementos: espaço, tempo, matéria e energia. A *relatividade do espaço* tem que ver com as circunstâncias espaciais que são intrínsecas à *relatividade da matéria* para a criação da atmosfera que será experienciada. A *relatividade da energia*, em conjunto com a *relatividade do tempo*, correspondem à relatividade do sujeito, na medida em que o tempo da duração se alia à memória do sujeito transformando cada experiência como única: "Seen this way, one never enters the same place twice."[16] Dado isto, **a atmosfera**

[13] *Ibid.*, p. 415
[14] *Ibid.*, p. 417
[15] *Ibid.*, p. 462
[16] *Ibid.*, p. 421. O autor afirma: "The way someone experiences a particular place depends not only on the intrinsic qualities of the place but also on previous place-experiences stored in his memory: memories of both previous experiences of the place in question, and of other places. On returning to a place after a certain interval, one always enters it with a changed, enriched mental baggage and inevitably experiences it differently, even though it has not changed physically. The experience of each place influences, indeed transforms, the experience of every other place. Seen this way, one never enters the same place twice." *ibid.*, p. 421

equilibrada será aquela que, como a natureza, criar uma relação dinâmica entre um composto de contrastes integrados.[17]

[17] "El equilibrio que la naturaleza procura a los organismos vivos parece ser un compuesto de contrastes integrados en una relación dinámica." ALEXANDER, Christopher, e CHERMAYEFF, Serge, *Comunidad y privacidad: hacia una nueva arquitectura humanista* (1977), p. 79

1.2. *Interseccionismo* das relatividades

Interseccionismos

A importância dada à relatividade, por parte de van Eyck, tem que ver com o potencial que a sua consideração traz à construção do espaço: "It is my firm belief that ultimately the very nature of relativity possesses the potential to persuade the advent of spiritual relaxation, to furnish a climate congenial to man in equipoise. There, at least, lies the promise of existential grace; the promise of our homecoming. It is with this hope in mind, that I have ventured to call architecture "built homecoming"."[18] A criação deste potencial surge pela articulação das circunstâncias do espaço e, consequentemente, das suas relatividades. A atmosfera construída surge como *interseccionismo das relatividades* que a definem, formando assim o conjunto de circunstâncias do 'espaço'.

No contexto desta dissertação, ligadas ao ambiente doméstico, destacam-se as relatividades entre interior e exterior, uma relação enfraquecida e muitas vezes menosprezada no pensamento das massas, e entre público e privado, os domínios que, embora definidos pelo seu carácter social, são influenciados pelas circunstâncias da atmosfera habitada. A relatividade de interior e exterior para além de ser uma relatividade recíproca (sendo um *twin phenomena*), é também resultado da dedução de outras realidades. David Leatherbarrow aponta que "the differences between interior and exterior settings were both actual and virtual"[19], ou seja, para além do facto de, sob um mesmo sistema de referencial, haver um *dentro* e um *fora*, surgem elementos cujos significados são associados a este *dentro* e esse *fora* que, quando dispostos fora desta lógica, acrescentam uma carga de surrealismo à realidade captada.

Três parâmetros

Havendo um *limite* entre o espaço correspondente a uma das relatividades e o correspondente a outra, este é segundo Bachelard, sensibilizado de modo a tornar uma das relatividades como a nossa. Deste modo, o estar cá dentro associa-se à

[18] STRAUVEN, Francis, *Aldo van Eyck: the shape of reality* (2002), p. 417
[19] LEATHERBARROW, David, *Uncommon Ground: Architecture, technology and topography* (2000), p. 58

noção de abrigo[20] relativamente a um lá fora, assim como o estar cá fora se associa a uma noção de liberdade, o que orienta para a ideia de que "o aberto e o fechado são pensamentos"[21].

Paralelamente a este limite, que separa *as* relatividades da atmosfera (o exterior e o interior), *a sua materialidade* pode transformar o separador numa ligação, ou em várias, mais ou menos intensas. A janela, uma abertura nesta barreira, funciona como uma ponte entre este lado, o cá dentro, e o outro, o lá fora. A simples projecção do olhar para fora transforma este sistema de relatividades, transformando o *lá fora* (desprotegido), no mundo ao qual nos queremos arriscar: "Pela janela do poeta, a casa empreende com o mundo um intercâmbio de imensidade."[22] Esta ânsia de contacto entre ambas as realidades num *interseccionismo surreal* leva à consideração de que, embora opostos, "O exterior e o interior são ambos *íntimos*; estão sempre prontos a inverter-se, a trocar a sua hostilidade. Se há uma superfície-limite entre tal interior e tal exterior, essa superfície é dolorosa dos dois lados."[23]

O homem, por viver nestes *interseccionismos* e por necessitar destes *twin phenomena* para estabelecer o seu sistema referencial, assim como o seu equilíbrio, é um "ser entreaberto."[24] **É segundo estes conjuntos de relatividades que o homem se apropria do espaço, individualmente ou como parte de um grupo, associando a cada relatividade uma organização social correspondente: o seu *domínio*.**

A conjugação e articulação destes três parâmetros (limite do espaço, materialidade do limite e domínio) apresentam-se assim como essenciais para uma produção consciente de espaços habitacionais.

---

[20] "na mais interminável das dialéticas, o ser abrigado sensibiliza os limites do seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos." BACHELARD, Gaston, *A Poética do espaço* (1998), *'A casa. Do porão ao sótão. O sentido da Cabana'*, p. 25. "la plus interminable des dialectiques, l'être abrité sensibilise les limites de son abri. Il vit la maison dans sa réalité et dans sa virtualité par la pensée et les songes.", versão original, p. 25

[21] *Ibid., 'A Dialética do Exterior e do Interior'*, p. 216. "L'ouvert et le fermé lui sont des pensées.", versão original, p. 191. Para esta afirmação o autor recorreu a Jean Hyppolite, em «Commentaire parlé sur la Verneinung de Freud», apud *La psychanalyse*, n.º 1, 1956, p. 35

[22] *Ibid., 'Casa e Universo'*, p. 81. "Par la fenêtre du poète, la maison engage avec le monde un commerce d'immensité.", versão original, p. 75

[23] *Ibid., 'A Dialética do Exterior e do Interior'*, p. 221. "L'en dehors et l'en dedans sont tous deux *intimes*; ils sont toujours prêts à se renverser, à échanger leur hostiité. S'il y a une surface limite entre un tel dedans et un tel dehors, cette surface est douloureusement des deux côtés.", versão original, p. 196

[24] *Ibid., 'A Dialética do Exterior e do Interior'*, p. 225. "l'homme est l'être entr'ouvert.", versão original, p. 200

2. Do habitar nos *Interseccionismos* do espaço social

A atmosfera que habitamos transforma-se, neste ponto, num conjunto de relatividades que se *intersecionam*, influenciando a interacção com a mesma. O *interseccionismo*, como já foi mencionado, consiste na articulação de vários parâmetros – limite, materialidade e domínio – e, consequentemente, das relatividades a estes directamente associadas e com efeitos recíprocos – interior, exterior e público, privado. No entanto, estes *interseccionismos* não surgem como acasos, mas sim como resultados de articulações paralelas, relativamente à definição da atmosfera (tanto pela articulação do limite e da sua materialidade, como pela articulação da relatividade entre interior e exterior), por parte do arquitecto, como relativamente à definição do seu domínio (pela apropriação do espaço e o consequente estabelecimento do seu domínio), por parte do habitante. **Da articulação destes três parâmetros destacam-se quatro momentos que representam quatro *interseccionismos* presentes no limiar da atmosfera ligada ao domínio doméstico: célula, cristal, nível e folha.**

A atmosfera da *célula* corresponde, neste contexto, ao momento em que o *interseccionismo* tem um resultado 'individualista', ou seja, há uma atitude que visa individualizar as atmosferas na sua concepção evitando a articulação das relatividades e proporcionando cortes de domínio em vez de transições (como defende Lerup).

A *cristal* é representação de uma atmosfera ainda ligada ao princípio da célula. No entanto, a alteração da materialidade do seu limite (correspondendo a uma diferente atitude relativamente às necessidades por parte do habitante) traz repercussões na caracterização do domínio doméstico.

A *nível* corresponde a uma transformação na atitude do arquitecto, que procura mais (e mais coesas) articulações entre os limites e a sua materialidade, criando atmosferas em que se podem encontrar *interseccionismos* mais ricos entre o interior e o exterior e, consequentemente, entre os domínios dos espaços.

A *folha* surge como representação do momento mais rico dos quatro, em que a articulação se procura a todos os níveis, resultando a atmosfera num conjunto rico de *interseccionismos*. Paralelamente, o conceito de folha aponta para a analogia de van Eyck entre a relação folha-árvore e a relação casa-cidade, e propõe que esta aproximação relacional se associe à ideia de que o edifício é um organismo.

2.1. Célula

Sentido da célula

A célula representa, como já afirmado, uma resposta à necessidade de alojar as multidões. Le Corbusier acentua este ponto afirmando que "O problema que assume o caráter de urgência, em todos os países, é o da construção de casas necessárias ao alojamento das multidões que o fenômeno maquinista concentrou nas grandes cidades."[25] O conceito associado a este espaço habitacional tem que ver com *compactação* (a célula-mínima) e com *associação* e *acoplamento* e estes têm que ver, formalmente, com a 'caixa'. Devido a esta analogia formal, a associação de células exigida pela densidade pode ocorrer no plano horizontal ou no plano vertical.

Apresentam-se, assim, dois casos: o de *Fés el-Bali*, a primeira cidade imperial de Marrocos, cuja arquitectura apresenta uma forma de ver a célula e o sentido da mesma adaptada não apenas à densidade, mas também à cultura; e o da *Unité d'Habitation de Marseille*, a unidade habitacional com pretensões de ser uma *cidade-jardim* vertical, onde a ideia de célula e da sua individualização tem que ver, ao mesmo tempo, com a analogia da individualização de 'habitar' um navio e com uma separação de domínios.

Associação horizontal – *Fés el-Bali*

A associação de células habitacionais e a consequente composição do tecido da cidade apresentam-se de forma aparentemente caótica, labiríntica e não hierarquizada. Na verdade, a organização formal dos espaços é propositada: "As a rule, the public spaces lack the rigid layout which is imposed by highly formalized institutions, allowing for a high degree of interaction between various social activities, including religious functions."[26] Os árabes têm uma vida comunitária intensamente comunicativa e com uma forte socialização e o espaço público das suas cidades demonstra isso: para além das ruas corresponderem a percursos 'quebrados' (cujos alargamentos resultantes são propícios à socialização) e constantemente intersectados por outros, a sua calibração é, na sua máxima

[25] CORBUSIER, Le, *Precisões sobre um estado presente da arquitectura e do urbanismo*, tard. Carlos Eugênio Marcondes de Moura (2004), p. 93
[26] BIANCA, Stefano, *Urban form in the arab world : past and present* (2000), p. 38





C.2.e.c , C.3.e.b CALIBRAÇÃO DE RUAS, FÉS EL-BALI, VISTAS DA *RUE TALAA SEGHIRA*, RUA PRINCIPAL DE LIGAÇÃO À PORTA DA MURALHA – *BAB BOUJLOUD.*

C.4.ct, C.5.d CALIBRAÇÃO DE RUAS, FÉS EL-BALI, VISTAS DE *TALAA SEGHIRA TARIYAMA*, RAMAL DA *RUE TALAA SEGHIRA*







C.6.e SUCESSÃO DE ESPAÇOS NA CÉLULA, ACESSO DA RUA (MAIS ALTO) PARA PÁTIO PRINCIPAL (PÚBLICO E DE RECEPÇÃO), DAR TISKIWIN, MARRAKECH

C.7.d SUCESSÃO DE ESPAÇOS NA CÉLULA, PÁTIO PRINCIPAL DA DAR TISKIWIN, MARRAKECH





C.8.e SUCESSÃO DE ESPAÇOS NA CÉLULA, HIERARQUIA DE ACESSOS A PARTIR DO PÁTIO PRINCIPAL, DAR TISKIWIN, MARRAKECH

C.9.ct SUCESSÃO DE ESPAÇOS NA CÉLULA, PÁTIO PRINCIPAL INTERIOR DE ACESSO A SUB-CÉLULAS, FÉS EL-BALI

C.10.d SUCESSÃO DE ESPAÇOS NA CÉLULA, JANELA DE UMA SUB-CÉLULA PARA O PÁTIO PRINCIPAL, DAR TISKIWIN, MARRAKECH





largura, demasiado estreita para a nossa cultura, à qual acrescentam objectos que expõem para venda. Paralelamente, estas ruas têm uma variação subtil da sua calibração e tratamento, sob um código também a nós alheio: "The structuring laws of both the house and the city were thus based on progressive differentiation of "interior" niches from "exterior" spaces, the notion of "interior" and "exterior" being relative values within a large spatial spectrum which ranged from the small, private room to the complete urban structure. The resulting cellular structure of the house and the city was predicated on the "wholeness" of each self-contained unit, regardless of its relative position in the urban system. The outcome was the typical multi-focal pattern defined by the countless "centres" of individual buildings rather than by a rational grid of streets and squares. Yet the morphological homogeneity of that pattern allowed the multiple individual forms to merge into a lively and highly differentiated architectural unity."[27]

Esta atitude perante a relação do habitante tanto com o espaço da cidade como com o espaço habitacional, considerando o percurso ao longo dos espaços e não o percurso de um espaço separadamente do outro, não é muito distante do que arquitectos como Aldo van Eyck procuram. Porém, a cultura do quotidiano que habita estes espaços, por ser tão intensamente exposto (até ao toque), necessita de um corte entre o domínio 'público' e o domínio privado: "the residential districts are shielded off from the main streams of public life. The houses, often closely knit together, or built wall to wall in the case of courtyard structures, form inward-oriented autonomous units which are protected against visual intrusion from the street or from neighbouring buildings."[28] Ao mesmo tempo, como tem vindo a ser enunciado, este corte rígido da parede opaca que envolve a casa numa célula "fechada" para o público não resulta demasiado contrastante pois o domínio público vai progressivamente aumentando o seu carácter privado (e diminuindo o seu carácter público), num desenvolver de nichos interiores a espaços exteriores ao longo da ligação entre a cidade e esta célula. [29]

O respeito do que é o domínio privado do espaço doméstico tem um forte peso cultural pois os muçulmanos consideram que este é a esfera sagrada da família e

[27] *Ibid.*, p. 40
[28] *Ibid.*, p. 38
[29] "The access from the public areas to residential quarters is usually tortuous and broken into successive hierarchical sections which herald increasing degrees of privacy. Dense residential quarters tend to swallow the street space and to convert it into private access corridors." *ibid.*, p. 38

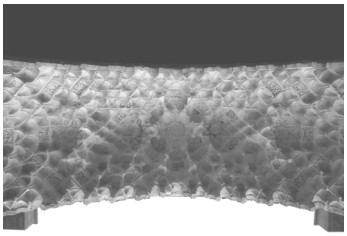


C.11.e SUCESSÃO DE ESPAÇOS NA CÉLULA, DISTRIBUIÇÃO DE SUBCÉLULAS NO PRIMEIRO ANDAR, DAR ADIYEL, FÉS EL-BALI



C.12.e SUCESSÃO DE ESPAÇOS NA CÉLULA, INTERIOR DE SUBCÉLULA, DAR TISKIWIN, MARRAKECH

que deve ser protegida.[30] Como antes mencionada, a disposição relacional da habitação (do interior da célula) desenvolve-se do mesmo modo que a do *kasbah*. Desta forma, a distribuição dos espaços da habitação é feita a partir de um ponto central mais 'público' (dentro do domínio privado), tornando-se o próprio acesso a cada espaço mais individualizado, à medida que se aproximava do seu fim, à sub-célula: um espaço individualizado que apresenta uma grande flexibilidade de apropriação.[31] A relatividade entre exterior e interior é exposta claramente por Stefano Bianca, que aponta que o pátio, dentro da célula habitacional, se apresenta como o espaço exterior (relativamente às sub-células individuais), mas que este como parte da célula habitacional se apresenta como o interior relativamente às ruelas, e que esta situação se prolonga até ao espaço mais público da cidade, os *souks* principais que são as vias que ligam às portas da muralha. [32]



C.13. PASSAGEM ENTRE INTERIOR E PÁTIO, MEDERSA BOU INANIA, FÉS EL-BALI

Associação vertical – *Unité d'Habitation de Marseille*

A associação vertical das células é considerada por Le Corbusier, para a construção desta unidade habitacional (de 1956), como o cruzamento de três factores. O primeiro tem que ver com o facto do arquitecto defender que o *vertical* é uma aquisição da época.[33] Seguidamente, e como afirma em *L'homme à sa fenêtre*, "L'Unité d'Habitation est une cité-jardin, mais verticale contrairement à la cité-jardin horizontale"[34]. O terceiro factor consiste numa metáfora de aproximação ao pensamento formal de associação e compactação das células habitacionais para o arquitecto, a garrafeira. A metáfora da garrafeira associa-se a uma estrutura

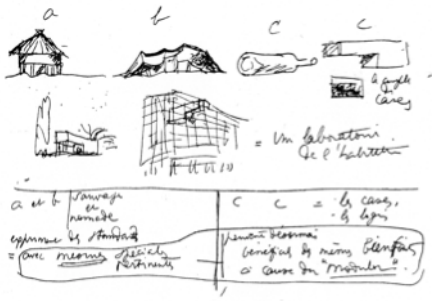
[30] "the interior of the house is identified with the sacred family sphere, the hearth and the clan's faculty of progeniture" *ibid.*, p. 72

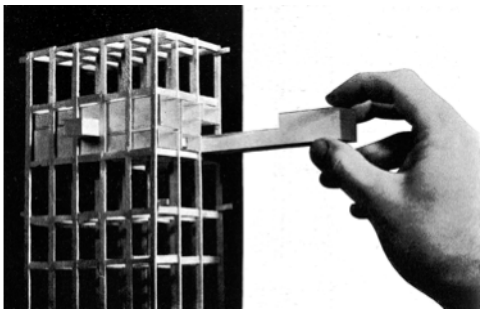
[31] "The interior disposition of the Muslim house was usually based on a number of major cellular units which were grouped around a central distribution space or a courtyard. Each one of these sub-units tended to have an individual access and to be complete in itself, since it was complemented by ancillary rooms for storage and services adjacent to it. The cellular system inside the house was a reflection of the need to subdivide larger family groups into several smaller and virtually independent units. In fact the word "bait", which is often used for such autonomous rooms, can also designate a house, and therefore confirms the concept of "houses within the house" from a linguistic point of view. This type of subdivision was facilitated by the fact that single rooms could be used for many different purposes, as Muslim domestic life did not distinguish between living rooms, bedrooms and dining rooms." *ibid.*, p. 77

[32] "The courtyard of a house, for instance, was outside with regard to the rooms around it, but inside with regard to the house. The residential alley was outside with respect to the house, but inside with respect to the residential quarter, which was also enclosed by walls and gates. The subtlety lies in the fact that each polarity was overcome by the integration into a larger unit on the next hierarchic plane. Eventually this resulted in the successful merging of individual ports into a larger whole, without any component losing its individual identity." *ibid.*, p. 80

[33] Le Corbusier menciona vertical querendo acentuar a ideia da altura e afirma: "Le vertical dans la cité est une acquisition d'époque, le fruit de techniques modernes, appelé ici à fournir la solution au problème du logis" CORBUSIER, Le, citado em, *Le corbusier : un homme à sa fenêtre : textes choisis 1925-1960* (2006), p. 110

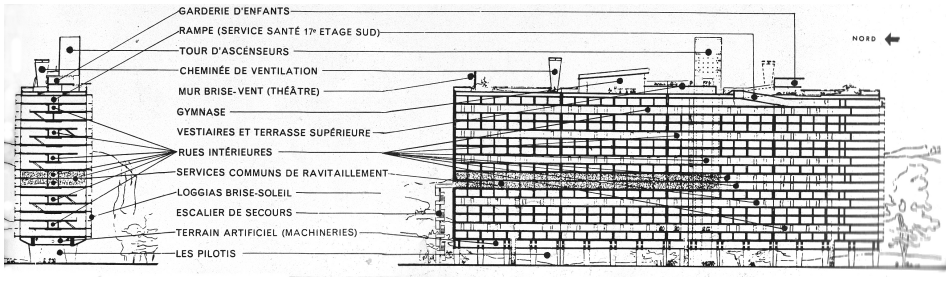
[34] *Ibid.*, p. 111. Como afirma Jenkins, "From the 'horizontal' garden city Le Corbusier took the concept of the individual dwelling and the relationship between architecture and nature; from the city proper he distilled the notions of complexity and density and added to them the idea of the machine à habiter." JENKINS, David J, *Unité d'Habiation Marseilles: Le Corbusier* (1993)



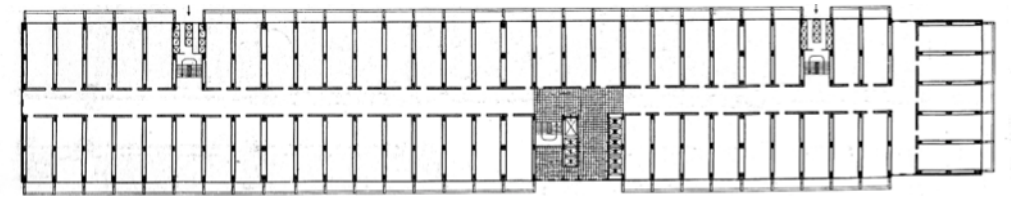


C.14.e DIAGRAMAS DE ANALOGIA DA CÉLULA COM A GARRAFA E DA SUA ASSOCUAÇÃO COM A GARRAFEIRA, UNITÉ D'HABITATION DE MARSEILLE, LE CORBUSIER, 1956

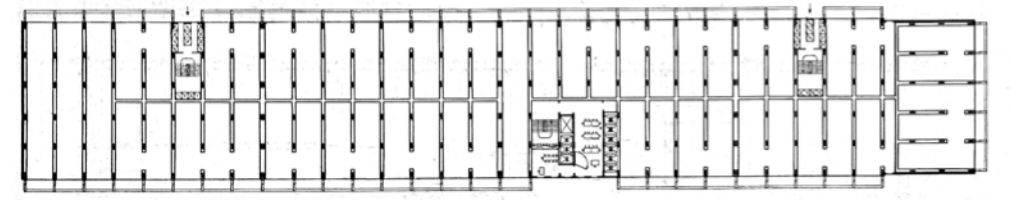
C.15.d SISTEMA DE ACOPLAMENTO DE CÉLULAS, UNITÉ D'HABITATION DE MARSEILLE, LE CORBUSIER, 1956



C.16. ESQUEMA DAS "EXTENSÕES DA HABITAÇÃO", UNITÉ D'HABITATION DE MARSEILLE, LE CORBUSIER, 1956



C.17.c PLANTA GERAL DO BLOCO, PERFIL AO NÍVEL DA RUA INTERIOR, UNITÉ D'HABITATION DE MARSEILLE, LE CORBUSIER, 1956

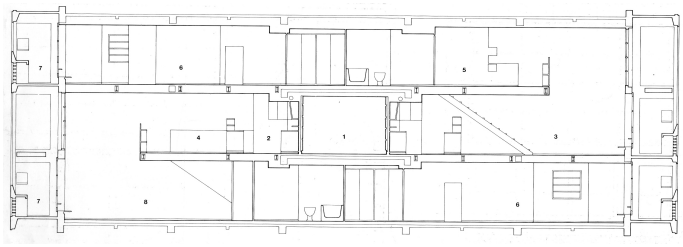


C.18.b PLANTA GERAL DO BLOCO, PERFIL AO NÍVEL DO DUPLEX UNITÉ D'HABITATION DE MARSEILLE, LE CORBUSIER, 1956

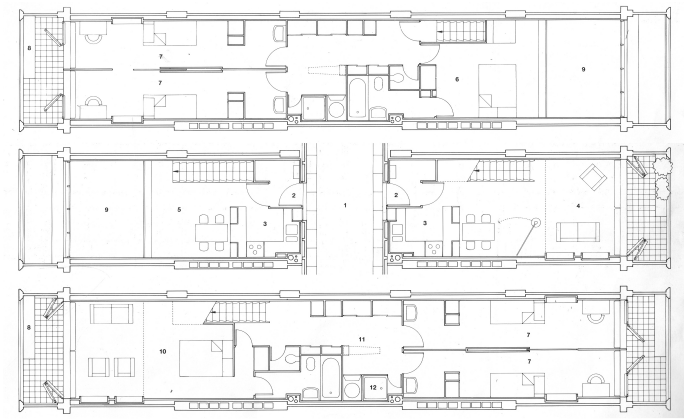
suporte onde se encaixam, o mais compactado possível, as garrafas e estas são metáfora da célula como contentor[35]: "A bottle may contain champagne, beaune or just vin ordinaire, but the one we are talking about invariably contains a family... It must be designed with the same rigorous observance of order as if it were a machine, an aeroplane, a motor car, or any other product of modern civilization... And having made our bottle, the dwelling, we can plump it down under an apple tree in Normandy or under a pine tree in the Jura. We can equally well push it into a pigeon-hole, that is to say into a space on the fifth or seventeenth floor of framework... we can put it anywhere we like in what we might call the supporting skeleton. Or more simply in a wine-bin. We just stow the bottle away in the bin."[36]

A analogia da garrafa e do seu acoplamento associa-se também à ideia de acoplar espaços habitáveis individualizados de modo a 'poupar' espaço, separando-os dos espaços possuidores de outros domínios, os quais Le Corbusier nomeia de prolongamentos da habitação: "« L'Unité d'Habitation » comprend les diverses catégories d'appartements énoncés ci-dessous ; il est accompagné des « services communs » à l'intérieur de l'immeuble, des « prolongements du logis » à l'extérieur."[37] Estes prolongamentos, ou extensões[38], seriam os 'serviços' comunitários e os 'pisos públicos': "communal facilities arranged on three principal public levels: on the ground, in the shopping 'street' halfway up the block and on the roof deck. Each of these elements finds clear formal expression."[39] Para além da separação entre célula habitacional e espaços 'públicos', a rua de acesso, que normalmente será o elemento de transição entre interior e exterior e os domínios de público e privado, é uma rua interior a que se tem acesso por um eixo vertical de elevadores e caixa de escadas: "La rue intérieure est quasiment assimilable à un espace public urbain, qui n'a toutefois pas la prétention de se substituer à un vestibule ou à un hall d'immeuble; elle diffère d'une chaussée par son élévation au-dessus du sol."[40] Esta rua tem na verdade uma funcionalidade de corredor[41], um espaço que, como defende Léger, não potencia qualquer tipo de apropriação ou

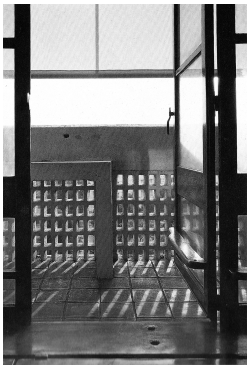
[35] "the bottle, as container rather than object, becoming a metaphor for the mass-produced dwelling." *Ibid.*
[36] *Ibid.*
[37] CORBUSIER, Le, citado em, *Le corbusier : un homme à sa fenêtre : textes choisis 1925-1960* (2006), p. 111
[38] "By 'extensions' he implied the collective mechanical services and social amenities, such as the nursery school, day-care centre, gymnasium and shops that contribute to, and complement, daily life in the individual unit." JENKINS, David J, *Unité d'Habiation Marseilles: Le Corbusier* (1993)
[39] *Ibid.*
[40] BARBEY, Gilles, *L'Évasion Domestique, essai sur les relations d'affectivité au logis* (1990), p. 72
[41] "Esta rua tornar-se-á uma *rua no ar*, algo diferente do passeio sobre o solo. Esta *"rua no ar"* se repetirá sobrepondo-se a cada 6 metros; portanto, "ruas no ar" a 6, 12, 18, 24 metros acima do solo. Mantenho a denominação de "rua" de preferência a corredor, a fim de enfatizar que se trata de um dispositivo de circulação horizontal inteiramente independente das vilas que a circundam e cujas portas se abrem para ela." CORBUSIER, Le, *Precisões sobre um estado presente da arquitectura e do urbanismo*, tard. Carlos Eugênio Marcondes de Moura (2004), p. 105

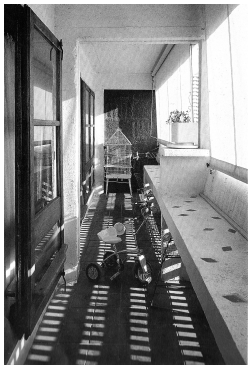


C.19. CORTE DA ASSOCIAÇÃO DE DUAS CÉLULAS COM A RUA INTERIOR, UNITÉ D'HABITATION DE MARSEILLE, LE CORBUSIER, 1956



C.20. PLANTAS DA ASSOCIAÇÃO DE CÉLULAS (CORRESPONDENTES AO CORTE), UNITÉ D'HABITATION DE MARSEILLE, LE CORBUSIER, 1956





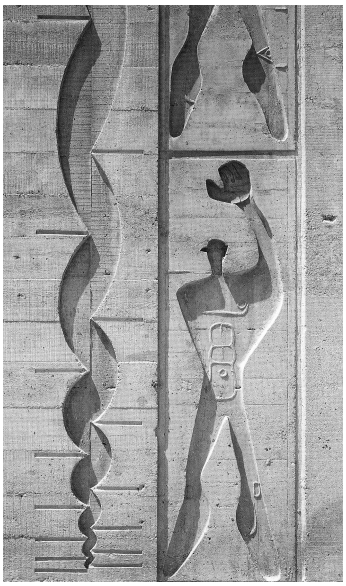


C.21.e VISTA DA VARANDA/LOGGIA DO ESPAÇO EXTERIOR DA CÉLULA A PARTIR DO SEU INTERIOR, UNITÉ D'HABITATION DE MARSEILLE, LE CORBUSIER, 1956

C.22.ct VISTA LONGITUDINAL DA VARANDA/LOGGIA, UNITÉ D'HABITATION DE MARSEILLE, LE CORBUSIER, 1956

C.23.D VISTA DO VÃO DUPLEX A PARTIR DO PISO SUPERIOR, UNITÉ D'HABITATION DE MARSEILLE, LE CORBUSIER, 1956

socialização. Estes princípios funcionalistas são uma marca da atitude de Le Corbusier perante o habitante ordinário e o habitante desta unidade habitacional. Na verdade, este projecto consistia na apresentação das intenções de pôr em prática um novo sistema de medida (o modulor) e reorganizar a habitação em França. Para isso o arquitecto criou o que considerava serem as bases de um espaço habitacional cómodo para o habitante, mas este teria que aprender a usar estas habitações, um pouco na lógica maquinista de que a casa é um objecto com 'instruções de uso'. Deste modo, a ideia de Le Corbusier de saber viver e saber habitar, que está patente neste edifício, é reforçada pela sua atitude de seleccionar um habitante específico para esta habitação: "to 'savoir vivre' Le Corbusier added 'savoir habiter', a know how of dwelling which these inhabitants would acquire through education by those already versed in the new 'science' of housing. [...] he was to demand later, in the context of Marseilles, 'Get ready a social group which is fit to live in the Unité d'Habitation'."[42] Esta célula maquinista e com instruções de uso é também um produto pré-fabricado, mais uma aquisição da época.[43]



C.24. FIGURA DO MODULOR E ESQUEMA MÉTRICO, GRAVADOS NO BETÃO DO BLOCO, UNITÉ D'HABITATION DE MARSEILLE, LE CORBUSIER, 1956

Este tipo de acoplamento de células, que propicia um acesso às mesmas pobre (ao nível de transições dos domínios), surge por duas razões: a primeira é o facto de corresponder a uma visão funcionalista que separa discriminadamente os domínios público do privado, tratando a ligação entre eles como um negativo, invés de criar uma transição entre ambos; a segunda razão tem que ver com a célula em si, pensada individualmente, cuja transversalidade procura ligações com a janela e até uma posição privilegiada relativamente à mesma, orientando os espaços para a fonte de luz.[44] A célula, rígida no seu limite, procura fornecer alguma flexibilidade de apropriação ao habitante segundo vários elementos. Em primeiro lugar, a organização da célula é em duplex, que equilibra a proporção alongada e intensifica a relação da sala com a janela[45], ao mesmo tempo que enriquece a distribuição funcionalista das células e permite a criação das suas 23 variantes.[46] Paralelamente, Le Corbusier procurou aproximar-se também do quotidiano dos habitantes,

[42] JENKINS, David J, *Unité d'Habiation Marseilles: Le Corbusier* (1993)
[43] "My intention was to illustrate how, by virtue of the selective principle (standardization applied to mass production), industry creates pure forms; and to stress the intrinsic value of this pure form of art that results from it. Secondly, to show the radical transformations and structural freedom that reinforced concrete and steel allow us to envisage in urban housing - in other words, to show that a dwelling can be standardized to meet the needs of men whose lives are standardized'." *ibid.*
[44] "La position frontale face à la fenêtre devient ainsi un motif d'ordonnancement du plan." BARBEY, Gilles, *L'Évasion Domestique, essai sur les relations d'affectivité au logis* (1990), p. 73
[45] "The apartments are narrow, 'like wagons-lit' as some critics would have it, set out on an internal module of 3.66 metres. But this narrowness is alleviated by an overwhelming sense of lightness which derives from the double-height glazing that terminates the living rooms. This glazing is organized in two levels; the upper part is fixed, but the lower part can be opened up across its full width giving access to a balcony which, apart from an intermediate threshold, forms a natural continuation of the living space." JENKINS, David J, *Unité d'Habiation Marseilles: Le Corbusier* (1993)
[46] "Typically, the apartments are composed from three basic accommodational elements: a kitchen/living room, the parents' bedroom and bathroom and the childrens' bedrooms and showers." *ibid.*

propondo elementos que o facilitem como, por exemplo, a possibilidade de abrir os caixilhos da sala para que esta e a *loggia* se fundam, o passa pratos que facilita a ligação entre a sala e a cozinha, ou o armário de dois lados para distribuições feitas nesta rua interior.[47]

Limiar(es)

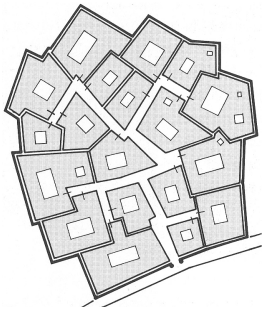
Estes dois modos de encarar, construir e habitar a célula apresentam-se de forma bastante distinta, nomeadamente, pela cultura e pela atitude perante os três parâmetros.

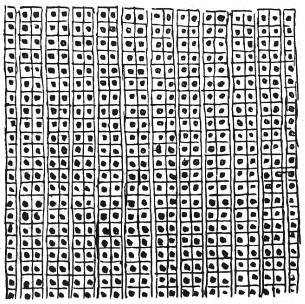
Tendo em conta o sentido da célula, o seu limite é necessariamente fixo e opaco relativamente às células que a rodeiam, devido à sua proximidade, para que o domínio privado não fique comprometido. Apesar da materialidade do limite entre as células ser uma barreira (necessária), os limites do plano a este perpendicular trazem possibilidades de enriquecer a atmosfera doméstica, pelas oportunidades das relatividades. O caso de Fés el-Bali, em que as células se agrupam ao longo do plano horizontal, tem como limite, na orientação vertical, o solo e o céu. Deste modo, esta célula de dimensão fixada pelo limite pode estender-se verticalmente para além da altura da construção devido à sua articulação interna da relatividade do interior e exterior, feita normalmente pelo pátio que *intersecciona* o domínio privado com a exterioridade do mesmo.[48] O caso da *Unité* apresenta uma célula cujos limites são fixos (em todas as direcções). Neste caso, visto a disposição das células se dar verticalmente, os limites dos eixos longitudinal e vertical apresentam-se também como barreiras opacas. Os topos da célula (que corresponderiam ao eixo vertical da célula do caso anterior), sendo inevitavelmente fixos, apresentam duas possibilidades na sua materialidade: se o limite se localizar na fachada do edifício o limite apresenta-se, num primeiro plano, transparente (vidro), podendo abrir-se para o segundo plano, cujo limite é marcado parcialmente pela guarda da varanda; se o limite marcar a separação entre a célula e a rua será, do mesmo modo que os limites entre células, opaco, contendo, para além da ligação da porta, uma pequena abertura de comunicação, para passar pequenos objectos.

---

[47] Monteys menciona que Le Corbusier usou técnicas mais próximas do popular: "tabiques-pizarra en el cuarto de los niños, la barra mostrador de separación entre la cocina y el comedor, la carpintería plegable de la loggia que permite abrir toda la sala al exterior o el pequeño armario de dos caras junto a las puertas de acceso de las viviendas para facilitar la entrega de paquetes o el acceso directo a la nevera desde la rue intérieur para permitir el suministro de la leche" MONTEYS, Xavier, La gran máquina: La ciudad en Le Corbusier (1996), p. 26

[48] Esta exterioridade, mencionada anteriormente, corresponde em primeiro lugar à articulação do domínio (já privado) do espaço, podendo articular-se com a exterioridade física do espaço.





C.25.e ESQUEMA DE AGRUPAMENTO DE CÉLULAS, FÉS EL-BALI, BIANCA

C.26.d ESQUEMA DE ACOPLAMENTO DE CÉLULAS, UNITÉ D'HABITATION DE MARSEILLA, LE CORBUSIER, 1956

Assim, torna-se claro que o limite máximo da célula representa, relativamente ao domínio, um corte entre o privado e o público, em ambos os casos. Deste modo, o que se distingue são as diferentes atitudes na sua associação, que correspondem à diferença entre agrupamento[49] (no caso de Fés) e acoplamento (no caso da Unité d'Habitation).

[49] O conceito de agrupamento é nomeado pelos Smithson como cluster.

2.2. Cristal

Sentido do cristal

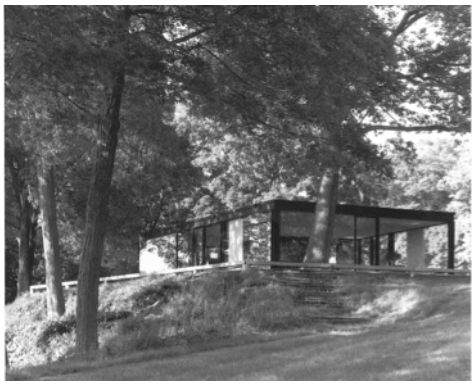
O cristal representa a mudança de mentalidade provocada pela guerra. Deste modo, num momento em que a imagem ganha poder, tanto a imagem da casa como a imagem da domesticidade são expostas à comunidade. Assim, o cristal, que se define pela formalidade da caixa (na lógica da célula) e pela materialidade do seu limite, o vidro, gera controvérsia.

Por um lado, a vigilância e a exposição do cristal surgem pela necessidade de luz e cenários (pelo interior) e pela necessidade de criação de novas imagens com novos edifícios com peles de cristal translúcidas que jogam a forma com a imagem, como um raio X. Com isto, o que poderia ser um escândalo para os tradicionalistas passou a ser um exercício plástico, gráfico e cénico para arquitectos e uma comodidade voyeur para a curiosidade dos cidadãos: "Desde afuera, el cristal exhibe la casa al público, como asegurando conformidad con la comunidad. El cristal permite también un control interno de la casa suburbana; y al ojo vigilante de la madre, yo móvil gracias al plan libre, extenderse hasta el jardín para seguir de cerca los movimientos de los niños que juegan afuera y de los visitantes o lis repartidores que se acercan a la casa."[50]

Por outro lado, à medida que as soluções da arquitectura do raio X e de cristal foram exploradas, a perda da privacidade necessária ao espaço íntimo tornou-se mais evidente. Segundo Rudofsky, "La casa de cristal producía miedo por la misma razón que los rayos X producían miedo. Pérdida de control y de privacidad [...] [siendo] que en la casa moderna sólo puede ser considerado realmente privado el escaso tiempo que se pasa en el cuarto de baño y por ello resulta una fuente de inspiración creativa."[51] Neste excerto sobressai a preocupação com a perda de privacidade, não só dentro da casa relativamente a quem está fora, mas também dentro da organização interna da casa.

Apesar do limite continuar a apresentar-se como fixo, à semelhança da *célula* e da *formalidade da caixa* (que não apresentam relações nem articulações físicas entre o interior e o exterior), a transformação da materialidade do seu limite, pela sua transparência, criou uma relação entre o interior e o exterior, sendo esta apenas

[50] COLOMINA, Beatriz, *La domesticidad en guerra* (2006), p. 153
[51] RUDOFSKY, Bernard, citado em *ibid*., p. 164





C.27.e MAISON DE VERRE, VISTA EXTERIOR
PHILIP JOHNSON, 1949

C.28.d MAISON DE VERRE, VISTA EXTERIOR
PHILIP JOHNSON, 1949

visual. Consequentemente, esta relação visual constante do ambiente doméstico com o exterior tem repercussões no domínio do espaço: "La fenêtre, avec ou sans rideau, est un espace de transition entre le public et le privé, termes réducteurs des significations variables selon les pratiques et les espaces. Manger dans la cuisine et faire l'amour dans la chambre sont des pratiques privées mais l'inverse est plus privé encore."[52]

Neste contexto de controvérsia apresento dois casos: a Glass House de Philip Johnson, um "ascensor en el que cuando nieva, parece que estás subiendo porque todo está bajando."[53], como representação das motivações e mais valias do momento de domesticidade criado; e o Lake Shore Drive de Mies van der Rohe, que leva o conceito do cristal aos blocos em altura, num acoplamento de *células-cristal*.

Casa Cristal – *Glass House*

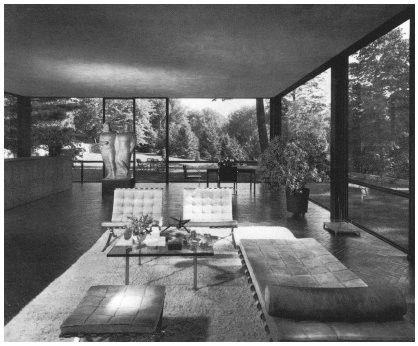
A Glass House foi concebida como um pavilhão de vidro flutuante na paisagem, "an isolated box"[54] que se encontra sobre a natureza. Este pavilhão (de 1949), apesar de isolado, faz parte de uma composição que, para além das árvores[55], contém a casa de hóspedes de tijolo (1949), o pavilhão do lago (1962), a galeria de pintura (1965), a galeria de escultura (1970), o estúdio (1984), a Lincoln Kristen Tower (1985) e a casa fantasma (1985).

Como explicita o seu nome, a Glass House contém vidro como limite do plano horizontal. Deste modo, há uma intensa relação visual entre o interior e o exterior, tanto pela observação da paisagem de dentro para fora como pela imponência da paisagem sobre o interior, quase desmaterializando o limite transparente. Philip Johnson aponta que "l'idée de la Glass House vient de Mies van der Rohe"[56] A composição tanto construtiva da casa de vidro, assim como dos elementos que completaram a composição da paisagem que envolve a casa, são marcos da posição de Johnson relativamente aos estilos arquitectónicos, o que levou a uma

[52] LÉGER, Jean-Michel, *Derniers domiciles connus: enquête sur les nouveaux logements 1970-1990* (1990), p. 25
[53] JOHNSON, Philip, citado por COLOMINA, Beatriz, *La Domesticidad en guerra* (2006), p. 188
[54] LEWIS, Hilary, e O'CONNOR, John, *Philip Johnson : the architect in his own words* (1994), p. 28
[55] "It's a pavilion that watches over nature, and looks at the stone walls and the trees. Trees are becoming the basic building material of the place. The framing of the view, the *repoussoir*. The accents are all done by trees." *ibid.*, p. 34
[56] WHITNEY, David, e KIPNIS, *Jeffrey, Philip Johnson : la maison de verre* (1997), p. 43. O autor afirma também que "Dès l'instant où il voit les croquis de Mies, Johnson sait qu'ils représentent bien plus que les enjeux matériels, architectoniques et formels de la construction d'une maison dont les murs seraient entièrement de verre. Il devine que sa Glass House pourrait exercer une influence extraordinaire sur l'imagination des professionnels aussi bien que du grand public." *ibid*., p. 43



C.29.e MAISON DE VERRE, VISTA INTERIOR
PHILIP JOHNSON, 1949



C.30.d MAISON DE VERRE, VISTA INTERIOR
PHILIP JOHNSON, 1949



C.31. MAISON DE VERRE, VISTA EXTERIOR
PHILIP JOHNSON, 1949



C.32. MAISON DE VERRE, VISTA EXTERIOR
PHILIP JOHNSON, 1949

diversidade de críticas sobre este conjunto de obras [57] que, "Comme la Glass House elle-même, [...] repose[nt] sur un amalgame de composants divers et autonomes mais qui partagent une remarquable unité organique."[58]

Apesar da protecção criada pela paisagem onde a casa de vidro flutua, esta apresenta-se também como representação, não apenas das potencialidades construtivas do vidro, mas da 'nova' atmosfera doméstica, com uma forte presença do exterior, apesar de se tratar de um cenário com a qual não se interage. Paralelamente, devido à intensa presença do exterior no interior, Johnson acentua a ideia de que esta atmosfera contém uma grande horizontalidade, quebrando o 'limite' da caixa. Para afirmar esta posição, o autor recorre à *alegoria da jangada*.

Com esta alegoria, Philip Johnson afirma: "A la balsa le falta dirección; flota en el mar, no lo mira desde una posición fija como lo hace la casa moderna. Si la balsa es un recinto, si proporciona un refugio frente al mar, como efectivamente lo hace, es en su volumen vertical definido por el perímetro de la balsa: «La intimidad de la balsa es tan grande como la intimidad de una habitación cerrada. Esto es lo que resulta difícil de entender para los arquitectos más mayores, que no tenían cristal. En el océano, en una balsa, estás verdaderamente encerrado. No puedes salir. Bien, tampoco puedes salir de esta alfombra blanca. Y esto te centra emocionalmente de modo que puedes conversar.»[59]

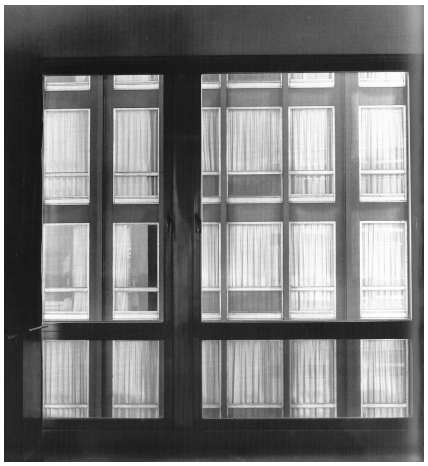
Com esta alegoria torna-se claro que para este autor, do mesmo modo que a jangada, flutuando com uma completa abertura para o mar, oferecendo refúgio à intimidade, também a casa de vidro proporciona refúgio e privacidade na paisagem onde se insere, ao mesmo tempo que cria uma intensa relação com a natureza que a envolve.

Bloco Cristal – *Lake Shore Drive*

O Lake Shore Drive (1951) surge como a passagem da escala unifamiliar da Glass House, num contexto de isolamento pela paisagem que o envolve, para a escala do

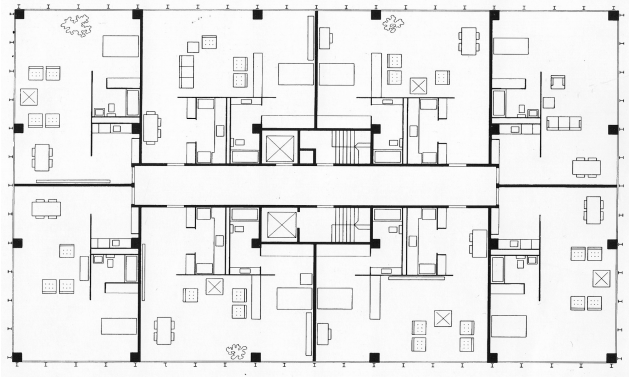
[57] "La génie de la Glass House tient au fait que, si elle relève bien du modernisme, l'espace ordonné et discret qu'elle engendre appartient davantage à l'architecture classique. Les critiques sont assez d'accord sur ce point, même si le débat subsiste pour savoir s'il s'agit d'un pas en arrière dans le développement de l'architecture moderne ou d'une contribution à celle-ci. La querelle prend le plus souvent la forme d'une comparaison entre la Glass House et la Farnsworth House de Mies van der Rohe. Bien que la Farnsworth House précède de peu la Glass House, elle tend à un effet exactement contraire. Mies redéploie tous les composants d'une maison néoclassique pour obtenir un espace continu et fluide, caractéristique des canons de l'architecture moderne." *ibid*., p. 44
[58] *Ibid*., p. 55
[59] COLOMINA, Beatriz, *La domesticidad en Guerra* (2006), p. 190





C.33.e VISTA DO CONJUNTO LAKE SHORE DRIVE, MIES VAN DER ROHE, 1951

C.34.d VISTA DA FACHADA DE UM BLOCO PELO INTERIOR DE UM APARTAMENTO DO OUTRO, LAKE SHORE DRIVE, MIES VAN DER ROHE, 1951



C.35. PLANTA DE PISO-TIPO, LAKE SHORE DRIVE, MIES VAN DER ROHE, 1951

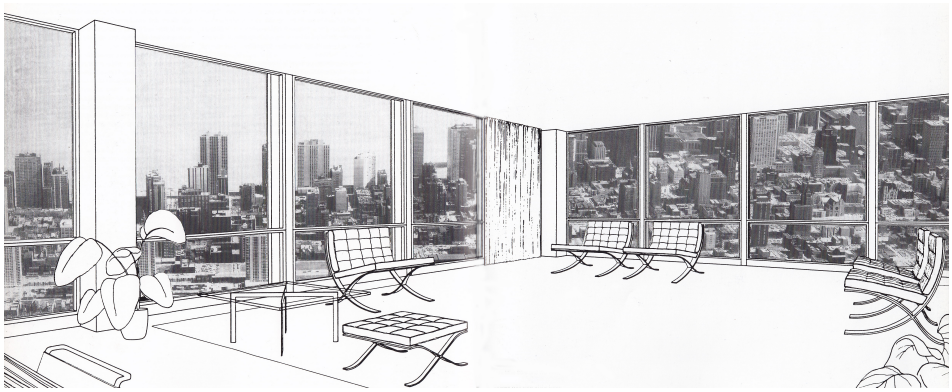
multifamiliar, em Chicago. Num contexto em que a imagem da domesticidade se expõe e se publica, Mies "quería dar a los residentes de los apartamentos de la ciudad la sensación de vivir cerca del campo abierto, de la misma forma que los habitantes de las afueras disfrutaban de ventanales del techo al suelo en sus casas"[60]. Deste modo, o arquitecto cria o *bloco-cristal,* pelo acoplamento de *células-cristal* que se sustentam numa "construcción de piel y huesos." [61]

Num paralelo entre estas duas situações (Glass House e Lake Shore Drive), esta construção flutua sobre a sua base no rés-do-chão, do mesmo modo que o edifício de Johnson flutua no relvado.[62] Apoiado nesta base, ergue-se, numa verticalidade acentuada, o esqueleto cuja pureza "so effectively expresses itself towards the outside, creates fully glazed living spaces on a horizontal level."[63] Esta atitude percebe-se, não apenas no edifício mas também no seu projecto, onde "the construction was the design priority: first structure, then mullions and windows, and finally, interior partitions. From outside to inside, from permanent to temporary, the architecture evolved in the sequence of construction." [64] A fachada envidraçada, para além de completar a verticalidade do edifício com a horizontalidade, cria, segundo o autor, espaços atractivos para habitantes com 'vários' backgrounds[65], essencialmente pela luz que contém: "Light enters the space from all sides, the shadows glide across the sparse wall surfaces in ever-changing movements."[66]

Num edifício desta imponência, a experiência do habitante apresenta-se, aos olhos do arquitecto, segundo as mesmas direcções que o volume: o habitante, entrando pela base 'flutuante', sobe pelo pequeno elevador até ao piso da sua habitação; a

---

[60] *Ibid*., p. 173
[61] *Ibid*., p. 173
[62] "Mies' concept of independent architecture is further reinforced by the recess on the ground floor. The towers appear to be floating above the ground." BLASER, Werner, *Mies van der Rohe : Lake Shore Drive apartments : high-rise building=wohnhochhaus* (1999), p. 14
[63] *Ibid*., p. 11
[64] *Ibid*., p. 14. Este factor está presente também na fachada do bloco: "Due to the distinction between primary and secondary construction layers – between skeleton and filling, or bones and skin – he achieved a characteristic contrast." *ibid.*, p. 11. Aldo van Eyck, opondo-se à exposição do esqueleto afirma: "*Why should buildings look like corpses with the bones sticking out and their skin taut and repulsive, no room left for anybody to breathe in and out. No soul and no room for a soul to be there. I would think that human beings have no desire to slip themselves over a skeleton, since they already have one inside them - one they are aware of without wanting to wear it on the outside, for that is what happens after death - but architecture happens to be the counterform of life! (Skeletons become exposed when they no longer serve their purpose, when they no longer carry, enclose and protect anything: that is why they are put away - out of sight - so as not to frighten children.) This is why I dislike demonstrative construction or highly emphasized physical presence of elements visible but inaccessible.*" STRAUVEN, Francis, *Aldo van Eyck: the shape of reality* (2002), p. 418
[65] "The fully glazed façade creates an attractive space, expands it and obviously contradicts the ideal whereby lifestyle is oriented only towards power and wealth. The inhabitants – couples with various backgrounds, artists, doctors, businessmen and retirees – live in spaces that allow play and spontaneity in their lives." BLASER, Werner, *Mies van der Rohe : Lake Shore Drive apartments : high-rise building=wohnhochhaus* (1999), p. 64
[66] *Ibid.*, p. 64



C.36. FOTOMONTAGEM DO INTERIOR DE UM APARTAMENTO COM A ENFATIZAÇÃO DO CENÁRIO DE CHICAGO, LAKE SHORE DRIVE, MIES VAN DER ROHE, 1951

chegada ao 'seu' piso apresenta-se, em primeiro lugar, por um pequeno corredor sem luz natural que dá acesso, finalmente, a uma habitação que se abre horizontalmente sobre a cidade. Cria-se, deste modo, um contraste entre todo o percurso do indivíduo, tanto pela orientação (vertical e horizontal) como pelo acesso à luz natural que, apesar de evidenciar a riqueza da atmosfera da célula (sobre estes pontos de vista), empobrece claramente todas as outras experiências, também quotidianas.

Limiar(es)

Pela aproximação a estes dois casos podemos perceber que tanto Mies como Johnson, defendem as vantagens do cristal que, pela sua transparência, permitem a extensão do olhar do habitante sobre a paisagem (de dentro para fora) e a criação de cenários pela penetração do exterior no interior, proporcionando, paralelamente a esta abertura, a sensação de clausura: "From the visibility or construction in the 'skin and skeleton' architecture, something like weightlessness and harmony is created in the spatial sequence. In true living, man realizes his human essence of being. According to Heidegger, the peace ('Frieden') in which one lives is connected with the enclosure ('Umfriedung') of the living space. In the framed effect of the opening, the outside adapts to us. What is seen through this opening becomes a framed landscape image – a tangible outside spatiality that is lived in by the world. The outside mediates a feeling of outer space. Lightness and brightness lead to something festive. The spatial, and therefore the inner character, is hidden in transparency."[67]

Em ambos os casos salienta-se a horizontalidade em que se projecta o olhar do habitante sobre o exterior: na Glass House, tanto o limite do solo como o limite do tecto, horizontais, impõem-se pelo contraste da sua opacidade, acentuando a direcção relacional do movimento e do olhar; no Lake Shore Drive, também estes limites se apresentam como opacos, reforçando a horizontalidade, acrescentado o facto de haver pelo menos duas paredes opacas, o que adiciona a esta direcção uma relatividade de sentido. Deste modo, se por um lado a horizontalidade presente na casa de cristal se revela mais intensa por ser evidente em todos os sentidos, a horizontalidade das células destas torres de Mies revela uma grande intensidade

[67] *Ibid.*, p. 79. "The kind of architecture that opens itself up and, at the same time, protectively encloses, is transparent. In the transparent spatial penetration, various degrees of effect flow together, like opening and closing, brightening and darkening, flooding and differentiating. Changes are perceived through the fascinating experience of redesign." *Ibid.*, p. 79

pois, para além da redução do ângulo de visão sobre esta horizontalidade (facto que aumenta a intensidade da vista pela aproximação à noção de 'frente'), a relatividade da altura aumenta a tensão sobre a mesma, mostrando um 'horizonte' mais vasto. Inversamente, a horizontalidade apresenta-se na penetração do cenário exterior na habitação, um cenário em constante mutação (logo, extremamente rico). Como anteriormente mencionado, esta horizontalidade é relativa ao olhar do habitante e, talvez, a uma contaminação do ambiente doméstico pela imponência da imagem sobre si. Porém, esta *célula-cristal* continua a apresentar-se como uma caixa cujos limites, apesar de transparentes, são intransponíveis, não havendo articulação espacial nesta horizontalidade. A jangada apresenta-se aqui como uma boa analogia pois, apesar de não haver um limite material, este é *limitado* pela sua base, consistindo na dimensão máxima do espaço habitável.

Esta horizontalidade visual, em contraste com os limites fixos do espaço doméstico, altera também a circunstância do domínio: dado que, do mesmo modo que com a célula, não há articulação de domínios (nem no acesso à célula, nem entre a célula e o domínio público da rua), a questão que se acrescenta é a da exposição do domínio privado num contexto de grande densidade como Chicago. O claro menosprezo da necessidade de articular os domínios para além do elemento 'cortina', que o habitante pode correr quando sentir a sua intimidade invadida, deve-se à crença de que estas células, à semelhança da alegoria da jangada, têm privacidade pela exposição total (também na lógica de privacidade pública de Richard Sennett).

2.3. Nível

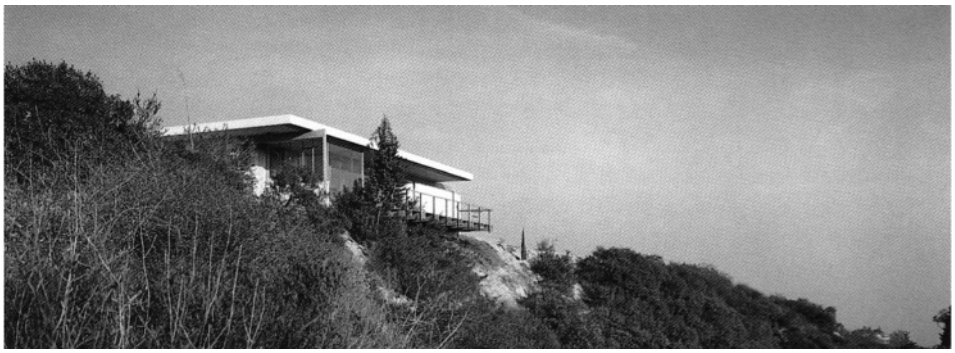
Sentido do nível

A *alegoria da jangada* revela um *interseccionismo* de influências em que as realidades (correspondentes aos diversos domínios) se contaminam mutuamente sem se articularem fisicamente.

O nível surge aqui como um passo em direcção a uma atmosfera mais rica e mais completa, pelo *interseccionismo* das relatividades interior-exterior e público-privado, que resulta, por sua vez, da articulação dos três parâmetros: limite, materialidade e domínio. Deste modo, torna-se necessário explorar 'mais profundamente' a noção de horizontalidade. A horizontalidade é por definição uma direcção horizontal. Esta pode ser evidenciada por um gesto formal ou uma projecção visual ou formal, na lógica da jangada, mas também pela extensão, e esta implica uma relação física entre a atmosfera do ponto de origem e a atmosfera para o qual se estende. Paralelamente, este gesto de horizontalidade aponta para o *horizonte*, o cenário final que se localiza no infinito. Assim, "it is senseless to see the horizon as a destination, because it can never be reached; the horizon cannot be reached because is not a place at all, if by that one means a setting or position with distinct profiles and stable articulation, such as the site of a building."[68] Este horizonte, pela sua infinitude e inacessibilidade, é símbolo do mundo e, por isso, inspirador. O horizonte é também símbolo de um espaço contínuo pois, mesmo não sendo avistado, existe: "in modern architecture generally, 'space' has been described as a framework or medium that is uniquely expansive and continuous; it extends and flows from here to there, through and across not only individual rooms, buildings, and sites but entire cities and their surrounding landscapes, and farther toward the barely visible horizon, and then even beyond it."[69]

Deste modo, o nível associa-se, mais que à jangada, à árvore: um ambiente que possui um centro abrigado, mas que se estende realmente na sua envolvente, em direcção ao horizonte. Na passagem desta nova analogia para arquitectura, o momento da passagem do *cristal* para o *nível* é oportunamente descrito por Frank Lloyd Wright como "the breaking of the box"[70]. Na verdade, já Claudel havia

[68] LEATHERBARROW, David, *Uncommon Ground: Architecture, technology and topography* (2000), p. 172
[69] *Ibid.*, p. 25
[70] *Ibid.*, p. 27



C.37. VISTA DA CHUEY HOUSE, NO CIMO DA COLINA SOBRE LOS ANGELES, RICHARD NEUTRA, 1956

afirmado que "there is no more cell because there is no more cube, only a tray suitable to domestic needs, under God's sight, of rest and movement."[71]

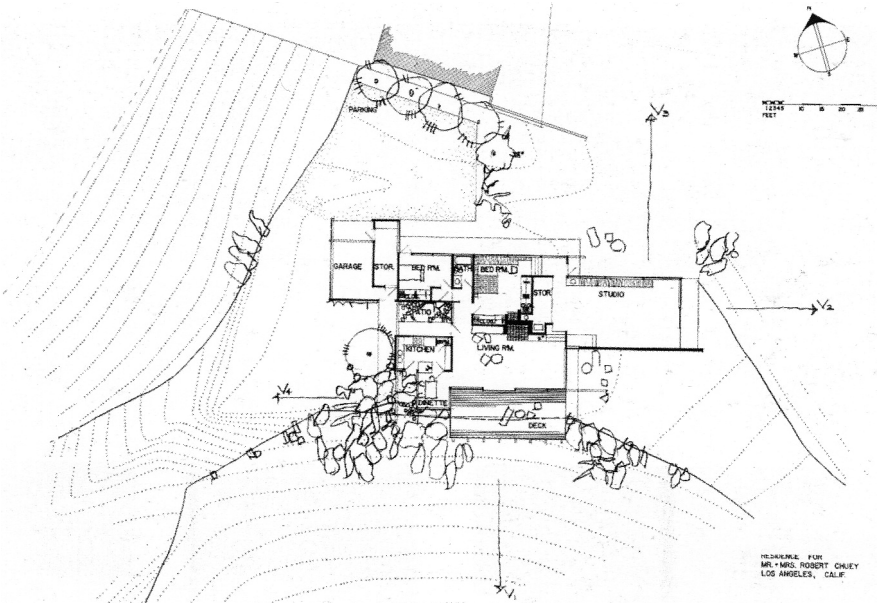
Esta atitude revela a necessidade de ter um contacto físico que permita interacção com o exterior que se avista, por uma articulação entre o espaço interior e o espaço exterior no domínio doméstico.[72] A procura de continuidade entre duas características que não são mais que relatividades parte da aceitação de que o espaço é contínuo: "acceptance of the notion of continuous space in modern architecture did not privilege the wall, it led to its virtual elimination, leaving in its place, at least largely so, instruments of continuity"[73] Começa então a assumir-se formalmente a noção antes mencionada de que a atmosfera se enriquece pela intersecção das relatividades criadas pelas circunstâncias do espaço, onde composição formal da mesma *intersecciona* a relatividade do interior e exterior dentro do mesmo domínio. George Howe, definiu esta articulação como uma continuidade entre o interior e o exterior, em que o "architectural space was thought to *flow* from inside to outside."[74]

O nível revela-se não apenas como a abertura da caixa mas como a transição entre a construção da célula que se acopla (célula e cristal) perante a densidade, e a construção de atmosferas que serão articuladas num conjunto orgânico (nível e folha). Deste modo, a situação que retrata o nível e a definição dos três parâmetros no mesmo, é a Chuey House, de Richard Neutra.

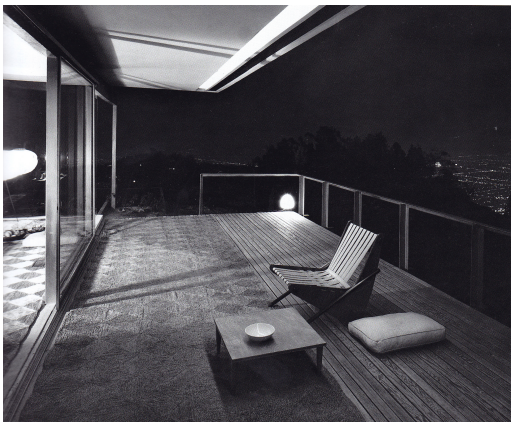
Extensão – Chuey House

A casa de Robert e Josephine Chuey (1956) foi construída num contexto favorável e favorecedor, pois está no topo de uma colina, com vista sobre Los Angeles. Paralelamente, esta obra de Neutra mostra, como as várias obras dos anos 50, "an intense concentration on dismantling conventional barriers between inside and out"[75], um bom exemplo de como se articula "the relationship between what is performed in nature and what is reformed in art, so that this relationship can be seen as one of degrees of articulation, each of which is a corresponding part of a

[71] *Ibid.*, p. 67
[72] Wright referiu-se a estas extensão com várias expressões, mostrando a pluriformidade desta necessidade: "'a natural opening to the liberation I sought', 'space not walled in but free', 'inside space opening to the outside and the outside coming in', 'a change from box to free plan and the new reality that is space instead of matter'." *ibid.*, p. 27
[73] *Ibid.*, p. 27
[74] *Ibid.*, p. 176
[75] NEUTRA, Richard, *Richard Neutra : 1961-66* (1966), p. 58



C.38. PLANTA DO EDIFÍCIO, CHUEY HOUSE, RICHARD NEUTRA, 1956



C.39.e VISTA DA VARANDA SOBRE LOS ANGELES, COM O TRATAMENTO DE CONTINUIDADE ENTRE O ESPAÇO INTERIOR E EXTERIOR DA CASA, CHUEY HOUSE, RICHARD NEUTRA, 1956



C.40.d VISTA DO CONJUNTO SALA-VARANDA, EM QUE, COM A ILUMINAÇÃO, SE ACENTUA A UNIDADE DAS DUAS ATMOSFERAS, CHUEY HOUSE, RICHARD NEUTRA, 1956

single spectrum or range."[76] Na Chuey house, Neutra põe em prática uma arquitectura de 'rooms without walls', onde se assume a negação da tradicional separação entre interior e exterior mas, como afirma Leatherbarrow, não é apenas o facto de se 'removerem' paredes que torna o espaço contínuo mas também a construção de ligações: "through the use of window walls, cantilevers and projecting slabs, as well as devices for accelerating and modulating «thermal passage» from terrace to room and room to terrace."[77]

Estas características não estão apenas presentes na Chuey house, mas em várias obras como a Tremaine house, a Kaufmann house, a Moore house, a Rourke house, entre outras. De facto, a caracterização da Rourke house, por parte de Sylvia Lavin, poderia ser usada na descrição da casa Chuey: "In the central living space, the outside world intrudes through large glass panels. These are not simply picture windows that frame views or glass walls that structure the house as in traditional International Style modernism. Instead, the glass window/wall is actually a door that moves and permits movement. The wide overhang of the roof creates a zone of shadow attenuating and extending the boundary of the interior. The overhangs that all but eliminate reflection further reinforce the indeterminate simultaneity of enclosure and exposure. The glass becomes not transparent but invisible, leaving the house unbounded."[78]

A Chuey house apresenta-se, assim, como uma atmosfera única, em que as relatividades são bem ponderadas, articuladas e se intersectam de modo a criar um equilíbrio quase surrealista, como resultado de uma articulação dos três parâmetros. Em primeiro lugar, os limites do espaço interior do domínio doméstico apresentam-se, no plano horizontal, alternados entre planos transparentes e opacos, cuja organização em planta apresenta uma forma que contraria a simplicidade do rectângulo, proporcionando zonas de abertura e zonas de recolhimento. Paralelamente, como antes mencionado (sobre a Rourke house), nem todo o limite transparente é fixo, havendo panos de vidro que se abrem, acentuando a continuidade entre a relatividade do interior e exterior. Os limites no plano vertical são também pensados de modo a acentuar esta articulação, revelando-se até essenciais na caracterização da(s) atmosfera(s): o plano horizontal

[76] LEATHERBARROW, David, *Uncommon Ground: Architecture, technology and topography* (2000), p. 53
[77] *Ibid.*, p. 175
[78] LAVIN, Sylvia, *Form follows libido : architecture and Richard Neutra in a psychoanalytic culture* (2004), p. 58. Sobre a Rourke house



C.41. VISTA DO CONJUNTO SALA-VARANDA CUJA COBERTRA ACENTUA UMA LIGAÇÃO COM JANELA DO ESTÚDIO (À DIREITA), CHUEY HOUSE, RICHARD NEUTRA, 1956

que forma o limite do tecto prolonga-se além do limite invisível da zona da sala, acentuando a sensação de refúgio proporcionada no espaço 'exterior' pelo prolongamento de um dos planos-limite; o plano horizontal do chão, que se prolonga igualmente para o 'exterior', contém um tapete com o mesmo padrão do existente no 'interior' ao longo da extensão coberta, tornando-o mais pessoal e mais íntimo, uno com o espaço que se encontra do outro lado do vidro. Estas intersecções, que desconstroem a caixa numa complexa composição de planos, são ainda acentuadas no estúdio da casa: "The studio is a spectacular space. It maintains the same ceiling height as the living room but steps down create a 10-foot-high room with glazing on two sides; casement windows for circulations float in larges panes of fixed glass."[79]

Limiar

A Chuey house mostra-nos uma diferente atitude do arquitecto perante a articulação das circunstâncias do espaço doméstico, resultando na criação de um momento extremamente rico pelo *interseccionismo* das relatividades interior-exterior e, consequentemente, público-privado que são, por sua vez, resultado da articulação dos três parâmetros.

Neste sentido, esta *casa-nível* insere-se no método arquitectónico de Neutra em que, como afirma Leatherbarrow: "No house of Neutra's neglects the need to shelter domestic intimacies. But the range from the most recessive to the most exposed of settings is elaborately graduated, and the boundaries between the several setting types are both subtle and polymorphic."[80]

O momento do nível define-se assim por uma quebra da 'caixa', em busca de *interseccionismos* que enriqueçam a sua atmosfera. Estes *interseccionismos* não representam apenas variações que tornem o ambiente doméstico mais *interessante*, mas são marca da diferença entre o que Konstantinidis considera ser "a friendly spatial transition from the inside to the outside of the building, and a permeation by the outside of the inside."[81]

[79] LAMPRECHT, Barbara Mac, *Richard Neutra : complete works* (2000), p. 301
[80] LEATHERBARROW, David, *Uncommon Ground: Architecture, technology and topography* (2000), p. 68
[81] Ibid., p. 185. Konstantinidis afirma: «The Greek climate, which enables man to spend most of his time out of doors, has brought forth houses equipped with courtyards, sheds, verandahs, [and] porches enclosed with glass panels. This makes it possible for people to live both inside and outside their houses, and also in the in-between areas, the transitions between the 'inside' and 'outside'.» *ibid.*, p. 186

2.4. Folha

Sentido da folha

A folha surge como o último símbolo apresentado, representação do momento em que os *interseccionismos* se dão a todos os níveis, tanto pela articulação dos três parâmetros como pela sua aplicação no contexto de densidade, proporcionando uma atmosfera doméstica mais equilibrada. A *folha* apresenta-se como a nomeação representativa da unidade habitacional segundo a consideração de que o edifício é um organismo[82] (de células que se agrupam e articulam de modo dinâmico). Paralelamente, este conceito suporta-se na ideia de Aldo van Eyck de que, do mesmo modo que há uma relação entre árvore[83] e folha, a mesma existe entre cidade e casa. Deste modo, encara-se como folha a habitação que, sendo unidade de uma composição, apresenta articulações, nomeadamente entre os vários domínios e escalas, resultando a experiência, tanto de acesso à habitação como da permanência e habitação na mesma, mais equilibrada. Assim, à criação deste limiar é acrescentado o factor densidade, que a diferencia do nível.

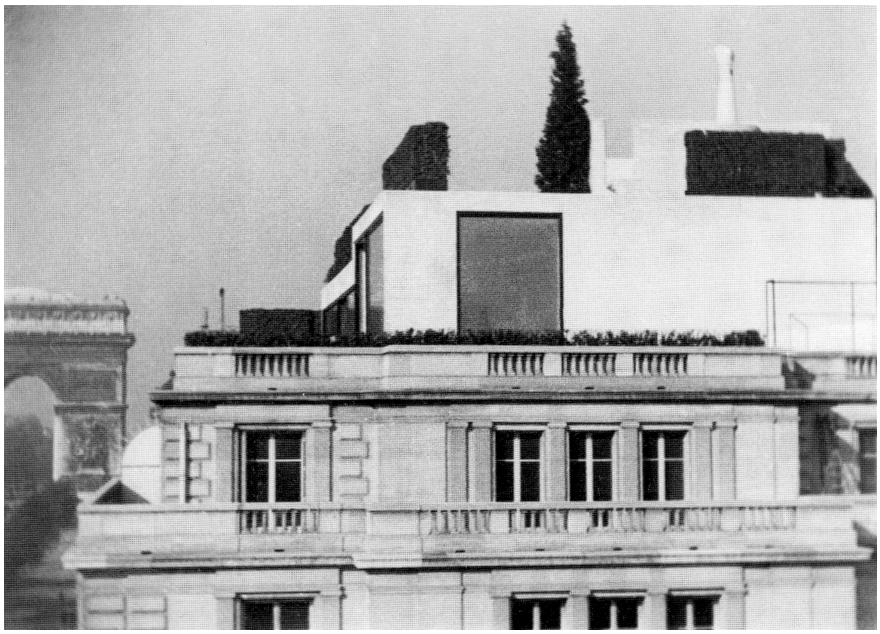
Apresentam-se assim três situações finais: em primeiro lugar, o apartamento Beistegui apresenta-se como uma dupla extensão que, para além da extensão do nível, reforça o significado da acção (extensão) por se tratar de um 'acrescento'; o Habitat 67 surge, seguidamente, como amostra do acoplamento de células, que procura, pela articulação formal, proporcionar circunstâncias ricas do ponto de vista dos *interseccionismos*; e por fim o Golden Lane apresenta-se como o projecto que considera todas as articulações mencionadas nesta dissertação.

Extensão – *Beistegui apartment*

O apartamento Beistegui (1929-30) apresenta-se como um exemplo interessante de extensão e articulação dos espaços do domínio doméstico. Em primeiro lugar, é

[82] "In 1923, Le Corbusier wrote that: «a plan proceeds from within to without, for a house or a palace is an organism comparable to a living being. I shall speak of the architectural elements of the interior. I shall pass on to arrangement. In considering the effect of buildings in relation to a site, I shall show that here too the exterior is always an interior.» CORBUSIER, Le, *Towards a New Architecture* (London, The Architectural Press, 1946 [1927]), p.166, citado por LATHOURI, Marina, 'The necessity of the plan: Visions of Individuality and Collective Intimacies', *Intimate Metropolis: urban suibjects in the modern city* (2009), p. 158

[83] Este conceito de árvore distingue-se do anteriormente usado por analogia com o nível.

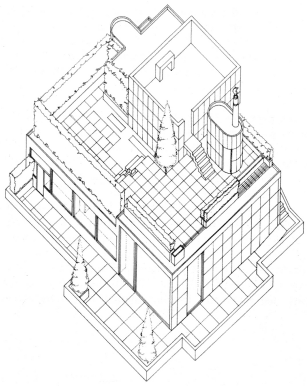


C.42 Vista do apartamento Beistegui, com o Arc de Triomphe como background, em que se torna claro o facto deste projecto ser um acrescento a um edifício construído, Le Corbusier, 1929-30



C.43 Vista exterior do terceiro nível de cobertura, onde é visível a escada de acesso ao último nível, assim como o Arc de Triomphe detrás das sebes, apartamento Beistegui, Le Corbusier, 1929-30

necessário ter em conta que este projecto contém contextos particulares favorecedores: desde a sua localização, nos Champs Elysées e com vista para quatro objectos identitários (Arc de Triomphe, Tour Eiffel, Notre Dame e o jardim dos Champs Elysées), ao contexto do sócio-económico do cliente (o escritor italiano De Beistegui, cuja cultura e poder económico também influenciaram a distinção deste projecto). Le Corbusier, de modo a gerir e domesticar a vista do habitante, optou por suprimir a vista de toda a cidade, pela colocação de sebes no limite dos espaços exteriores[84] (deixando apenas pontos estratégicos abertos) e a articulação destes espaços em diferentes patamares: "La casa se había convertido, a través de la minuciosa búsqueda de Le Corbusier, en una meditada procesión de estancias para la celebración de la mirada."[85] Para isto, o autor alterou a materialidade do limite dos espaços, tornando-os opacos e, consequentemente, garantindo integralmente a privacidade do seu domínio. Com esta conjugação dos três parâmetros no conjunto habitacional (interior-exterior) relativamente ao domínio público, todas as atmosferas criadas na habitação poderiam estar francamente relacionadas e articuladas, sendo as vistas (tanto sobre a cidade como sobre os quatro 'objectos'), 'esculpidas' nestes limites. Deste modo, o espaço doméstico ganha uma franca relação entre o interior e o exterior, sendo este seccionado em quatro alturas.



C.44. AXONOMETRIA DA SUCESSÃO DE ESPAÇOS EXTERIORES, APARTAMENTO BEISTEGUI, LE CORBUSIER, 1929-30

O patamar exterior mais baixo liga-se com o interior por uma janela panorâmica, da qual metade se abre automaticamente para a zona deste terraço onde costumam decorrer as refeições. Este espaço, pavimentado com ladrilho de pedra, possui uma intensa relação com o espaço interior doméstico pela sua dimensão, estreita ao longo da forma de L, que envolve dois lados do apartamento. Os patamares superiores, localizados um piso acima deste, têm relações directas entre si, apresentando uma maior 'protecção' relativamente à imensa vista do exterior. O mais baixo destes três, cujo pavimento revela uma alternância entre o ladrilho e relva, é o mais protegido pois os limites para o 'exterior' do conjunto são compostos de altas sebes. O patamar intermédio, seis degraus acima do anterior (contribuindo para a sensação de recolhimento, do patamar mais baixo, que lhe foi atribuída), tem novamente todo o seu pavimento em pedra. Nele começa a introduzir-se uma característica também identitária deste projecto, o *surrealismo*, pelo uso de dois elementos: o *'observatório'*, que surge como alusão a um

[84] "La elección fue la de suprimir esta vista panorámica de Paris y crear un centro arquitectónico de piedra, de jardines y de cielo, aislado completamente de la turbulencia del panorama, y ofrecer, en puntos precisos, perspectivas emocionantes sobre cuatro objetos, visibles desde este lugar, que constituyen el prestigio de Paris" MORALES, José, *La Disolución de la Estancia: Transformaciones domésticas 1930 – 1960* (2005), p. 11
[85] *Ibid.*, p. 18



C.45.e VISTA DO ACESSO AO ÚLTIMO TERRAÇO E DO OBSERVATÓRIO, APARTAMENTO BEISTEGUI, LE CORBUSIER, 1929-30



C.46.d VISTA DO "INTERIOR" DO TERRAÇO MAIS ALTO, COM A CADEIRA E AS ALMOFADAS COLOCADAS PARA O HABITANTE PERMANECER JUNTO À LAREIRA. AO FUNDO, A IMPONÊNCIA DA TOUR EIFFEL TRANSFORMA-SE NUMA PISTA DA SUA PRESENÇA, APARTAMENTO BEISTEGUI, LE CORBUSIER, 1929-30



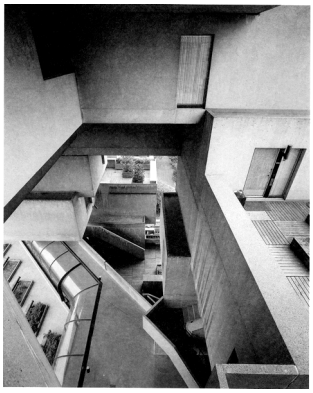
C.47.e CARTOON PUBLICADO NA '*THE NEW YORK MAGAZINE*', ONDE SE TORNA CLARA A IDEIA DE EMPILHAMENTO QUE O HABITAT 67 TRANSMITE, 1967



C.48.d VISTA PARCIAL DO CONJUNTO, HABITAT 67, MOSHE SAFDIE, EXPOSIÇÃO MUNDIAL DE MONTREAL,1967



C.49.e CORTE DO EDIFÍCIO, HABITAT 67, MOSHE SAFDIE, EXPOSIÇÃO MUNDIAL DE MONTREAL,1967



C.50.d VISTA DOS ACESSOS ÀS HABITAÇÕES NOS VAZIOS QUE SE CRIAM DEBAIXO DAS HABITAÇÕES EMPILHADAS, HABITAT 67, MOSHE SAFDIE, EXPOSIÇÃO MUNDIAL DE MONTREAL,1967

navio[86], permitindo avistar os ícones da cidade, e as *sebes*, que "podían desplazarse automáticamente", numa magia mecânica. A subida para o patamar mais elevado leva o habitante ao momento de máximo surrealismo[87], onde a intensidade dos interseccionismos entre interior-exterior e público-privado se acentua a um ponto que quase se inverte: "La imagen es una creación del espíritu. La imagen no puede nacer de una comparación, sino del acercamiento de dos realidades más o menos lejanas. Cuanto más lejanas y justas sean las concomitancias de las realidades objeto de su aproximación, más fuerte será la imagen, más fuerza emotiva y más realidad poética tendrá."[88] Este espaço, com um tapete de relva e paredes brancas tem como tecto o céu. No entanto, este tem uma grande interioridade, dada pela lareira, e pela clausura relativamente ao domínio 'exterior': "En la terraza más alta, el elevado peto recortaba y seleccionaba la imagen de los hitos de Paris, desligando la imagen de la ciudad de la de sus monumentos, que eran tratados como objetos extraños, extraídos del lugar correspondiente. "[89]

Acoplamento – *Habitat 67*

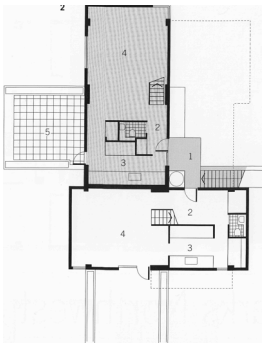
O Habitat 67 (construído para a expo67) surge, aqui, como uma tentativa de dar resposta às necessidades do *grande número*, mencionadas nesta dissertação. Moshe Safdie pretendia construir uma mega-estrutura que, para além de servir de habitação para realojar habitantes dos bairros pobres de Montreal, encontrasse uma articulação formal que garantisse um equilíbrio entre o domínio público e o privado nestas circunstâncias.[90] Segundo Reyner Banham, o Habitat 67 "tenía un sistema visible de montantes estructurales a corta distancia, con cápsulas habitables ajustadas entre ellos, de un modo que recuerda visualmente el model al estilo 'anaquel de botellas' que Le Corbusier hizo para la Unité d'Habitation de Marsella; sin embargo, había una diferencia notoria; la gran cantidad de espacio vacío entre las capsulas, signo inequívoco de pensamiento megaestructural, aunque

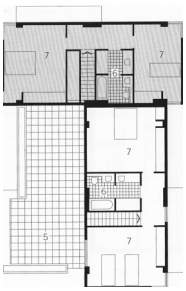
[86] José Morales cita Alexander Tzonis, que afirma: «Le Corbusier... quería ofrecer a su cliente e invitados, en medio de la ciudad, la sensación de un trasatlántico en el océano.» TZONIS, Alexander, citado por *ibid.*, p. 16
[87] "La ultima terraza es lo que podríamos llamar una «visión automática» de Paris, por la estrecha relación que nos sugiere con la denominada «escritura automática» del surrealismo." *ibid.*, p.12
[88] *Ibid.*, p. 15. O autor afirma também que "en la línea de interpretación surrealista de la realidad, este proyecto aspiraba a «interiorizar la mirada», en base a las posibilidades que este espacio doméstico permitía a Le Corbusier." *ibid.*, p. 14
[89] *Ibid.*, p. 12
[90] "We want two extremes. We want the intensive meeting place, the urban environment, the place where everybody is together, and we want the secluded open space where we are alone in the country in nature." SAFDIE, Moshe, *Beyond Habitat* (1970), p. 223

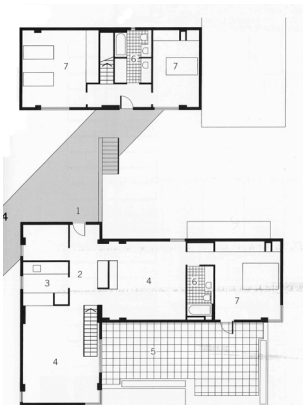
C.51.e PLANTA DE ACESSO A DUAS HABITAÇÕES, PISO INFERIOR DAS CÉLULAS, HABITAT 67, MOSHE SAFDIE, EXPOSIÇÃO MUNDIAL DE MONTREAL,1967

C.52.ct PLANTA DO PISO SUPERIOR DAS DUAS CÉLULAS HABITACIONAIS, HABITAT 67, MOSHE SAFDIE, EXPOSIÇÃO MUNDIAL DE MONTREAL,1967

C.53.d PLANTA DE VARIAÇÃO DE ACESSO A DUAS HABITAÇÕES, PISO INFERIOR DAS CÉLULAS, HABITAT 67, MOSHE SAFDIE, EXPOSIÇÃO MUNDIAL DE MONTREAL,1967







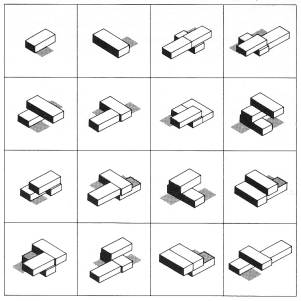
C.54.e VISTA DE UMA VARANDA-TERRAÇO, EM QUE SE VÊ, PARA ALÉM DE SUBTIS DIFERENÇAS DE NÍVEL, O USO DE DECK E A EXISTÊNCIA DE PEQUENOS CANTEIROS, HABITAT 67, MOSHE SAFDIE, EXPOSIÇÃO MUNDIAL DE MONTREAL,1967

C.55.d VISTA DE ACESSO À VARANDA-TERRAÇO, A PARTIR DA HABITAÇÃO, COM GRANDES ABERTURAS QUE PROCURAM EVIDENCIAR CONTINUIDADE ESPACIAL, HABITAT 67, MOSHE SAFDIE, EXPOSIÇÃO MUNDIAL DE MONTREAL,1967





primitivo y romántico en esta fase."[91] Esta estruturação da 'mega-estrutura' permitiria, segundo Safdie, um mais agradável acesso às habitações por rampas suaves que funcionavam como ruas 'exteriores'. Paralelamente, as habitações consistiam em células pré-fabricadas que se acoplavam de modos diferentes para criar diversas tipologias, acoplando-se estas "spiral formations stepping back from each other, each roof forming a roof garden for another dwelling."[92] Com isto, Safdie pretendia conciliar ainda duas características: a de dar acessibilidade aos habitantes para um espaço exterior privado, defendendo que: "Its my belief that having an outdoor space by your house, and daylight, and the ability to identify your dwelling, are essential to survival"[93]; e a capacidade de transparecer variedade e identidade, pela variedade de combinações formais criadas, de modo a quebrar a monotonia comum em edifícios de habitação colectiva: "Habitat's form, which was largely dictated by the relationship of houses and gardens, sunlight, and the desire to express the identity of the individual house within the group, was just possible in concrete."[94]



C.56. APRESENTAÇÃO DOS DEZASSEIS ESQUEMAS DE ASSOCIAÇÃO VOLUMÉTRICA NA COMPOSIÇÃO DAS UNIDADES HABITACIONAIS, HABITAT 67, MOSHE SAFDIE, EXPOSIÇÃO MUNDIAL DE MONTREAL,1967

Neste sentido esperar-se-ia que esta solução, melhorada relativamente à Unité de Marselha no que diz respeito à articulação formal (numa tentativa de tratar tanto os acessos à célula como os espaços exteriores pertencentes à célula), resultasse numa mais equilibrada articulação dos *interseccionismos*. No entanto, como afirma Banham, "Incluso los problemas reconocidos y claramente observados del acceso al descubierto y la falta de intimidad parecían excusables, porque, a fin de cuentas, esas eran las condiciones urbanas que se suponía que conducían a aquella deseable vitalidad que manifestaban las comunidades de los verdaderos pueblos mediterráneos."[95] Esta falha relativamente às articulações procuradas, que poderiam resultar em atmosferas com ricos *interseccionismos*, devem-se à materialidade do limite que separa os domínios e os define, e este facto aparenta resultar da definição de privacidade do autor. Moshe Safdie afirma que "Individuals want private space. The family unit wants to be able to function with a fair amount of privacy. We want a house which has indoor spaces and outdoor spaces. We like the idea of a garden, I think, regardless of our cultural background."[96] O problema

[91] BANHAM, Reyner, *Megaestructuras, futuro urbano del pasado reciente* (1978), p. 106
[92] SAFDIE, Moshe, *Beyond Habitat* (1970), p. 53. Safdie afirma: "There were boxlike space cells manufactured in the factory. The modules were combined in many different permutations to make up the variety of house types. Each house was an entity in itself, recognizable in space. The modules were grouped in spiral formations stepping back from each other, each roof forming a roof garden for another dwelling."
[93] *Ibid.*, p. 150
[94] *Ibid.*, p. 104
[95] BANHAM, Reyner, *Megaestructuras, futuro urbano del pasado reciente* (1978), p. 111
[96] SAFDIE, Moshe, *Beyond Habitat* (1970), p. 223



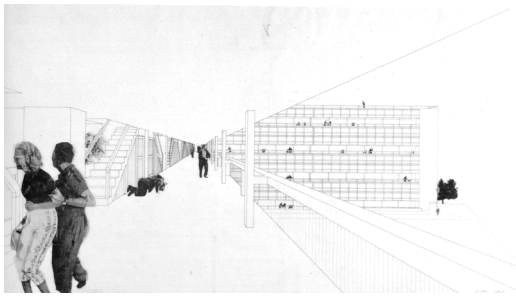


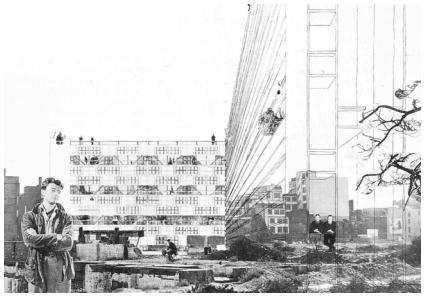


C.57.e Vista da disposição volumétrica das unidades habitacionais, Montain Dwellings, BIG architects, Drestad (Dinamarca), 2006-8

C.58.ct Vista da composição formal dos espaços de terraço-varanda das unidades habitacionais, Montain Dwellings, BIG architects, Drestad (Dinamarca), 2006-8

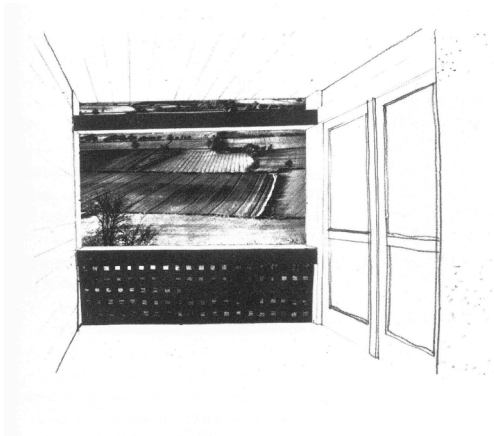
C.59.d Vista da ligação entre os espaços interiores e as zonas mais recolhedoras dos terraço-varanda, Montain Dwellings, BIG architects, Drestad (Dinamarca), 2006-8

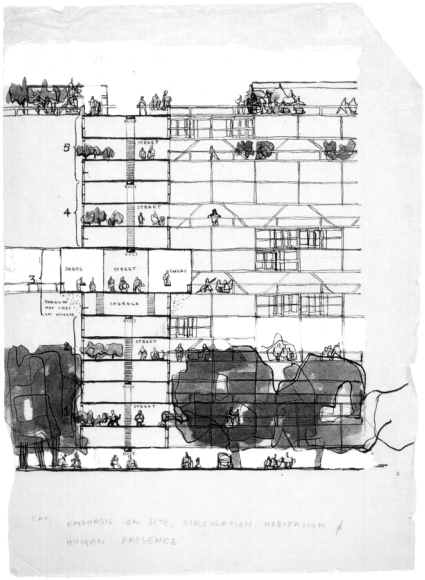




C.60.e Vista da rua no ar, que de um lado se apresenta como uma galeria e do outro serve de acesso às habitações e espaços exteriores privados, Alison e Peter Smithson, Projecto Golden Lane, 1952

C.61.d Fotomontagem do Edifício, Alison e Peter Smithson, Projecto Golden Lane, 1952





C.62.e Fotomontagem do espaço exterior privado de uma unidade habitacional com porta de acesso à cozinha, Alison e Peter Smithson, Projecto Golden Lane, 1952

C.63.d Desenho de Corte do Edifício, onde os autores explicitam os esquemas de associaçãi de células e a sua ligação e articulação com espaços exteriores, Alison e Peter Smithson, Projecto Golden Lane, 1952

essencial dos espaços exteriores[97] que o autor considera como privados tem que ver com a sua exposição relativamente às habitações que lhe são próximas. Um bom exemplo de articulação destes espaços de modo a que este problema não se verifique é o projecto *Dwelling Mountain* dos arquitectos BIG: a sua disposição escalonada cruza-se com uma alternância de vazios e cheios, resultando os espaços exteriores pertencentes a cada habitação na junção de duas zonas, uma mais recolhida, protegida visualmente de qualquer direcção (excepto a frontal), quer pela concepção volumétrica das células, quer pela existência de canteiros (que afastam o morador do piso superior do limite, reduzindo o ângulo visual sobre este espaço).

Articulação – *Golden Lane (1952)*

O projecto de Golden Lane, apesar de não ter sido construído, corresponde à formalização mais completa das preocupações e articulações distinguidas nesta dissertação.

O Golden Lane foi concebido na lógica dos *patterns of association*, como se pode ver pelas *streets-in-the-air*, que querem ser, não apenas corredores ou varandas, mas lugares e vias públicas exteriores, que percorremos e habitamos.[98] Neste sentido, "Thoroughfares can house small shops, post-boxes, telephone kiosks, etc. – the flat block disappears and vertical living becomes a reality."[99] Para além destes elementos, as *ruas no ar* são enriquecidas pelos espaços exteriores das habitações: "The yard-gardens, being contiguous with the street, bring the extramural life of the home-gardening-bicycle cleaning-joinery-pigen fancying-children's play-etc. – into the street, identifying man with his house and his street."[100]

A configuração dos acessos às habitações e aos seus espaços exteriores mostra um trabalho de transições e *interseccionismos* do domínio: "the passing stranger's view is enriched by glimpses through the open yard-gardens of the city and River

[97] Relativamente aos espaços interiores, o autor afirma: "And yet with all those millions of people, when you closed the door, you were in your own house. You had privacy; you really were alone. You looked out at the view and you were not aware of the crowds of people surrounding you even though they were there by the millions. You had a feeling of seclusion, of quiet." *ibid.*, p. 11

[98] "Streets will be places and not corridors or balconies" SMITHSON, Alison, e SMITHSON, Peter, *The Charged Void: Architecture* (2001), p. 86. "The Smithsons argued for a different sensibility, in which circulation could become a site of social interaction across the city seen as a heterogeneous field of activity." HIGHT, Christopher, 'Pervasive Intimacy: The Unité d'Habitation and Golden Lane as Instrumentsof Postwar Domesticity', *Intimate Metropolis: urban subjects in the modern city* (2009), p. 230

[99] SMITHSON, Alison, e SMITHSON, Peter, *The Charged Void: Architecture* (2001), p. 86

[100] *Ibid.*, p. 86

Thames."[101] Deste ponto de vista, e obviamente do ponto de vista da sua concepção, este projecto posiciona-se como uma reacção à Unidade Habitacional de Marselha, adicionada à ideia de que não há uma célula mas sim unidades básicas standard com divisões adicionais ao nível da 'rua'. [102] Deste modo, a altura do edifício é composta por cinco níveis de rua, na qual esta se relaciona com as habitações numa composição de acessos, subindo ou descendo. Esta associação resulta numa composição de três pisos aproxima este projecto do de Le Corbusier, evidenciando assim o valor da rua 'exterior' e do seu contacto com os espaços exteriores das casas que, não expondo demasiado, aproximam a sua vivência à de *casas de campo*. Paralelamente, os autores tiveram também em consideração, para a composição do edifício, a relação entre a altura da rua e/ou a unidade habitacional e o solo, em que a relação com o espaço do solo se vai perdendo até, aquando do 6 piso, esta se perde de todo. Deste modo, um edifício que queira manter uma relação entre a habitação e um espaço exterior que lhe pertença, terá que criar condições para a suportar na estrutura, não comprometendo o seu domínio.

Limiar(es)

A *folha* revela a sua *organicidade* quando a habitação é pensada como parte de um sistema mais vasto e complexo que apenas o edifício.

A casa Beistegui, como alusão surrealista à realidade comum, mostra-nos os efeitos possíveis da atmosfera, pela manipulação dos limites e da sua materialidade (descartando a transição de domínios, já estabelecida pelo edifício original). Paralelamente, este momento de *interseccionismos* e "limiaridade" mostra-se quase como um pequeno catálogo de possibilidades da sua exploração formal: "Le balcon, la loggia, la terrasse sont des prolongements du logement issus de typologies anciennes, développées par les architectes de l'art nouveau et systématisées par ceux du Mouvement moderne."[103]

---

[101] *Ibid.*, p. 88

[102] "Like the Unité, Golden Lane employs a set of cellular housing units configured along circulation spines, and separates these hierarchies of circulation from the existing ground plane. Yet Golden Lane turns the containing corpus of the Unité inside out. The Unité's spine, its interior 'streets', are replaced by far broader exterior platforms; the quasi-structural gird which held interlocked cells in the Unité is replaced by trays holding sub-trays of living areas, each with immediate access (rather than a determined path) to the global network." HIGHT, Christopher, 'Pervasive Intimacy: The Unité d'Habitation and Golden Lane as Instrumentsof Postwar Domesticity', *Intimate Metropolis: urban subjects in the modern city* (2009), p. 233

[103] LÉGER, Jean-Michel, *Derniers domiciles connus: enquête sur les nouveaux logements 1970-1990* (1990), p. 131. O autor completa afirmando: "Après la diffusion des balcons et des loggias dans les années cinquante, un courant en faveur des terrasses avait reprit la typologie de l'immeuble à gradins pour l'adapter à la morphologie de l'habitat intermédiaire (entre le collectif et l'individuel)."

O Habitat 67 destaca-se, essencialmente, pelas intenções que comporta. No entanto, as próprias falhas relativamente ao que o arquitecto ostentava – a valorização do domínio privado pelo *interseccionismo interior-exterior* – ajudam a perceber a essencialidade da consideração dos três parâmetros, nomeadamente nas varandas-terraço. Esta situação vai de encontro à linha de pensamento de Léger, que afirma: "Une terrasse - espace public - devant une chambre - espace privé - est peu utile. Une petite ouverture avec le séjour condamne la loggia à un usage exclusif débarras ; on lui préférerait alors une véranda."[104]

O Golden Lane apresenta-se como um projecto ambicioso que, talvez por não ter sido construído, mantém o potencial que lhe fora atribuído. A consideração dos três parâmetros é pensada não apenas para a escala da habitação mas também para a escala urbana. A *rua no ar* intercala o seu domínio (que já não é completamente público) com a variação correspondente aos elementos que a preenchem. A passagem para a unidade habitacional torna-se assim menos brusca e até enriquecida, tanto pelo espaço exterior que lhe pertence[105], como pela criação da possibilidade de sociabilização comunitária. A unidade em si explora, mais uma vez, o duplex, que a enriquece, não apenas por razões funcionais de distribuição, mas também porque corresponde à consideração dos três parâmetros na habitação (articulando os espaços e domínios dentro do núcleo familiar).

Os limiares da *folha* querem, por isso, ser parte de infinitas possibilidades, criadas pela busca de articulações das circunstâncias espaciais que enriquecem a atmosfera, por serem, essencialmente, adaptáveis às condições do habitante. A *folha* representa, assim, a atitude a tomar: "Estamos convencidos además de que para contar con este tipo de vivienda y para gozar tanto de la privacidad como de las verdaderas ventajas de la vida comunitaria, el urbanismo debe adquirir una anatomía enteramente nueva, compuesta por numerosas jerarquías de zonas claramente articuladas. Esta anatomía urbana debe estar provista de dominios especiales para todos los grados de privacidad y para todos los grados de la vida comunitaria, desde los más íntimamente privados hasta los más intensamente comunales."[106]

---

[104] *Ibid.*, p. 134

[105] Sobre a riqueza de um espaço exterior que sirva a casa, Léger afirma: "L'abondance des fleurs et des plantes dans l'appartement, aux fenêtres, sur les balcons et les terrasses, est généralement considérée comme un indicateur de l'appropriation du logement. C'est vrai. L'horticulture domestique est à la fois le moyen et le résultat de l'appropriation, quoique l'absence de plantes n'exprime pas forcément l'absence d'investissement." *ibid.*, p. 136

[106] ALEXANDER, Christopher, e CHERMAYEFF, Serge, *Comunidad y Privacidad: hacia una nueva arquitectura humanista* (1977), p. 34

3. Do *Interseccionismo*-padrão

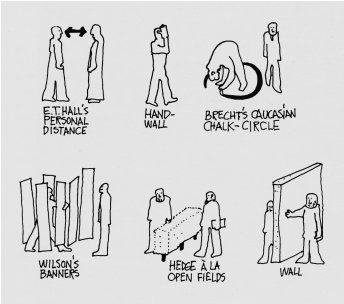
A consideração dos *interseccionismos* relativamente ao espaço doméstico, correspondentes a quatro momentos da experiência do habitante, abre as portas a "novas" ferramentas descodificadoras de uma componente projectual pertinente dentro dos critérios abordados de produção do espaço: a conjugação entre os três parâmetros (limite, materialidade e domínio) e as relatividades a eles associadas (interior-exterior, para além do domínio público-privado). Num apontamento projectivo, estes quatro *interseccionismos* associam-se, por analogia, aos quatro símbolos que lhes dão nome – célula, cristal, nível e folha – representando quatro soluções que, quando aproximadas, revelam uma evolução da atitude projectual segundo os parâmetros em questão.

Torna-se então necessário desmaterializar estes parâmetros e relatividades para que, em conjugações diagramáticas, se transformem em ferramentas projectuais para uma concepção de soluções espaciais mais ricas. Paralelamente, do mesmo modo que pela "abstractização" do parâmetros se afinam as ferramentas, também os quatro *interseccionismos* (com as suas analogias) se transformam em quatro diagramas de unidades habitacionais. Estes diagramas, por seu lado, associam-se em altura (de acordo com a circunstância de densidade em altura abordada anteriormente), destacando esta unidade como a unidade de um edifício, um diagrama de associação.

Parâmetros – ferramentas

A "desmaterialização" dos três parâmetros revela-se, então, como uma tentativa de apuramento do seu valor projectual, pela simplificação e dissociação de algum conceito que a eles possa estar associado.

O limite é, aqui, símbolo de limitação quantitativa da atmosfera (definidora das suas dimensões) e de controlo formal da mesma, sendo por isso um parâmetro que se associa à circunstância real do projecto. A sua materialidade acrescenta-lhe potencialidades: entre o imaterial e o material/opaco é criada uma variedade de limites que resultam numa vastidão de circunstâncias espaciais. Lars Lerup, num diagrama que se aproxima da materialidade das separações, desde a ligação espacial do "vazio" entre indivíduos até à barreira física e opaca da "parede" entre eles, esclarece-nos sob os significados e os efeitos desta materialidade: a distância pessoal surge, em primeiro lugar, como "a distância de um braço"[107], que se aproxima mais da noção de ligação; seguidamente, a *hand-wall* surge como uma pequena barreira, tanto da mão como do braço, que protege o indivíduo de distâncias mais curtas que a pessoal; o círculo de giz surge como a marcação de uma separação que, sendo apenas uma linha desenhada no chão, funciona como uma separação simbólica; a separação simbólica evolui com a sua materialidade pelas *Wilson's banners*[108], várias faixas colocadas "aleatoriamente" que se sobrepõem ao olhar do observador, protegendo visualmente ao mesmo tempo que a sua flexibilidade e permeabilidade permite o seu atravessamento; as cercas surgem como uma separação mais rígida, em que a linha materializada é contínua, impossibilitando o seu atravessamento, apesar de ainda permitir contacto visual; a última solução apresenta-se então como a parede, a barreira opaca e intransponível que marca a mais pura noção de limite.



C.64. ESQUEMAS DE "SEPARAÇÃO", LARS LERUP

Estas seis conjugações da materialidade do limite criam, inevitavelmente, diferentes conjugações entre as relatividades do domínio e da dualidade interior-exterior. Assim, apesar das três primeiras situações representarem continuidade espacial, representando, consequentemente a continuidade entre interior e exterior, o seu domínio torna-se no seu diferenciador. As duas primeiras situações, por se limitarem a interacções entre indivíduos, representam, não uma continuidade de domínios mas a permanência em diferentes domínios, ou seja, a ligação entre indivíduos (primeira situação) sugere a permanência no domínio privado; a segunda, em que o indivíduo se protege, sugere permanência no domínio público. A

[107] À semelhança do que afirma Edward T. Hall, apontado neste diagrama.
[108] Estas faixas foram usadas por Wilson, um amigo do autor, no interior da sua casa, com a função de barreira protectora.

terceira situação, apesar das continuidades, sugere uma limitação de domínio criada pelo indivíduo, podendo representar um seccionamento do domínio dentro do semi-privado ou do privado. A terceira situação, cujo limite cria separação visual, pode representar, pela permeabilidade do mesmo, uma permeabilidade entre as duas relatividades, permitindo uma ténue separação entre domínios. As duas últimas situações representam separações físicas e, consequentemente, separações entre as duas relatividades. No entanto, enquanto a parede, sendo opaca separa o domínio num corte, a cerca (que pode representar um vão de vidro), permite o contacto visual e a consequente relação (ainda que superficial) tanto relativamente ao interior-exterior como ao público-privado.

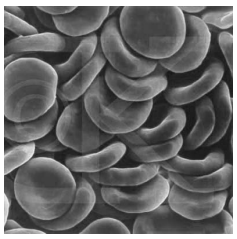
Estas seis situações consistem no apuramento de seis *interseccionismos*, tornando-os como ferramentas do pensamento projectivo do autor. As ferramentas procuradas nesta dissertação, por se focarem no âmbito da habitação pedem que haja, ao longo de um limite contínuo, uma separação espacial. Deste modo, a estas situações deve adicionar-se a possibilidade "móvel", na lógica da porta, em que o limite (inevitavelmente separador fisicamente) se pode abrir. Paralelamente, pode haver um limite que se abre (entre interior e exterior) dentro do mesmo domínio (entre privado e privado, p. e.), podendo outro limite (não necessariamente uma barreira) fazer, separadamente, a transição entre os domínios.

Dentro das possíveis conjugações destes *interseccionismos*, criam-se quatro elementos de classificação dos limites, nomeados de separação, contaminação, "permeação", transição, correspondentes a relação física entre as atmosferas que estes separam. Estes quatro conjugam-se, por sua vez, com três possibilidades de relações visuais: a opacidade, a translucidez e a transparência. As possibilidades de domínio entre estes espaços apontam-se como privado, semi-privado e público. Estas são, assim, as ferramentas para o desenvolvimento do pensamento projectivo que se procura.

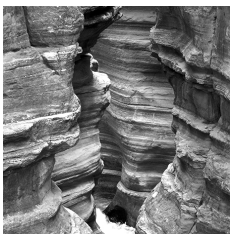
3.1. Unidade: quatro diagramas

Os quatro *interseccionismos* são, como anteriormente afirmado, quatro símbolos representativos de diferentes conjugações das ferramentas aqui salientadas. Paralelamente, estes símbolos são representações de unidades habitacionais que, pelo contexto da dissertação, requerem uma associação, nomeadamente em altura.

C.65.e SIMBOLOGIA DA CÉLULA
C.66.ct.d SIMBOLOGIA DO CRISTAL
C.67.ct.d SIMBOLOGIA DO NÍVEL
C.68.d SIMBOLOGIA DA FOLHA

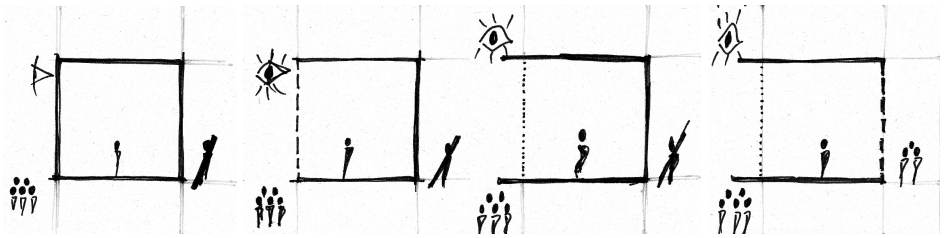

[célula]


[cristal]


[nível]


[folha]

Deste modo, a **célula** é representativa da unidade que contém vida no seu interior, firmando uma barreira clara no seu limite. Como foi indicado anteriormente, o resultado prático desta atitude vê-se no tratamento desta barreira, fixa e opaca e o consequente corte entre o domínio privado (do seu interior) e o domínio público do exterior. O **cristal** representa, do mesmo modo que a célula, um contentor de vida privada (sem contacto físico com o exterior), no entanto, este apresenta a característica de transparência, que o expõe e o distingue da solução anterior. Nesta solução sobressaem, essencialmente, as transformações da atmosfera e os seus efeitos apenas pela transformação da materialidade do limite que a separa do domínio público. O **nível** consiste na representação de, mais que um contentor, uma abertura e da horizontalidade que esta traz à atmosfera. Nesta situação, para além da transparência da materialidade do limite, o seu tratamento formal tenta reforçar a relação entre o interior e o exterior. A **folha** representa a unidade-organismo que, mais que simbolizadora da ligação entre os domínios, é símbolo da transição entre eles.



C.69.e DIAGRAMA DA UNIDADE-CÉLULA

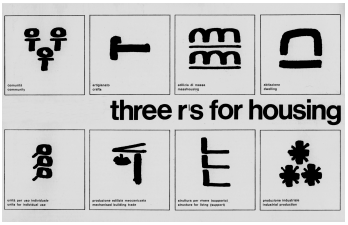
C.70.ct.d DIAGRAMA DA UNIDADE-CRISTAL

C.71.ct.d DIAGRAMA DA UNIDADE-NÍVEL

C.72.d DIAGRAMA DA UNIDADE-FOLHA

Estes quatro diagramas sintetizam e simplificam a utilização das ferramentas na concepção das quatro situações apontadas. Lado a lado apontam, para além do afirmado, uma sucessão de atitudes que se aproxima do pensamento projectivo em questão, caminhando para uma abertura das atmosferas habitáveis para o espaço exterior (o que as enriquece espacialmente) e, ao mesmo tempo, trabalhando as transições entre os domínios (para que não haja nem cortes bruscos nem exposições entre eles).

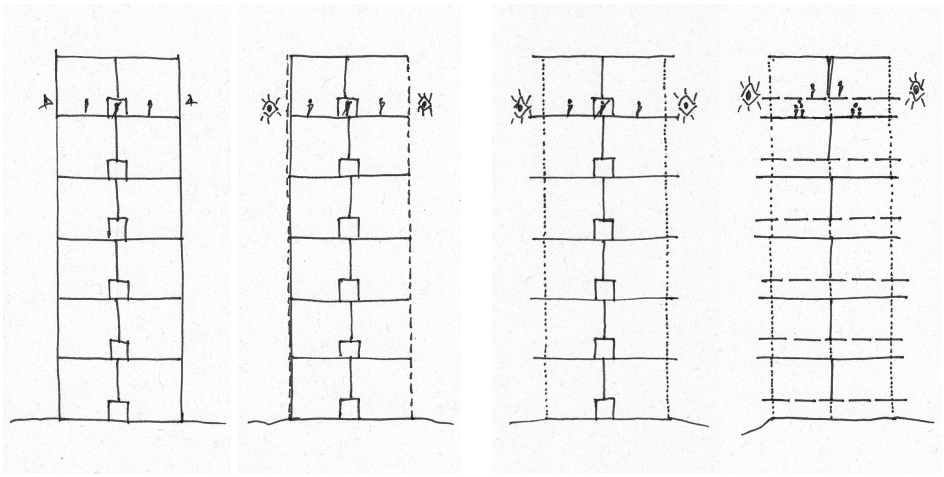
3.2. Associação: dois padrões



C.75. DIAGRAMA DE SISTEMAS CONSTRUTIVOS, HABRAKEN

A definição de unidade requer, em si, uma noção de associação. John Habraken, no diagrama 'three r's for housing', mostra-nos duas atitudes de associação, que aqui se interpretam como a aglomeração, associada à produção artesanal comunitária, e o acoplamento, pela sobreposição de unidades individuais, um processo permitido pela mecanização dos processos construtivos.

Como anteriormente mencionado, o sentido dos quatro símbolos acentua-se com a sua associação. Este facto verifica-se, em primeiro lugar, pelo próprio significado dos símbolos e, em segundo lugar, pelas características que estes representam nas soluções arquitectónicas apontadas. Relativamente aos símbolos em si, este facto é mais evidente no caso da célula e da folha apontando, contudo, em direcções distintas: a célula é uma unidade que é parte de um organismo, sendo este composto na sua totalidade, por muitas células associadas; a folha, por seu lado, é um elemento da árvore, uma parte deste organismo que, apesar de não ser resultado concreto da sua associação, é influenciado por esta, assim como esta é influenciada e indissociável do todo (na sua vida).



C.76.e DIAGRAMA DE ACOPLAMENTO DA UNIDADE-CÉLULA

C.77.ct.d DIAGRAMA DE ACOPLAMENTO DA UNIDADE-CRISTAL

C.78.ct.d DIAGRAMA DE ACOPLAMENTO DA UNIDADE-NÍVEL

C.79.d DIAGRAMA DE AGRUPAMENTO DA UNIDADE-FOLHA

Pela associação dos quatro diagramas (unidade-célula, unidade-cristal, unidade-nível, unidade-folha), na sequência da atitude a que cada um corresponde, chega-se a mais quatro diagramas: diagramas do padrão relacional. A sua sequência mostra que, apesar destas quatro situações representarem quatro diferentes atitudes relativamente ao limite dos espaços habitacionais face ao espaço público, a sua atitude relativamente à experiência do habitante entre o domínio público da rua e o limite (considerado) do seu domínio privado, se divide em duas posições: a do

acoplamento, correspondente aos três primeiros diagramas de associação, que menospreza a experiência deste percurso, menosprezando também a sua importância na quotidianidade do habitante; a do **agrupamento**, correspondente ao último diagrama de associação, toma a atitude oposta, tendo em consideração não apenas a experiência de um percurso que significa, na verdade, a interacção com um espaço tão quotidiano como a habitação, mas também a interacção entre os vizinhos, indivíduos que têm em comum esta mesma *atmosfera de transição e chegada a casa*.

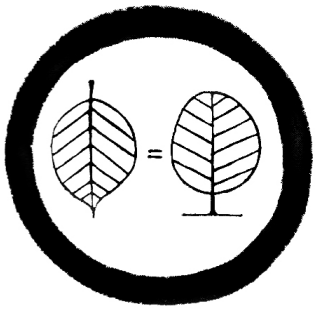
D. Conclusão: Transição relacional

Interseccionismos e transição relacional como pensamento projectivo

A aproximação feita aos quatro *interseccionismos* – célula, cristal, nível e folha – e a descodificação dos elementos que os definem – limite, a sua materialidade, domínio (e, consequentemente, das relatividades interior-exterior e público-privado) – esclarecem sobre **as tendências de um pensamento projectivo que procura um equilíbrio nas experiências ao longo dos espaços, considerando-os não como bolsas isoladas entre si mas como espaços contíguos que, mesmo "separados", se influenciam mutuamente (facto que se sente, essencialmente, no percurso "contínuo" ao longo dos mesmos)**.

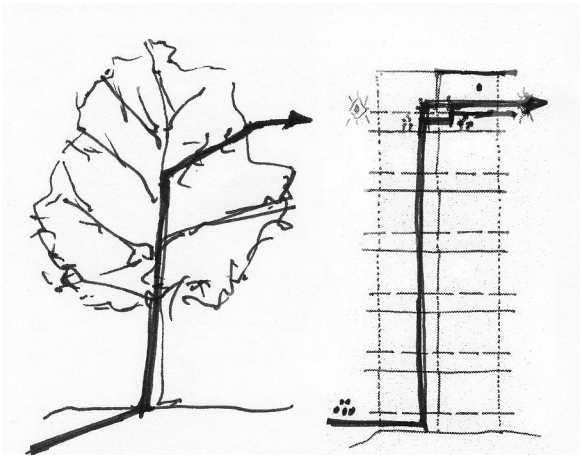
Estas tendências, que se vão apurando ao longo da dissertação, vão de encontro ao que aqui se estabelece como **critérios de produção do espaço**, que se apontam sobre três bases: *continuum*, circunstância e *patterns of association*. Destas convicções, sendo o *continuum* a base constante que suporta e une as noções de relatividade(s) e *interseccionismo,* e a circunstância a consideração da realidade em que se irão produzir as novas atmosferas (ou seja, a convicção de que devemos ter estas circunstâncias em conta), os *patterns of association* apresentam-se aqui como a base possuidora das ferramentas do pensamento projectivo.

No seguimento desta terceira base de critérios de produção, surge a noção de **articulação relacional**, vinda das noções de *levels of association* (dos Smithson) e de "house is a small city and a city a huge house" (de Aldo van Eyck), a noção de que há, *à priori*, uma relação intrínseca entre todos os elementos do ambiente construído, inclusive entre diferentes escalas, a qual deve ser reconhecida e articulada. Esta articulação relacional, controlada pelas ferramentas de que dispomos, visa essencialmente transparecer a articulação elementar existente entre os sucessivos espaços e as escalas dos mesmos, à semelhança da árvore a que Aldo van Eyck recorre.



D.1. SECCÇÃO INVERTIDA DE DIAGRAMA DE IDENTIFICAÇÃO DE FOLHA COM ÁRVORE E DE CASA COM CIDADE, ALDO VAN EYCK, 1962 (VER P. 96)

Do mesmo modo que van Eyck vê na analogia da árvore a cidade e na da folha a habitação, salienta-se neste ponto a analogia do galho como representação do edifício de habitação colectiva, que é suporte das unidades habitacionais.



D.2. DIAGRAMA DE IDENTIFICAÇÃO DA TRANSIÇÃO RELACIONAL DE ÁRVORE-RAMO-FOLHA COM A DE CIDADE-EDIFÍCIO-UNIDADE HABITACIONAL

Assim, o trabalho sobre os quatro *interseccionismos* e a sua exploração, num registo diagramático, admite, numa evolução de articulações relacionais de cada *interseccionismo*, o **padrão relacional da associação** da unidade-folha: **agrupamento**. Este diagrama apresenta-se como a última aproximação a uma atitude exploratória das ferramentas abordadas, correspondente a uma articulação formal e social (do domínio) na criação das atmosferas, resultando a relação entre elas numa **transição de circunstâncias**, desde a entrada no edifício até à unidade habitacional, repetindo-se, por sua vez, na escala da unidade habitacional.

A noção de transição entre espaços, ligada à continuidade de percurso quotidiano do habitante, deve associar-se, portanto, à noção de articulação relacional, em nome de **uma atitude projectual coerente com a busca da riqueza das atmosferas pala acentuação dos *interseccionismos*, reforçados e protegidos pela transição relacional**, seja entre diferentes escalas (desde a cidade à habitação), diferentes circunstâncias (neste caso, de densidade, entre alturas, o que se reflecte, por exemplo numa variação da relação com o solo até à perda do mesmo) ou diferentes relatividades (entre interior e exterior e público e privado).

Os *interseccionismos* e a transição relacional que os potencia e enriquece devem ser encarados, assim, como ferramentas projectuais, com um grande potencial para enriquecer as atmosferas domésticas, que se criam em contextos de grande densidade. Segundo a lógica da afirmação de Lars Lerup, que nos mostra o projecto como a criação de oportunidade, um pensamento projectivo com estes objectivos e estas ferramentas deve ser, também, considerado como uma oportunidade e, como o autor afirma (sobre o projecto), este deve ser considerado e explorado para que a oportunidade não fique adormecida.

Referências

Recursos bibliográficos

ALEXANDER, Christopher, *A pattern language*, Barcelona: Gustavo Gili, 1980

ALEXANDER, Christopher, CHERMAYEFF, Serge, *Comunidad y privacidad: hacia una nueva arquitectura humanista*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Vision, 1977

ARCE, Rodrigo Pérez de, *Domicilio urbano*, Santiago de Chile: ARQ ediciones, 2006

ARONCZYK, Melissa, *The Depths of Design*, pub. internet (por pdf)

BACHELARD, Gaston, *A poética do espaço*, trad. António de Pádua Danesi. (3ª ed.), São Paulo: Martins Fontes, 1998

BANHAM, Reyner, *Megaestructuras, futuro urbano del pasado reciente,* trad. Ramón Font, Barcelona: Gustavo Gili, 1978

BARBEY, Gilles, *L'évasion domestique : essai sur les relation d'affectivité au logis* (3ª ed.), Lausanne: Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 1990

BENJAMIN, Walter, *The arcades project*, trad. Howard Eliand e Kevin Mclaughlin, EUA: Harvard Press, 2002

BENTON, Tim, *The villas of Le Corbusier and Pierre Jeanneret : 1920-1930*, Basel : Birkhauser, 2007

BERGDOLL, Barry, e CHRISTENSEN, Peter, *Home Delivery, fabricating the modern dwelling*, Basel, Boston, Berlim: Birkhäuser, 2008

BIANCA, Stefano, *Urban form in the arab world : past and present*, Zürich: Vdf, 2000

BLAKE, Peter, *Philip johnson*, Basel: Birkhauser, trad. Karin Bruckner, Nora von Muhlendahl, 1996

BLASER, Werner, *Mies van der rohe : lake shore drive apartments : high-rise building=wohnhochhaus,* Basel: Birkhäuser, trad. Katja Steiner, Bruce Almberg, 1999

BOESIGER, Willy, *Le Corbusier: 1910-65*, trad. Juan Eduardo Cirlot (7ª ed.), Barcelona: Gustavo Gili, 2001

BOSMA Koos, HOOGSTRATEN, Dorine van, VOS, Martijn, *Housing for the millions: John Habraken and the SAR (1960-2000)*, Roterdão: NAi Publishers, 2000

BURGARD, Chrystèle, DANCER, Martine, STOULLING, Claire, edit., *Le corbusier : un homme à sa fenêtre : textes choisis 1925-1960*, Lyon: Fage ed., 2006

CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien, 1. arts de faire*, Paris: Éditions Gallimard, 1990

CERTEAU, Michel, GIARD, Luce, MAYOL, Pierre, *L'invention du quotidien, 2. habiter, cuisiner*, Paris: Éditions Gallimard, 1990

COLOMINA, Beatriz, *La domesticidad en guerra*, Barcelona : Actar, 2006

CORBUSIER, Le, *Precisões: sobre um estado presente da arquitectura e do urbanismo*, tard. Carlos Eugênio Marcondes de Moura, São Paulo: Cozac & Naify, 2004

ELEB-VIDAL, Monique, DEBARRE, Anne, *L'invention de l´habitation moderne: paris, 1880-1914*, Paris: Hazan, 1985

ELEB-VIDAL, Monique, CHÂTELET, Anne-Marie, *Urbanité, sociabilité et intimité : des logements d'aujourd'hui*, Paris : Ed. de l'Épure, 1997

ELEB-VIDAL, Monique, CHÂTELET, Anne-Marie, MANDOUL, Thierry, *Penser l'habité, le logement en questions: PAN 14* (2ª ed.), Pierre Mardaga, 1990

FRAMPTON, Kenneth, *Le Corbusier : architect of the twentieth century*, New York: Harry N. Abrams, 2002

FRENCH, Hilary, *Vivienda colectiva paradigmática del siglo XX: Plantas, secciones y alzados*, Barcelona: GG, 2009

GALLOTI, J., *Le jardin et la maison árabes du maroc*, Rabat: Actes Sud, 2008

GANGNET, Pierre, *Paris côté cours: la ville derrière la ville*, Paris: Picard éditeur, 1998

GUARNERI, Andrea Bocco, *Bernard rudofsky : a humane designer*, Wien: Springer-Verlag, 2003

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

HALL, Edward T., *A dimensão oculta*, trad. de Miguel Serras Pereira, Lisboa: Relógio d'Água, 1986

HEUVEL, Dirk van den, RISSELADA, Max, edit., *Team 10 : in search for a utopia of the present : 1953-81*, Rotterdam : NAi Publishers, 2005

HINES, Thomas S., *Richard neutra : 1892-1970*, trad. Federica Lehmann, Milano: Electa, 1999

JENKINS, David, *Unité d'habitation marseilles: le corbusier*, London: Phaidon, 1993

LAMPRECHT, Barbara Mac, *Richard neutra: complete works*, Köln: Taschen, 2000

LAVIN, Sylvia, *Form follows libido: architecture and richard neutra in a psychoanalytic culture,* Cambridge, Masschussets: The Mit Press, 2004

LEATHERBARROW, David, *Uncommon ground : architecture, technology and topography*, Cambridge, Mass. : The MIT Press, 2000

LEFEBVRE, Henri, *La production de l'espace* (4ª ed.), Paris: Anthropos, 2000

LÉGER, Jean-Michel, *Derniers domiciles connus : enquête sur les nouveaux logements 1970-1990*, Paris : Créaphis, cop. 1990

LERUP, Lars, *Building the unfinished, architecture and human action*, Beverly Hills/London: Sage Publications, 1977

LEWIS, Hilary, O'CONNOR, John, *Philip johnson: the architect in his own words*, New York: Rizzoli, 1994

MAISTRE, Xavier de, *Voyage autour de ma chambre,* Paris: GF Flammarion, 2003

MOLES, Abraham, ROHNER, Elisabeth, *Labyrinthes du vécu : l'espace : matiére d'actions*, Paris : Librairie des Meridiens, 1982

MONTEYS, Xavier, *La gran máquina: la ciudad en le corbusier*, Barcelona: Serbal, 1996

MORALES, José, *La dissolución de la estancia : transformaciones domésticas,1930-1960*, Madrid : Rueda, 2005

NEUTRA, Richard, *Richard neutra: 1961-66*, trad. H. R. Von der Muhll, Zurich: Architektur Artemis, 1966

di PALMA, Vittoria, PERITON, Diana, LATHOURI, Marina, edit., *Intimate metropolis: urban subjects in the modern city*, London: Routledge, 2009

PINTO, Jorge Cruz, *A caixa: metáfora e arquitectura*, Lisboa: ACD editores, 2007

SACK, Manfred, *Richard Neutra*, trad. Carlos Sáenz de Valicourt (2ª ed.), Barcelona: Gustavo Gili, 1997

SAFDIE, Moshe, *Beyond Habitat*, Massachussetts: MIT Press, 1970

SENNETT, Richard, *The conscience of the eye, the design and social life of cities*, London: faber and faber, 1990

SMITHSON, Alison, SMITHSON, Peter, *The charged void : architecutre*, New York : The Monacelli Press, 2001

SMITHSON, Alison, *Cambiando el arte de habitar : piezas de Mies : sueños de los Eames : los Smithson*, trad. Sofia estévez , Barcelona: Gustavo Gili, 2001

STRAUVEN, Francis, *Aldo van eyck : the shape of reality*, Amesterdam : Architectura & Natura, 2002

TÁVORA, Fernando, *Da organização do espaço* (3ª ed.), Porto: Faup Publicações, 1996

WHITNEY, David, KIPNIS, Jeffrey, *Philip johnson : la maison de verre,* trad. Jacques Bosser , Paris: Gallimard, 1997

Referências da internet

www.moreira-pro.br/marx.htm

http://www.marxists.org/archive/novack/works/1961/x02.htm#n1

www.lyon.fr

http://www.dali-gallery.com/

http://www.worldofescher.com /gallery/A11.html

Créditos de imagens

A.1. *in* di PALMA, Vittoria, PERITON, Diana, LATHOURI, Marina, *Intimate metropolis: urban subjects in the modern city*, London: Routledge, 2009, p. 21

B.1. (p. 62) *in* www.dali-gallery.com/

B.2. (p. 66) *in* SMITHSON, Alison, SMITHSON, Peter, *The charged void : architecutre*, New York : The Monacelli Press, 2001, p. 183

B.3. (p. 72) *in* COLOMINA, Beatriz, *La domesticidad en guerra*, Barcelona : Actar, 2006, p. 14

B.4. (p. 73) *in* COLOMINA, Beatriz, *La domesticidad en guerra*, Barcelona : Actar, 2006, p. 11

B.5.c (p. 73) *in* COLOMINA, Beatriz, *La domesticidad en guerra*, Barcelona : Actar, 2006, p. 214

B.6.b (p. 73) *in* COLOMINA, Beatriz, *La domesticidad en guerra*, Barcelona : Actar, 2006, p. 231

B.7. (p. 82) *in* http://www.cord.edu/faculty/andersod/escher.html

B.8. (p. 95) *in* HEUVEL, Dirk van den, RISSELADA, Max, *Team 10 : in search for a utopia of the present : 1953-81*, Rotterdam : NAi Publishers, 2005, p. 42

B.9. (p. 96) *in* STRAUVEN, Francis, *Aldo van eyck: the shape of reality*, Amesterdam : Architectura & Natura, 2002, p. 398

B.10.c (p. 97) *in* HEUVEL, Dirk van den, RISSELADA, Max, *Team 10 : in search for a utopia of the present : 1953-81*, Rotterdam : NAi Publishers, 2005, p. 258

B.11.b (p. 97) *in* HEUVEL, Dirk van den, RISSELADA, Max, *Team 10 : in search for a utopia of the present : 1953-81*, Rotterdam : NAi Publishers, 2005, p. 52

B.12.c (p. 100) *in* HEUVEL, Dirk van den, RISSELADA, Max, *Team 10 : in search for a utopia of the present : 1953-81*, Rotterdam : NAi Publishers, 2005, p. 51

B.13.b (p. 100) *in* HEUVEL, Dirk van den, RISSELADA, Max, *Team 10 : in search for a utopia of the present : 1953-81*, Rotterdam : NAi Publishers, 2005, p. 51

C.1. (p. 111) fotografia de Cliff Michaels, gentilmente cedida pelo autor

C.2.e.c (p. 122) fotografia de Carlos Gonçalves, gentilmente cedida pelo autor

C.3.e.b (p. 122) fotografia de Carlos Gonçalves, gentilmente cedida pelo autor

C.4.ct (p. 122) fotografia de arquivo pessoal

C.5.d (p. 122) fotografia de arquivo pessoal

C.6.e (p. 122) fotografia de arquivo pessoal

C.7.d (p. 122) fotografia de arquivo pessoal

C.8.e (p. 122) fotografia de arquivo pessoal

C.9.ct (p. 122) fotografia de Carlos Gonçalves, gentilmente cedida pelo autor

C.10.d (p. 122) fotografia de arquivo pessoal

C.11.e (p. 124) fotografia de Carlos Gonçalves, gentilmente cedida pelo autor

C.12.d (p. 124) fotografia de arquivo pessoal

C.13. (p. 125) fotografia de Carlos Gonçalves, gentilmente cedida pelo autor

C.14.e (p. 126) *in* FRAMPTON, Kenneth, *Le Corbusier : architect of the twentieth century*, New York: Harry N. Abrams, 2002, p. 9.92

C.15.d (p. 126) *in* BOESIGER, Willy, *Le Corbusier: 1910-65*, Barcelona: Gustavo Gili, 2001, p. 144

C.16. (p. 126) *in* BOESIGER, Willy, *Le Corbusier: 1910-65*, Barcelona: Gustavo Gili, 2001, p. 139

C.17.c (p. 126) *in* BOESIGER, Willy, *Le Corbusier: 1910-65*, Barcelona: Gustavo Gili, 2001, p. 144

C.18.b (p. 126) *in* BOESIGER, Willy, *Le Corbusier: 1910-65*, Barcelona: Gustavo Gili, 2001, p. 144

C.19. (p. 128) *in* JENKINS, David, *Unité d'habitation marseilles: le corbusier*, London: Phaidon, 1993 (sem p.)

C.20. (p. 128) *in* JENKINS, David, *Unité d'habitation marseilles: le corbusier*, London: Phaidon, 1993 (sem p.)

C.21.e (p. 128) *in* JENKINS, David, *Unité d'habitation marseilles: le corbusier*, London: Phaidon, 1993 (sem p.)

C.22.ct (p. 128) *in* JENKINS, David, *Unité d'habitation marseilles: le corbusier*, London: Phaidon, 1993 (sem p.)

C.23.d (p. 128) *in* BOESIGER, Willy, *Le Corbusier: 1910-65*, Barcelona: Gustavo Gili, 2001, p. 143

C.24. (p. 129) *in* JENKINS, David, *Unité d'habitation marseilles: le corbusier*, London: Phaidon, 1993 (sem p.)

C.25.e (p. 130) *in* BIANCA

C.26.d (p. 130) *in* BOESIGER, Willy, *Le Corbusier: 1910-65*, Barcelona: Gustavo Gili, 2001, p. 138

C.27.e (p. 134) *in* WHITNEY, David, KIPNIS, Jeffrey, *Philip johnson : la maison de verre,* Paris: Gallimard, 1997, p. 16

C.28.d (p. 134) *in* WHITNEY, David, KIPNIS, Jeffrey, *Philip johnson : la maison de verre,* Paris: Gallimard, 1997, p. 16

C.29.e (p. 136) *in* BLAKE, Peter, *Philip johnson*, Basel: Birkhauser, 1996, p. 37

C.30.d (p. 136) *in* WHITNEY, David, KIPNIS, Jeffrey, *Philip johnson : la maison de verre,* Paris: Gallimard, 1997, p. 28

C.31. (p. 136) *in* BLAKE, Peter, *Philip johnson*, Basel: Birkhauser, 1996, p. 35

C.32. (p. 136) *in* WHITNEY, David, KIPNIS, Jeffrey, *Philip johnson : la maison de verre,* Paris: Gallimard, 1997, p. 55

C.33.e (p. 138) *in* BLASER, Werner, *Mies van der rohe : lake shore drive apartments : high-rise building=wohnhochhaus,* Basel: Birkhäuser, 1999, p. 41

C.34.d (p. 138) *in* BLASER, Werner, *Mies van der rohe : lake shore drive apartments : high-rise building=wohnhochhaus,* Basel: Birkhäuser, 1999, p. 66

C.35. (p. 138) *in* BLASER, Werner, *Mies van der rohe : lake shore drive apartments : high-rise building=wohnhochhaus,* Basel: Birkhäuser, 1999, p. 33

C.36. (p. 140) *in* BLASER, Werner, *Mies van der rohe : lake shore drive apartments : high-rise building=wohnhochhaus,* Basel: Birkhäuser, 1999, p. 54

C.37. (p. 144) *in* HINES, Thomas S., *Richard neutra : 1892-1970*, Milano: Electa, 1999, p. 292

C.38. (p. 146) *in* HINES, Thomas S., *Richard neutra : 1892-1970*, Milano: Electa, 1999, p. 293

C.39.e (p. 146) *in* HINES, Thomas S., *Richard neutra : 1892-1970*, Milano: Electa, 1999, p. 293

C.40.d (p. 146) *in* LAVIN, Sylvia, *Form follows libido: architecture and richard neutra in a psychoanalytic culture,* Cambridge, Masschussets: The Mit Press, 2004, p. 77

C.41. (p. 148) *in* HINES, Thomas S., *Richard neutra : 1892-1970*, Milano: Electa, 1999, p. 292

C.42. (p. 152) *in* BENTON, Tim, *The villas of Le Corbusier and Pierre Jeanneret : 1920-1930*, Basel : Birkhauser, 2007, p. 209

C.43. (p. 152) *in* BENTON, Tim, *The villas of Le Corbusier and Pierre Jeanneret : 1920-1930*, Basel : Birkhauser, 2007, p. 209

C.44. (p. 153) *in* BENTON, Tim, *The villas of Le Corbusier and Pierre Jeanneret : 1920-1930*, Basel : Birkhauser, 2007, p. 208

C.45.e (p. 154) *in* BENTON, Tim, *The villas of Le Corbusier and Pierre Jeanneret : 1920-1930*, Basel : Birkhauser, 2007, p. 210

C.46.d (p. 154) *in* BENTON, Tim, *The villas of Le Corbusier and Pierre Jeanneret : 1920-1930*, Basel : Birkhauser, 2007, p. 210

C.47.e (p. 154) *in* SAFDIE, Moshe, *Beyond Habitat*, Massachussetts: MIT Press, 1970, p. 25

C.48.d (p. 154) *in* BERGDOLL, Barry, e CHRISTENSEN, Peter, *Home Delivery, fabricating the modern dwelling*, Basel, Boston, Berlim: Birkhäuser, 2008, p. 125

C.49.e (p. 154) *in* SAFDIE, Moshe, *Beyond Habitat*, Massachussetts: MIT Press, 1970, p. 20

C.50.d (p. 154) *in* BERGDOLL, Barry, e CHRISTENSEN, Peter, *Home Delivery, fabricating the modern dwelling*, Basel, Boston, Berlim: Birkhäuser, 2008, p. 127

C.51.e (p. 156) *in* FRENCH, Hilary, *Vivienda colectiva paradigmática del siglo XX: Plantas, secciones y alzados*, Barcelona: GG, 2009, p. 135

C.52.ct (p. 156) *in* FRENCH, Hilary, *Vivienda colectiva paradigmática del siglo XX: Plantas, secciones y alzados*, Barcelona: GG, 2009, p. 135

C.53.d (p. 156) *in* FRENCH, Hilary, *Vivienda colectiva paradigmática del siglo XX: Plantas, secciones y alzados*, Barcelona: GG, 2009, p. 135

C.54.e (p. 156) *in* SAFDIE, Moshe, *Beyond Habitat*, Massachussetts: MIT Press, 1970, p. 27

C.55.d (p. 156) *in* SAFDIE, Moshe, *Beyond Habitat*, Massachussetts: MIT Press, 1970, p. 27

C.56 (p. 157) *in* SAFDIE, Moshe, *Beyond Habitat*, Massachussetts: MIT Press, 1970, p. 20

C.57.e (p. 158) *in* http://www.big.dk/projects/mtn/mtn.html

C.58.ct (p. 158) *in* http://www.big.dk/projects/mtn/mtn.html

C.59.d (p. 158) *in* http://www.big.dk/projects/mtn/mtn.html

C.60.e (p. 158) *in* SMITHSON, Alison, SMITHSON, Peter, *The charged void : architecutre*, New York : The Monacelli Press, 2001, p. 87

C.61.d (p. 158) *in* SMITHSON, Alison, SMITHSON, Peter, *The charged void : architecutre*, New York : The Monacelli Press, 2001, p. 87

C.62.e (p. 158) *in* SMITHSON, Alison, SMITHSON, Peter, *The charged void : architecutre*, New York : The Monacelli Press, 2001, p. 95

C.63.d (p. 158) *in* SMITHSON, Alison, SMITHSON, Peter, *The charged void : architecutre*, New York : The Monacelli Press, 2001, p. 91

C.64. (p. 164) *in* LERUP, Lars, *Building the unfinished, architecture and human action*, Beverly Hills/London: Sage Publications, 1977, p. 151

C.65.e (p. 166) *in* http://tohadamatinal.files.wordpress.com/2010/01/celulas-sanguineas.jpg

C.66.ct.e (p. 166) *in* http://www.fireplaceglass.com/premixed_crystals.html

C.67.ct.d (p. 166) *in* http://www.anntorrence.com/blog/images/

C.68.d (p. 166) *in* http://eu.art.com/products/p13877051-sa-i2762539/posters.htm?ui=4D639416D01B49E682C1A89B81C32A41

C.69.e (p. 167) desenho do autor

C.70.ct.e (p. 167) desenho do autor

C.71.ct.d (p. 167) desenho do autor

C.72.d (p. 167) desenho do autor

C.73. (p. 168) *in Lotus 9*, Febraio 1975, p. 173

C.74.e (p. 168) desenho do autor

C.75.ct.e (p. 168) desenho do autor

C.76.ct.d (p. 168) desenho do autor

C.77.d (p. 168) desenho do autor

D.1. (p. 173) *in* STRAUVEN, Francis, *Aldo van eyck: the shape of reality*, Amesterdam : Architectura & Natura, 2002, p. 398

D.2. (p. 174) desenho do autor