

CONSTRUIR UMA CASA É UMA AVENTURA

$(5 \text{ TEXTOS} + 17 \frac{(\text{ARQUITECTURAS})^n}{\text{CASAS}} + 4 \text{ ARGUMENTOS} + 1)$

SOFIA CRISTINO BATISTA GONÇALVES

ORIENTADOR

ARQUITECTO CAMILO REBELO

À minha família,

ao Bruno.

PALAVRAS-CHAVE

ABRIGO, HABITAT, CASA, LAR, FENOMENOLOGIA, FÉRIAS, PAISAGEM

KEYWORDS

SHELTER, HABITAT, HOUSE, HOME, PHENOMENOLOGY, HOLIDAY, LANDSCAPE

RESUMO

A dissertação tem como origem o projecto de uma casa de fim-de-semana voltada para o mar. Esta premissa lançou, desde o instante da encomenda, diversas interrogações e indecisões relativas ao modo de pensar ‘uma casa’ e que foram configurando um campo de trabalho que vai mais além do projecto de arquitectura e que alcança, sobretudo, as formas de habitar. O trabalho reúne esse conjunto de inquietações iniciais que, associadas a outros argumentos, pensamentos filosóficos e outras imagens, desenhos, formas e/ou ideias de casa, accionaram a reflexão teórica acerca da casa de ocupação sazonal.

Aqui, abordo a casa a partir de uma associação de problemáticas de diferentes naturezas que acabam por configurar o universo em que se move a arquitectura doméstica contemporânea. Alguns destes temas estão directamente vinculados à casa, uma vez que não são mais que reflexões feitas através dela e dos problemas que actualmente enfrenta. Outros, contudo, sem serem novos, requerem uma nova análise, porque continuam verdadeiramente actuais ou porque suscitam dúvidas ou imprecisões. A distância que medeia os termos casa e lar ou casa e habitação ilustra esse problema. Os meios de comunicação lançam de uma maneira constante um conjunto muito heterogéneo de imagens e de informações, que procurei observar e compreender com mais atenção. Proponho, assim, um modo de investigação aberta/indirecta, que evolui não através da história da casa, nem da sua classificação tipológica, ou das obras-primas da arquitectura doméstica, embora elas possam aparecer aqui e ali. Dei prioridade aos processos e projectos que incidem sobre o lugar e o uso, sobre as formas e a relação com a paisagem, em detrimento das questões relacionadas com a materialidade ou a construção. Esta selecção não representa qualquer falta de interesse acerca destes temas, pelo contrário, apenas se deve à limitação temporal que condiciona este trabalho. Este conjunto heterogéneo de temas acaba por conformar a estrutura do texto. Uma estrutura que poderá parecer um tanto desordenada à primeira vista, mas que é um reflexo da diversidade e complexidade dos aspectos que recolhe, da sua procedência, e está rea-

lizada à imagem dessa ordem. Este quadro teórico traduzido numa equação antecipa a *construção* da casa, através de palavras e desenhos. Estou convencida que o grupo de reflexões e casas/casos de estudo apontam uma ideia de casa, talvez mais ligada às experiências sensoriais e quotidianas, fenomenológicas, que à ideia de casa como laboratório: experimental e/ou invenção. A dissertação é sobre o ante-desenho desta casa. O processo de *construção* mental.

ABSTRACT

The scope of this essay is the design of a weekend dwelling-house facing the sea. This condition caused, since the very moment of the order, several queries and hesitations regarding a method of conceiving 'one house', which configured a work field that exceeds the architectural design and, above all, leads to deal with dwelling patterns. The task includes that group of initial concerns which, together with other arguments, philosophical thoughts and other images, shapes and/or ideas of home, gave rise to a theoretical reflection about houses for seasonal sojourn.

I hereunder refer to house through an association of diversified questions which end by configuring the universe where contemporary domestic architecture moves. Some of these themes are directly linked to house, since they are but reflections made by way of house and the problems house faces nowadays. Other themes, however, although being not new, require further analysis, because either they are still truly actual or rouse doubts and inaccuracies. The distance between the concepts house and home, or house and dwelling, illustrate such dilemma. Media constantly cast a heterogeneous amount of images and information which I tried to perceive and understand more attentively. Thus, I propose an open/indirect type of investigation that does neither progress through the history of house, nor its typological ranking, nor the masterpieces of domestic architecture, though they may appear here and there. I grant priority to procedures and projects focused on location and utilisation, on shapes and relationship with landscape, instead of questions associated to materiality or construction. This choice doesn't mean any lack of interest for such themes; on the contrary, it is only due to the time limitation that conditions this work. This heterogeneous complex of subjects ends by determining the text structure. The structure may seem a little disorderly at first sight, but it's a reflex of the diversity and complexity of the matters collected and their provenance, and is accomplished in accordance with that order. This theoretical scenery, translated into an equation, anticipates the building of the house through

words and drawings. I am sure the bundle of reflections and study cases/houses point to a concept of house – maybe more related to the phenomenal, daily sensorial experiences than towards an idea of house as a laboratory: experimental and/or an invention. The essay is about the pre-sketch of this house; the process, of mental *building*.

SUMÁRIO

RESUMO/ABSTRACT	V
INTRODUÇÃO (OBJECTO, OBJECTIVO, MÉTODO)	XIII
 PALAVRAS PRÉVIAS	 1
I. A CASA É O ABRIGO *	5
‘CAVERNA, CABANA, CASA’	7
01. O ESPÍRITO DO LUGAR	9
CASA MALAPARTE, Adalberto Libera vs Curzio Malaparte	12
FALLINGWATER HOUSE, Frank Lloyd Wright	16
VILL’ ALCINA, Sergio Fernandez	19
02. PRIMEIRO FOI A CAVERNA	25
CASA EM MOLEDO DO MINHO, Eduardo Souto de Moura	26
TRUFFLE HOUSE, Antón García-Abril & Ensemble Studio	28
03. DEPOIS VEIO A CABANA	31
LE PETIT CABANON, Le Corbusier	35
MAGNEY HOUSE, Glenn Murcutt	38
 II. A CASA É UMA MÁQUINA COMPLICADA *	 41
‘VIVER UMA CASA’	43
04. MÁQUINA DE HABITAR & CÁPSULA PARA VIVER	47
PROGRAMAS DOMÉSTICOS: MÁQUINAS + MANIFESTOS + IDEOLOGIAS + CÁPSULAS + ...	50
05. REFÚGIOS & FIM-DE-SEMANA	55
PROGRAMAS SAZONAIS: PAISAGENS FICCIONADAS + ABRIGOS CELULARES	
+ SIMULAÇÕES + METÁFORAS + ...	57

III. A CASA TEM JANELAS: É PRECISO RESPIRAR... *	61
‘A CASA’	63
06. CENTRIPTAÇÃO & CENTRIFUGAÇÃO	65
VILLA MÜLLER, Adolf Loos	67
MAISON AU BORD DU LAC, Le Corbusier	69
07. PÁTIO & PAVILHÃO	73
UPPER LAWN PAVILION, Alison & Peter Smithson	75
FARNSWORTH HOUSE, Mies van der Rohe	78
CASA DE VIDRO, Lina Bo Bardi	81
SCHINDLER-CHACE HOUSE, Rudolf Schindler	83
08. TRADIÇÃO & INOVAÇÃO	89
CASA UGALDE, J. A. Coderch	92
CASA EXPERIMENTAL, Alvar Aalto	94
CAN LIS HOUSE, Jörn Utzon	97
CASA EM MAIORCA, Álvaro Siza	99
IV. A CASA É O EU DE CADA UM *	103
‘SAIR DE UM SONHO’	105
09. AS CASAS QUE ME HABITAM	107
DE CASA EM CASA, RETORNO À ORIGEM	110
O QUADRADO, O TRIÂNGULO, A TERRA E O COSMOS	112
V. CONSTRUIR UMA CASA É UMA AVENTURA *	115
‘CONSTRUIR’	117
10. ENTRE OLHAR E VER...	119
REFLEXÃO FINAL	120
AGRADECIMENTOS	125

INTRODUÇÃO

OBJECTO

Vivemos sobressaltados, divididos. Os dias desaparecem velozes, entre desenhos, livros, concursos, amigos, paixões... A sociedade contemporânea impõe-nos esse ritmo, acelera-nos, muitas vezes afasta-nos do essencial. Não há tempo nem disponibilidade para viver demoradamente, cada coisa a seu ritmo. Passa-se exactamente o mesmo com a arquitectura. Vêem-se livros. Raramente se lêem. Tiram-se fotografias. Fazem-se projectos. Discutem-se obras. Investigam-se autores. Estuda-se história. Calculam-se estruturas. Compram-se catálogos. Assinam-se revistas. Surge a oportunidade de executar um projecto. *Construir* uma casa de fim-de-semana voltada para o mar, localizada na aldeia de Afife, em Viana do Castelo.

Entusiasmo. Silêncio. Inquietação.

Assim nasceu o objecto desta de dissertação, de uma encomenda real. Os clientes são os meus pais, que pretendem um refúgio na natureza, um lugar de descompressão que permita, esporadicamente, escapar à desassossegada vida urbana. De qualquer forma, a ideia de desenhar uma casa para nós fez-me recuar no tempo e recordar as casas imaginárias que, durante a minha infância, habitaram os meus sonhos. Construía-as constantemente. Eram feitas de fragmentos, de memórias de lugares que visitava, de espaços que me fascinavam, de emoções, de sensações. A *minha casa* era, assim, feita por adições e sobreposições de atmosferas, cores, texturas, odores. Agora, que não habito nenhuma casa imaginária, surge a oportunidade de a materializar...

“Todos nós vivemos a arquitectura, mesmo antes de sequer conhecer a palavra arquitectura. As raízes do nosso entendimento arquitectónico encontram-se nas nossas primeiras vivências: o nosso quarto, a nossa casa, a nossa rua, a nossa aldeia, a nossa cidade, a nossa paisagem – cedo as experimentamos de forma inconsciente, e mais tarde as comparamos com as paisagens, cidades e casas que se vieram juntar. As raízes do nosso entendimento arquitectónico encontram-se na nossa infância, na nossa juventude, encontram-se na nossa biografia. Os estudantes devem aprender a trabalhar de forma consciente as suas experiências pessoais como base dos seus projectos. A tarefa de projectar pretende desencadear esse processo”¹.

OBJECTIVO

Esta dissertação pretende apontar o silêncio como espaço de meditação. O silêncio constitui o espaço entre, a pausa para a compreensão, para associações latentes e invocação. Representa o espaço da introspecção na literatura, na arte e na arquitectura. Silêncio deriva do latim *silentium* e representa um vazio provocado pela interrupção de som ou movimento. O silêncio não é ausência de mensagem, mas uma transmissão que não se ouve. É espaço e tempo para a ‘solidão’ que desperta memórias, ligações entre fragmentos de pensamentos.

Tornou-se oportuno e aliciente transformar a dissertação num momento de pausa, desenvolver um ensaio especulativo que, de futuro, estabeleça os princípios do desenho da casa de Afife. Pretendo reunir interrogações, reflexões e apontamentos acerca de universos concorrentes ou paralelos, eventualmente capazes de catalisar hipóteses. Uma *memória* escrita, que funcione como o meu universo onírico de criança, como uma compilação de fragmentos, de ideias de

¹ Peter Zumthor, (1996) *Ensinar arquitectura, aprender Arquitectura* in “**Pensar a Arquitectura**”, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2005, p.53

arquitectura, formas de habitar, atmosferas domésticas, numa vertente mais reflexiva que explicativa.

É objectivo desta tese *construir uma casa* através de palavras. Ou melhor, confrontar a arquitectura das ideias – filha unigénita da filosofia – com uma outra arquitectura que parte das coisas terrenas e que se mede com o corpo, que surge do comportamento humano e das suas práticas, que produziu a porta, a janela, a coluna, a cobertura, a soleira, o degrau. O conflito entre as coisas e as ideias tem sido um dos motores de desenvolvimento da arquitectura, fazendo-a oscilar entre o racionalismo teórico e o empirismo prático e empurrando os seus operadores para duas categorias distintas: aqueles que pensando não fazem e os que fazem sem muito pensar. É uma divisão simples mas acredito que não há uma real diferença entre o pensar e o fazer e que o objectivo da construção não é mais nobre que o da invenção.

Entre a emoção e a tentativa de uma dissecação analítica, entre a sensibilidade e a crueza disciplinar, a minha proposta é a de elaborar um raciocínio teórico sobre a sedução dos argumentos e das práticas, raciocínio esse que se conjuga com a intuição sobre as coisas. Esta auto-referenciação abrirá portas para entender o universo autónomo do projecto, num quadro de referências mais amplas.

*“Não tenho aqui em conta as demonstrações porque as reservo para o trabalho ordenado. O que me ocupa neste momento é encontrar temas e inventos e reuni-los à medida que me vão ocorrendo; mais tarde hei-de pô-los em ordem, agrupando-os segundo a sua natureza. Por isso, leitor, não te espantes, não te rias de mim, se saltarmos de um assunto para o outro”*².

² Leonardo da Vinci, *Codex Leicester* in NICHOLL, Charles, “**Leonardo da Vinci, o voo da mente**”, Lisboa, Bertrand Editora, 2006

MÉTODO

“Pensemos ahora en la institución de ‘la casa’. A mi entender, una casa tiene que responder a tres cuestiones importantes. Primero tiene que dar respuesta al alojamiento simbólico (‘la casa’); segundo tiene que dar respuesta a un problema concreto (‘una casa’). ‘Una casa’ es una casa circunstancial... Pero al arquitecto le corresponde pensar ‘la casa’ y no ‘una casa’. En esto consiste realmente la arquitectura. ‘Una casa’ puede ser lo que hace un profesional; pero al arquitecto le corresponde hacer ‘la casa’ propiamente dicha, la casa entendida simbólicamente. Y luego hay una tercera cosa en que el arquitecto no puede hacer nada: ‘el hogar’ (...)”³.

É possível que *a casa* tenha constituído o primeiro estágio do pensamento arquitectónico. Pela sua condição de abrigo, e por tanto, de estrita necessidade, foi um tema imprescindível no desenvolvimento da disciplina. A literatura sobre *a casa* preenche centenas de metros de estantes, especialmente desde o princípio do século XX, quando a necessidade de alojamento impulsionou arquitectos e artistas numa busca quase desesperada por uma nova concepção de *morada do homem*. Exposições, manuais e tratados, livros e revistas, declarações e manifestos, dirigiram a si as suas acções. A bibliografia é, em termos quantitativos, inabordável. Limitar o campo da pesquisa torna-se, portanto, imprescindível. Mas confinar o âmbito da procura adivinhava-se difícil. Por isso, optei por delinear uma estrutura que ajudasse a estabelecer metas e suportasse o fio condutor da narrativa.

A dissertação é composta por dois momentos. O primeiro desenvolve-se como um LABORATÓRIO: 5 TEXTOS (de referência) e 10 ENSAIOS (ou, capítulos). Uma *plataforma teórica* onde se dispõem e analisam conceitos, temas, autores, arquitecturas, imagens, desenhos – os instrumentos desta investigação. Esta compilação tem como ponto de partida o estudo de casas

³ Louis I. Kahn, (1959) *Extracto de Las nuevas fronteras en arquitectura: CIAM de Otterlo* in TORRES CUECO, Jorge... [et al], **“Casa por Casa: reflexiones sobre el habitar”**, Valencia, Memorias Culturales, 2009, p.53

singulares que permitem desvendar e clarificar a *matéria* de que é feita uma casa de férias. Insiste na relação que o objecto construído estabelece com o lugar e com a paisagem. Este processo desencadeia ferramentas úteis. O objectivo é que estas descobertas funcionem como âncoras para as minhas dúvidas e indecisões, consolidando a futura solução do projecto da casa de fim-de-semana.

O segundo momento funciona como CATÁLOGO. É o momento de sistematização. O processo de pesquisa é arrumado em 4 ARGUMENTOS + 1 (ou, temas principais). Estes argumentos traduzem a individualidade do processo de trabalho e estão de acordo com o desenrolar da acção. São também apropriações de palavras de Álvaro Siza, agora reeditadas num novo contexto.

É uma opção manter a estrutura deste *espaço experimental* (catálogo + laboratório), tal como foi *construído*. Transmitir a verdade do processo de *construção*, em que os temas surgiram espontâneos e só depois foram organizados.

Projectar significa compreender, ordenar, equacionar.

Construir uma casa é uma aventura pretende enfatizar o vazio e a imensidão que nos assola quando se inicia um processo criativo mas, também, valorizar o espaço íntimo, o espaço privilegiado de refúgio e reflexão.

Esta *casa* será uma ‘síntese de desejos acumulados, pensada para abrigo de muitas aspirações de vida em comum’, aberta para a vida e para o mar.

PALAVRAS PRÉVIAS

Começo com IMAGENS DE CASAS. Obviamente que tenho consciência da superficialidade e sobretudo da ambiguidade e complexidade de relações que se geram ao agrupar imagens de maneira tão imediata. Na verdade não são apenas imagens, são *casas*, o que ainda poderá parecer mais absurdo. E não, não descurei que a *matéria de que é feita uma casa* está longe de se aproximar de uma questão meramente estilística ou de uma qualquer forma que o seu invólucro exterior sugira. Ilustro apenas a minha desarrumação quando iniciei a dissertação.

*“O projecto de uma casa é quase igual ao de qualquer outra: paredes, janelas, portas, telhado. E contudo é único. Cada elemento se vai transformando, ao relacionar-se”*¹. Pensei, esta compilação instantânea pode trazer perigos, mas também poderá abrir novos caminhos conceptuais ou semânticos à minha reflexão. A cultura actual é cada vez mais a da imagem, não a do livro. Possivelmente a da revista mas sobretudo a da *imagem.com* vinculada ao mundo digital. É indispensável perceber a semiótica das formas e do espaço, clarificar os diferentes sistemas da prática arquitectónica contemporânea e os sinais que transmitem.

Coloquei sobre uma mesa todas as *casas* que conhecia e de que me lembrava, as que tinha visitado ou estudado. Abri livros, revistas, dispus fotografias, plantas, secções, e tentei agrupá-las. Primeiro por ordem cronológica. Foi fácil. Seleccionei aquelas que me sugeriam uma ocupação sazonal, mais próxima dos casos/casas de estudo que procurava. Não fui completamente eficiente, permaneceram sobre o suporte de trabalho casas que são teóricas, excepcionais. Seguidamente introduzi outras variáveis, como forma, programa, matéria, superfície... depois, modos de relação com o exterior, com a paisagem. O processo de triagem começa a tornar-se complicado, confuso, mesclado. As coordenadas iniciais transportam consigo processos, ideais, significados e

¹ Álvaro Siza, (1982) *Construir in “Álvaro Siza: escritos”*, ed. Carles Muro, Barcelona, U.P.C., 1994, p.23

sentidos. Formas de pensar associadas a formas de habitar. Formas. Formas que ultrapassam excessivamente a forma construída. Sobressaltei-me. A *coleção de casas* provoca uma “*trama aberta de vibrações-ressonâncias teóricas (re)colhidas-associadas numa geografia difusa de autores-posições-manifestos*”².

Mesmo numa observação rápida percebe-se que *a casa* suscita problemáticas distintas... Aliás, a própria definição de casa é difusa, surge normalmente associada a conceitos como abrigo, morada, lar, habitação. Heidegger refere em ‘Construir, Habitar, Pensar’ que “(...) *habitar é o fim que preside todo o construir*”³ mas a materialização de um objecto através da técnica não implica, necessariamente, um espaço que albergue todas as particularidades que nos possam reportar a um habitar com qualidade e conforto. Habitamos, não apenas casas, mas qualquer outro espaço onde estejamos fisicamente – museus, cinemas, hotéis, etc. Habitar é o acto de estar e usufruir de um espaço.

A rede de investigação é tecida sobre o século XX e XXI, unificando, inicialmente num painel, um conjunto de obras aparentemente dispersas mas com um pano de fundo comum – o espaço doméstico. Estas casas, para além de simbolizarem épocas e tendências através das quais se poderia reproduzir a história da arquitectura doméstica, contêm em si, reflectida, a forma de pensar dos arquitectos que as construíram. Casas de arquitectos traduzem ideais, manifestam novas soluções construtivas ou conceptuais, dão largas a jogos arquitectónicos, servem de laboratórios, intensificam a sua presença ou diluem-se na paisagem, propõe utopias em espaços físicos, concretos. Circunscrevendo ainda mais o campo de estudo constatamos que é a manipulação do espaço íntimo/interior com a paisagem/exterior que potencia as possíveis comparações/relações entre elas – ideologias, manifestos, experimentações/jogo de soluções, heteroto-

² Manuel Mendes, citação retirada do texto descritivo do ‘Programa’ da disciplina de Teoria 2, ano 2009/2010, da qual o autor é docente, na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto; publicado no site oficial da mesma instituição, http://sigarra.up.pt/faup/web_page.inicial

³ Martin Heidegger, (1951) “**Construir, Habitar, Pensar**”, traduzido para castelhano por Eustaquio Barjau em *Conferências y Artículos*, Serbal, 1994 in http://www.heideggeriana.com.ar/textos/construir_habitar_pensar.htm, consultado em 26 Jul. 10

pias, associadas especificamente às casas de ocupação sazonal ou mais vulgarmente denominadas por casas de férias.

É a partir deste momento que surge a vontade de criar um CATÁLOGO, que arrume imagens e ideias, ou melhor, casas e argumentos teóricos, com o objectivo de activar o processo de projecto, numa espécie de cartografia *in progress*. Era necessário aprofundar a análise, entender o porquê das diversas tendências actuais. Compreender que provêm de um passado próximo, ou longínquo, rico em manifestos e tomadas de posição. Seria interessante procurar permanências, evoluções, transformações ou reinvenções do suporte privilegiado do habitar – a casa.

Assim, a partir de ‘imagens de casas’ – espalhadas sobre uma mesa – surgem as primeiras questões que insinuam outras perguntas, outros argumentos... uns atrás dos outros. À medida que estrutura o discurso, as casas irrompem... de novo, com outra profundidade.

Este *collage de casas* é no final do trabalho ordenado. Há um maior controlo das variáveis, o que permite reagrupar, sintetizar, criar diagramas com sistemas de análise mais pertinentes.

*“Crear supone escoger. Escoger, en disciplinas visuales como lo son el cine y la arquitectura, implica mirar. Mirar, para un realizador cinematográfico, supone interponer un juicio crítico y selectivo sobre la totalidad del universo que se ofrece a la cámara”*⁴.

⁴ Juan Deltell Pastor, *Tres +1. Personajes en busca de terraza* in TORRES CUECO, Jorge... [et al], **“Casa por Casa: reflexiones sobre el habitar”**, Valencia, Memorias Culturales, 2009, p.175

| A CASA É O ABRIGO *

As múltiplas definições que giram em torno da noção de casa foram ao longo da história da arquitectura objecto de frequente especulação. Actualmente a complexidade do tema continua a suscitar o interesse de muitos arquitectos que actuam de forma a reeditar um léxico específico que clarifique a ideia e/ou imagem de casa. As inúmeras indagações que situam a casa como algo mais que um solo e um tecto introduzem repetidamente termos como símbolo, mito, sonho ou felicidade. Quando a pesquisa incide na origem surgem termos como abrigo, morada, cabana, ou gruta, referidos sempre à arquitectura primitiva, à arquitectura anónima ou à arquitectura popular.

*“La idea de la primera casa, arquetipo y origen, está presente en el pensamiento de los arquitectos modernos tanto como en el de los tratadistas y teóricos de la arquitectura de todos los tiempos”*⁵. Como evidência Joseph Rykwert em ‘La casa de Adán en el Paraíso’ a cabana primitiva – o lugar do primeiro homem – não é uma preocupação incidental dos teóricos nem um ingrediente casual de mitos ou rituais. O retorno às origens implica sempre repensar o que se faz actualmente.

*‘*A casa é o abrigo.*’, palavras retiradas do texto de Álvaro Siza, (2006) *A casa*, in SIZA, Álvaro, “01 textos, Álvaro Siza”, Porto, Civilização Editora, 2009, p.349

⁵ Joseph Rykwert, (1974) “*La casa de Adán en el Paraíso*”, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A. in GILI GALFETTI, Gustau, “*Casas Refugio: Private Retreats*”, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1995, p.10

CAVERNA, CABANA, CASA

ALBERTO CAMPO BAEZA

“Primeiro foi a caverna. O homem, animal com uma clara racionalidade, embora pouco desenvolvida, pouco avançada, refugiou-se nas cavernas para se proteger do frio e da chuva e para se defender do ataque de outros animais irracionais. O estereotómico – a terra, a rocha, o pétreo, o pesado, o obscuro – acolheu o homem nas suas entranhas. E aquela racionalidade, com toda a sua capacidade de criação, deixou as marcas da sua imaginação, da sua memória, naquelas paredes através da pintura.

Depois veio a cabana. O homem pensou que podia construir o tectónico. O pássaro faz o seu ninho e a abelha o seu favo de mel segundo leis próprias, difíceis de descrever, mas com uma exactidão cega e perfeita. O homem compreendeu, ainda que de uma forma inconsciente, as leis da gravidade e construiu a sua cabana. Com troncos e ramos, com pedras ou com blocos de gelo. E sempre com a razão que, também inconscientemente, emprega mecanismos geométricos. E embora tenha sido apenas para se refugiar e para se defender pôde então, com mais liberdade do que acontecia com a caverna, eleger o sítio e decidir o local e a forma da sua habitação. E a sua capacidade de criação, que na caverna se revelara através da pintura, manifestou-se aqui – assim queria eu entendê-lo – pela arquitectura, pela mais primitiva arquitectura. O homem pôde então decidir onde fixar-se e a forma de arquitectura que mais lhe convinha.

E finalmente, chegou a casa. O refugiar-se e o defender-se transformaram-se no habitar. E o homem, uma vez dominado o espaço definido pelos planos correspondentes concebeu a possibilidade de o controlar. De o proporcionar. E viu que, com a luz, podia tencioná-lo. Assim, dominando a gravidade e a luz de forma já mais consciente, aperfeiçoou a Arquitectura que se tor-

nou mais uma manifestação, talvez a mais humana, da cultura. Dessa cultura que vai destilando o pensamento do homem ao longo dos tempos.

*Se o homem como animal se refugiou nas cavernas, e como ser racional construiu a cabana, o homem como ser culto, criador, concebeu a casa como morada do habitar. E é neste ponto que nos encontramos.”*⁶

⁶ Alberto Campo Baeza, *Cueva, Cabaña, Casa* (título original); *Caverna, Cabana, Casa* (versão portuguesa) in revista “**Arquitectura Ibérica**”, tema - **Habitar**, Ano II, Nº10, SET/OUT 2005, Edição Caleidoscópio, p.44-46

01 O ESPÍRITO DO LUGAR

“A origem da arquitectura não está na caverna ou na mítica ‘Casa de Adão no Paraíso’: antes de transformar o esteio em coluna, a cobertura em coluna, a cobertura em tímpano, antes de pôr pedra sobre pedra, o homem pôs a pedra sobre a terra para reconhecer o lugar no universo desconhecido, para medi-lo e modificá-lo”⁷.

“Los menhires aparecen por vez primera en la era neolítica, y constituyen los objetos más sencillos y más densos de significado de toda la Edad de Piedra. Su levantamiento constituye la primera acción humana de transformación física del paisaje: una gran piedra tendida horizontalmente en el suelo y, sin embargo, tan sólo una simple piedra sin ninguna connotación simbólica. Pero su rotación de noventa grados y el hincarla en la tierra transforman dicha piedra en una nueva presencia que detiene el tiempo y el espacio: instituye un tiempo cero que se prolonga hasta la eternidad, así como un nuevo sistema de relaciones con los elementos del paisaje circundante”⁸. A hipótese de que a primeira acção humana tenha sido o levantar de uma pedra, está na origem da *morada*. No livro ‘Walkscapes’, Francesco Careri defende a tese de que a arquitectura antes de ter sido capturada pelo sedentarismo seria já prática do nómada. O menhir serviria como ponto de orientação do peregrino, como ferramenta de significação do lugar, de humanização do ambiente remoto, ainda não civilizado. Antes da rede viária que canaliza os nossos percursos existiria a tensão entre os objectos, o alinhamento.

⁷ Vittorio Gregotti, em “Casabella” citado por Manuel Mendes, *terra quanto a vejas, casa quanto baste* in “**Só nós e santa tecla: A Casa de Caminha de Sergio Fernandez**”, Porto, Dafne, 2008, p.101

⁸ Francesco Careri, “**Walkscapes, El andar como práctica estética**”, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2005, p.52

Orientamo-nos no território através do reconhecimento de signos, marcos, edifícios singulares que se destacam e marcam o lugar, criando uma geografia específica. A força icónica que alguns objectos irradiam para o exterior, ultrapassa em larga escala o interesse espacial que poderá ter o seu interior. A cabana é basicamente um edifício, algo que é montado a partir de várias peças tendo como objectivo a criação de conforto. A pedra tornada vertical não contém nada mais que a simples intenção da sua existência. A partir daqui será fácil perceber a evolução deste arquétipo no campo do sagrado, mas também do profano e as preciosidades materiais que irradia.

Provavelmente os casos mais extremos de subordinação ao lugar, à ideia de recinto ou ponto significativo, são os santuários ‘shinto’ do Japão: *“Buddhist temples and Shinto shrines are seen in every Japanese city, town and village. Buddhist temples are mainly concerned with funerals and ancestor rituals. Shinto shrines, on the other hand, mark a sacred place identified with one or more kami (spirit entities). Shrines do not relate to a deity elsewhere; they mark the actual abode of the kami of that place, so to approach the shrine is to approach the kami”*⁹. Os santuários ‘shinto’ são coincidentes com o lugar, a morada do ‘kami’, a versão japonesa do ‘genius loci’. O que celebram é o *espírito do lugar* e a natureza é a sua morada.

Os ‘espíritos’ habitam normalmente uma característica peculiar do terreno: *“It seems likely that certain places (for example strange rocks, waterfalls, mountains) were regarded as sacred or the abode of spirits before Buddhism entered Japan, and these places developed into Shinto shrines”*¹⁰. Estes lugares sagrados vivem da confluência de fenómenos que a intervenção humana torna visíveis mas quando a *morada* deixa de ser apenas lugar, apenas coordenada geográfica, e passa a representar um espaço tridimensional, combina lugar com espaço, aproximamo-nos do âmbito da casa – a união entre a *morada*, referenciada pelo que está à volta, e a *habitação*, interior.

⁹ Brian Booking, sobre *Shinto* in *“The Illustrated Encyclopedia of World Religions”*, editor Chris Richards, Shaftesbury, Element Books, 1997, p. 175

¹⁰ Brian Booking, sobre *Shinto* in *“The Illustrated Encyclopedia of World Religions”*, editor Chris Richards, Shaftesbury, Element Books, 1997, p. 180

Introduzo à reflexão três casas singulares, projectadas e construídas em tempos históricos diferentes. Apesar das suas muitas disparidades – a sua distância geográfica e cultural, a personalidade e ideais de seus arquitectos e clientes, os desígnios arquitectónicos que concretizam – são igualmente especiais na forma como resolvem o programa doméstico e, sobretudo, únicas pelos lugares em que se implantam. Do alto de um penhasco sobre o mar Mediterrâneo eleva-se, em direcção ao sol, a Casa Malaparte. Parece transmitir a frequência do menhir, um objecto singular que orienta e que causa estranheza, mas cuja presença acentua a excepionalidade do lugar. A arquitectura estende o seu domínio pelo território deixando pegadas, em forma de escadas, talhadas directamente sobre a rocha. Contemporânea da Casa Malaparte, sobre uma cascata, ergue-se outra casa de fim-de-semana. Conhecida como ‘Fallingwater’ esta casa foi pensada como um refúgio, para a família Kaufmann, em perfeita harmonia com a natureza. Num contexto temporal completamente distinto, perante uma paisagem sublime, a Casa de Caminha projectada por Sergio Fernandez é o testemunho das qualidades práticas e racionais que caracterizam as obras dos arquitectos do Porto na segunda metade do século XX. Acolhedora nos usos e sugestiva de um habitar mais informal, é também síntese das contradições entre a autonomia disciplinar e a poética do quotidiano.

*“O sítio, em conjunto com a intervenção do homem, faz o ‘lugar’. Portanto, os lugares são sempre resultado de uma acção (...) O importante é pôr as coisas em diálogo. Logo, são importantes os sítios? Evidentemente que são. Não para os respeitar ou venerar quase de modo sagrado, mas para intervir e modificá-los”*¹¹. Estas casas exaltam o paradigma do diálogo entre o mundo natural e o artificial.

São casas sobre a natureza, sobre a falésia, a cascata, a montanha...

¹¹ Manuel Botelho, texto retirado de uma exposição realizada na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, a propósito do *Concurso de ideias Dédalo rePlace: muro 3*, 2010

CASA MALAPARTE

ADALBERTO LIBERA VS CURZIO MALAPARTE,
CAPRI, ITÁLIA (1938-1939)

Adalberto Libera realiza em 1938 o estudo prévio de uma ‘villa’ na ilha de Capri. O cliente é o escritor italiano Curzio Malaparte. Durante anos se pensou que o desenho da Casa Malaparte localizada na extremidade de ‘Punto Masullo’ pertencia por completo ao arquitecto italiano, mas numerosos estudos ulteriores, especialmente o desenvolvido por Marida Talamona ¹², demonstram, com segurança, que não foi assim. A Casa Malaparte é praticamente finalizada na primavera de 1939, mas a sua formalização pouco ou nada tem a ver com o projecto inicial...

A confrontação entre o desenho de Libera e a realidade construída por Malaparte resulta certamente injusta. O anteprojecto do arquitecto italiano não deverá ser considerado mais do que um esboço incompleto, da mesma forma, que o cunho de seu proprietário foi vital no desenrolar do processo. A extravagância do escritor aliada à doutrina racionalista de Libera teve provavelmente um peso equilibrado. Desta *parceria* Libera/Malaparte surge uma construção inquietante, marcada pela sua profunda ambiguidade.

A “*Casa Malaparte è una sopraelevazione del luogo*” ¹³. Sobre ‘Punto Massullo’, longe de atenuar o perfil da escarpa rochosa, a casa completa a paisagem. Como um marco natural, cuja beleza deriva da grandiosidade com que se produz o encontro entre a terra, o céu e o mar, a casa parece seguir as mesmas leis de formação da natureza. Ao longe parece um reflexo geometrizado do perfil da rocha sobre a qual assenta, quase como uma formação cristalizada oriunda do

¹² Marida Talamona, “**Casa Malaparte**”, edição clup: cooperativa livreria universitária do politécnico de Milão, 1990 in http://www.amazon.com/Casa-Malaparte-Marida-Talamona/dp/1878271393#reader_1878271393, consultado em 4 Ago. 10

¹³ Francesco Venezia, *Casa Malaparte*, Colegio Oficial de Arquitectos de Cádiz, 2001, citado por Juan Deltell Pastor, *Adalberto Libera versus Curzio Malaparte* in TORRES CUECO, Jorge... [et al], “**Casa por Casa: reflexiones sobre el habitar**”, Valencia, Memorias Culturales, 2009, p.179

próprio penhasco como consequência de um cataclismo. A pureza da sua geometria, a obliquidade de seu perfil, a cor destacando-a da rocha, assim o confirmam. Mas ao mesmo tempo, a Casa Malaparte responde fielmente ao conceito de forma monumental – neste caso dando vida a um programa doméstico – tal como é entendida por Alberto Libera. Como indica Vieri Quilici na sua monografia sobre o arquitecto, *“a confrontação entre o princípio tectónico (tipo estrutural-arquitectónico) e a conformação volumétrico-objectual (imagem plástica) constituem o fundamento do método compositivo de Libera, que se resume no princípio de integridade do programa construtivo-figurativo, um princípio essencialmente sintáctico através do qual a arquitectura se afirma como monumental”*¹⁴. Tal princípio, enfatiza Quilici, *“é contrário ao mimetismo que tende a reproduzir sobre o sítio operações análogas a aquelas que existem ao seu redor, já a estrutura formal da obra procura mostrar a essência individual do tipo, transformando-se ao mesmo tempo em uma condição que não pode ser repetida do lugar em que se assenta”*¹⁵. Assim, na Casa Malaparte, apesar da aparente submissão às forças do lugar, a geometria converge com a emotividade, procedente provavelmente da mestiçagem de ideais de Libera e Malaparte. O resultado final corresponde à complexidade deste processo traduzido no rigor da forma e na temporalidade da natureza metafísica do objecto arquitectónico, ao conseguir, como conclui Quilici, ‘o mito idealista da integração’. A Casa Malaparte destaca na paisagem a sua potente unidade, tanto tipológica como simbólica, apresentando-se como uma caixa que projecta desde a obliquidade da grande escada a direcção ao abismo.

A linha decidida, o volume que vai transitando em ritmo modular evidencia a origem racionalista da concepção arquitectónica que está na base desta construção. A simetria e a centralidade regem a disposição dos vários compartimentos dos pisos superiores organizando divisões a ambos os lados de um estreito corredor. Seria lógico pensar que os alçados, como resultado do

¹⁴ Vieri Quilici, *“Adalberto Libera, l'architettura come ideale”*, Roma, Officina Edizioni, 1981 in MUÑOZ, Maria Tereza, ‘A casa sobre a natureza. A Vila Malaparte e a Casa da Cascata.’ *Arquitextos*, São Paulo, 01.004, Vitruvius, set 2000 <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.004/983>, consultado em 7 Ago. 10

¹⁵ Vieri Quilici, *“Adalberto Libera, l'architettura come ideale”*, Roma, Officina Edizioni, 1981 in MUÑOZ, Maria Tereza, ‘A casa sobre a natureza. A Vila Malaparte e a Casa da Cascata.’ *Arquitextos*, São Paulo, 01.004, Vitruvius, set 2000 <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.004/983>, consultado em 7 Ago. 10

rígido sistema de composição, fossem resolvidos por um conjunto sistemático de aberturas regulares. Contudo, uma observação atenta à planta permite comprovar que as perfurações nos muros se praticam sem regra ou medida concreta, inclusivamente variando ligeiramente o seu tamanho e posição relativamente aos espaços interiores com igual programa e orientação. Isto é especialmente perceptível no salão. Assim, os alçados resultantes, frívola colecção de vãos interrompendo um intenso ‘vermelho pompeia’, encontram o seu lugar segundo uma disposição na qual o azar constitui o sistema da composição. Evidenciam, presumivelmente, o esforço de Malaparte em fugir ao rigor que seguramente intuiu em Libera e que, talvez, tenha constituído uma das razões para prescindir dos seus serviços.

A entrada é disfarçada entre as demais aberturas, no entanto, vários caminhos escalonados confluem até ela. O funcionamento da casa é de uma austeridade quase tortuosa: as divisões são pequenas e os corredores que as organizam, dada a sua dimensão e tratamento, não tem mais nenhuma função que a meramente distributiva. Apenas o estúdio e o salão principal são dignos de menção quanto à espacialidade que proporcionam. O salão, entendido como ‘grande sala’ tem vocação de pátio exterior, pavimentado como uma calçada romana. A presença da pedra aliada aos tons neutros do escasso mobiliário evidencia o contacto com natureza. As janelas emolduradas por caixilhos expressivos activam o dramatismo da paisagem recortada, numa imagem quase pictórica. Abrem o interior a um mundo de formas naturais brumosas e inalcançáveis. Estas ‘obras de arte’ parecem constituir a única ornamentação da sala, simples molduras para a contemplação do espectáculo da natureza, absolutamente fechadas ao mundo nada dominável do natural. A casa que o escritor descreveu como “*Una casa come me*”¹⁶ é mais que um projecto para um ‘sítio’ ou uma solução de ‘programa’. É uma obra-prima literária, um manifesto político e a autobiografia do seu proprietário. Malaparte definia-se a si mesmo como um homem duro, extravagante e simples, livre de ornamentos. Assim tinha de ser a sua casa: dura, inquietante.

¹⁶ Curzio Malaparte citado por Juan Deltell Pastor in TORRES CUECO, Jorge... [et al], “**Casa por Casa: reflexiones sobre el habitar**”, Valencia, Memorias Culturales, 2009, p.185

A secção sucumbe ao recorte preciso dos trinta e três degraus que recriam a ‘monumentalidade’ de Libera ou a escadaria da ‘Igreja da Anunciação’ que deslumbrou Curzio Malaparte durante o seu exílio em Lipari. A ascensão é sublime. “*Do its steps lead to infinity?*”¹⁷

Dão acesso ao terraço. A cobertura não coroa a casa, funde-se nela, acessível, sem barreiras. É um simples suporte para o livre jogo das forças da natureza e do movimento do sol. A casa identifica-se com a cobertura – teatro ao ar livre, plataforma de descolagem para o sol, palco de cerimónias rituais... orientada para o mar e para a terra. Identifica-se também com o traçado preciso do seu perfil que lhe confere a sua imagem enigmática, deixando de lado tudo o que for demasiadamente humano – daí a ausência de base – para reencontrar a sua essência atemporal. O tempo parece parado, tanto na casa como na natureza ao redor. É esta imagem tão pura, que provoca a misticidade da Casa Malaparte.

Como no filme dirigido por Jean Luc Godard, ‘Le Mépris’, a natureza, em constante movimento ou absolutamente paralisada, aparece como condição essencial de uma arquitectura que está sobre a natureza, participa e também se opõem a ela.

¹⁷ Robert Venturi citado por Juan Deltell Pastor, *Adalberto Libera versus Curzio Malaparte* in TORRES CUECO, Jorge... [et al], “*Casa por Casa: reflexiones sobre el habitar*”, Valencia, Memorias Culturales, 2009, p.179

FALLINGWATER HOUSE

FRANK LLOYD WRIGHT,
BEAR RUN, PENSILVÂNIA, EUA (1935-1939)

A casa de verão construída para a família Kaufmann parece provocar um sentimento absolutamente oposto ao da Casa Malaparte. Ainda que igualmente subjugada ao espírito do lugar, destaca-se pela adaptação do programa doméstico à ideia de “*contacto directo entre o homem e a natureza, estabelecendo entre eles uma agradável relação*”¹⁸. Ao desenhar a casa sobre a cascata, o arquitecto pretende que a natureza participe intensamente no quotidiano dos seus proprietários. Ao introduzir na concepção o movimento que lhe é intrínseco, aproxima o espaço habitável do constante fluir da água e do crescimento das árvores. Quando Wright conheceu o lugar, “*apreciou imediatamente o potente ruído das cascatas, a vitalidade do jovem bosque e o dramatismo das rochas, considerando que estes deveriam ser os elementos que tinham que se entrelaçar com os serenos espaços de sua estrutura*”¹⁹. Os dois mundos, natural e artificial, em total harmonia. A natureza de ‘Fallingwater’ é, no entanto, de escala reduzida, uma natureza civilizada. Bear Run não é mais que um pequeno riacho, como o são as cascatas que originam o seu percurso. Existe, também, uma paisagem colonizada – com uma ponte e um caminho – anterior à construção da casa, e da qual esta se apropria. Estrategicamente implantada, reduz as distâncias e orienta as formas, antes dispersas, a um ‘pequeno ambiente’ dentro do qual se produz todo o *espectáculo* do natural. Uma surpreendente transmutação do gosto pelos horizontes sem limites e das grandes distâncias próprias das paisagens americanas.

¹⁸ Edgard Kaufmann Jr., *Prólogo* in HOFFMAN, Donald, “**Frank L. Wright’s Fallingwater. The House and Its History**”, NY, Dover Publications, 1978

¹⁹ Edgard Kaufmann Jr., *Prólogo* in HOFFMAN, Donald, “**Frank L. Wright’s Fallingwater. The House and Its History**”, NY, Dover Publications, 1978

A casa emerge na continuação da estrutura estratificada do relevo, abaixo da qual passa o riacho, e parece desenvolver-se como os galhos do tronco de uma árvore. Neste sentido, pode entender-se a Casa da Cascata como uma extensão das leis de formação da Natureza, do cadenciado crescimento orgânico. Para Wright a forma orgânica desenvolve-se a partir de dentro do material e opõem-se à forma mecânica, imposta ao material a partir de fora, de maneira que toda a habitação deveria ser uma forma orgânica, fortemente enraizada no chão, e o ornamento deveria surgir da sua própria forma. Ao contrário dos românticos ingleses, o arquitecto não contrapõe natureza e civilização, e consequentemente, o mito da natureza não é para Wright um mito idealista, mas um mito que tem a ver com as ‘organizações’ que, usando palavras de Northrop Frye, se podem chamar de ‘realistas’, porque têm mais relação com a “*experiência humana e a representação que com o idealismo da forma*”²⁰.

Wright, como Libera e/ou Malaparte, coloca a casa ao mesmo tempo sobre e no interior da natureza, mas ao contrário. A singularidade da implantação advém da total decomposição do volume do edifício numa série de estratos horizontais apenas sustentados pelo eixo vertical da grande chaminé de pedra. A presença de uma oposição entre o racional/horizontal e o vertical/emocional – segundo a terminologia de Bruno Zevi – e de um forte contraste entre os materiais – rebocos lisos nos parapeitos dos terraços e pedras irregulares e rugosas na chaminé – evidencia o desejo de explorar ao máximo a estratégia formal da decomposição. Não existe uma base firme sobre a qual o edifício se assente, como também não existe uma cobertura única e identificável. A casa desmultiplica-se em elementos sucessivos que vão crescendo desigualmente, como organismos vivos, mesmo que, como contraponto a este desenvolvimento orgânico, se verifique a insistente repetição de elementos em balanço, numa afirmação da sua artificialidade. O edifício, mais que um objecto sintético, é uma soma de formas que surgem individualmente, directas e solitárias. A apropriação da natureza produz-se através de uma imersão literal nela,

²⁰ Northrop Frye, “**The Intellectual versus the City**”, A Mentor Book, New York, The New American Library, 1964 in MUÑOZ, Maria Tereza, ‘A casa sobre a natureza. A Vila Malaparte e a Casa da Cascata.’ *Arquitextos*, São Paulo, 01.004, Vitruvius, set 2000 <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.004/983>, consultado em 7 Ago. 10

numa vontade de participar nas suas leis e numa dramatização dos próprios contrastes naturais. Assim, a esta imagem da casa suspensa no vazio, elevada, sobrepõe-se outra imagem, a do abrigo protegido, envolto pela espessa vegetação do bosque.

As aberturas, amplas superfícies envidraçadas que se prolongam pelos terraços, permitem uma contemplação da paisagem sem obstáculos. Os habitantes são projectados para o exterior, da mesma forma que, no sentido inverso, não existe uma entrada diferenciada e consequentemente uma fachada concebida para tal. A Casa Kaufmann, ao evocar os processos de crescimento orgânicos, adquire uma dramaticidade que é mais construtiva do que um sentimento dramático do natural. Nela se produz um contacto com a natureza, sem distância, transformando inclusive o riacho numa piscina natural acessível desde a sala de estar. Em relação a outras casas do arquitecto, esta não parece oferecer mais variações ou inovações na sua organização interna, que a concentração dos espaços comuns em volta da sala de estar e uma maior especialização e redução do tamanho dos quartos, cada um com o seu próprio wc. Mas produz-se na 'Fallingwater' um esvaziamento do seu conteúdo – doméstico – em favor da sua forma – natural – o que já se podia adivinhar na renúncia de um dos elementos mais característicos da arquitectura doméstica de Wright: a cobertura. Os espaços são projectados para fora procurando uma total comunicação com a natureza, apresentando-se essencialmente como um espectáculo de amplificação do 'espírito do lugar' – estratificação, crescimento, fluxo – garantido pela arquitectura.

VILL'ALCINA

SERGIO FERNANDEZ,
CAMINHA, PORTUGAL (1974)

Também a arquitectura popular estabelece relações profundas com o lugar através do saber acumulado de gerações. O *genius loci* emerge na organização social do espaço ou no uso de materiais de construção locais. “*A geração de Sergio Fernandez foi capaz de confrontar a cultura erudita com uma realidade social indigente e encontrar na cultura popular sinais de síntese e possibilidades de convergência*”²¹. Os sintomas dessa arquitectura ‘neo-realista’ manifestavam-se, já, nas obras de Viana de Lima, Fernando Távora e Álvaro Siza, referências claras na construção desse processo.

O lugar é uma formação montanhosa, marcada pela inclinação progressiva das suas vertentes e pela vegetação que a cobre quase na totalidade. Ao longe avista-se Caminha, a uma margem, e Santa Tecla, sobre o plano de água da Foz do Minho. Quando introduzi este tema expliquei que alguns edifícios têm a capacidade de se destacar e marcar o lugar, criando uma geografia específica, e que essa particularidade poderia derivar de um objecto primitivo simples – o menhir. Sergio Fernandez não quis a pedra vertical, mas quis a pedra²². Não o fez porque, reconhecendo a verticalidade da pedra como objecto diferenciador, como resultado da aplicação consciente da diferença, a horizontalidade era mais adequada. Também porque estudou a arquitectura anónima e como o próprio descreve “... *as casas eram totalmente desconfortáveis, não havia um único objecto que as ‘alindasse’, não havia nada, o que havia era uma solidez, uma estabilidade que*

²¹ Pedro Bandeira & André Tavares, *Só nós e Santa Tecla* in “*Só nós e santa tecla: A Casa de Caminha de Sergio Fernandez*”, Porto, Dafne, 2008, p.8

²² Quando digo “*quis a pedra*”, é uma metáfora. A construção em pedra surgiu de uma opção pragmática: era mais barato fazer muros em pedra do que parede de tijolo e estrutura em betão. De qualquer forma, esta analogia seria igualmente válida, mesmo se a solução construtiva fosse outra, o que me interessa salientar é a repetição do gesto milenar e sagrado do menhir (depositar um objecto na paisagem) mas, na direcção oposta, adossado ao chão

*derivava da capacidade ancestral de construir com o material que tinham. / Não sei se isto teve alguma coisa a ver com esta casa, mas teve pelo menos a ver com esta coisa de ser pelo menos assim “chão”, aliás aqui o norte é bastante “chão”*²³. Esta integração na paisagem garante-lhe o carácter de *síntese atemporal*, como se tivesse existido, desde sempre, naquele lugar.

Surge, então, o desenho da Vill’Alcina, num risco paralelo ao horizonte, relacionando-se desta maneira em oposição ao mar de árvores verticais. É um diagrama simples: o eixo longitudinal assenta horizontalmente no terreno e constrói o atravessamento da casa de um topo ao outro, a ele se adossam os diversos espaços domésticos; no sentido transversal, um rectângulo largo contra as curvas de nível; o tecto contínuo – imenso plano que percorre todo o espaço interior, unificando-o – contrapõe-se ao pavimento recortado que acompanha o terreno; esta casa não é sozinha, tem uma gêmea, não simétrica – a Casa Rocha de Melo.

A primeira vez que visitei a Casa de Caminha foi como aluna do primeiro ano. O acesso à casa faz-se através de um caminho íngreme, tortuoso, uma espécie de *via-sacra*, que salienta o seu carácter especial. Um percurso que se relaciona com o andar, com a subida, com a realidade do peregrino, aquele que se desloca à procura de um lugar. A parede de granito, aparelhada a pico grosso, agreste como a montanha, esconde o misterioso interior, impossível de alcançar de fora. Para-se sempre à entrada, a descansar, a olhar... sob a cobertura da entrada, muito inclinada: *“confrontamo-nos com a foz do rio, o monte, o mar, a linha do horizonte e algum céu – uma imensa e impressionante porção de paisagem, enquadrada num rectângulo comprido que aponta para baixo, suscitando uma forma diferente de a olhar, inusual. A superfície do tecto, muito próxima, betão e tijolo sem particulares cuidados no acabamento, materiais brutos na natureza e na cor, acentua os azuis ou cinzentos do céu e do rio e intensifica a presença de Santa Tecla,*

²³ Sérgio Fernandez comentando as casas de Rio d’Onor. *Entrevista a André Tavares e Pedro Bandeira*, Caminha 20 Out. 07 (policopiado), citado por Manuel Mendes, *terra quanto a vejas, casa quanto baste* in **“Só nós e santa tecla: A Casa de Caminha de Sérgio Fernandez”**, Porto, Dafne, 2008, p.101

*mesmo ali em frente – uma natureza contida e domesticada pelo território do edificado”*²⁴. Depois vira-se-lhe as costas e caminha-se, uma porta garante a experiência sensorial, a surpresa. Entra-se descendo, por umas escadas estreitas, que não ultrapassam a largura da porta até alcançar o patamar. Muda-se de direcção, volta-se a descer. É a partir deste ponto que, olhando em volta, se alcança todo o espaço interior. *“Logo a seguir a casa desce do novo e o tecto (uma nova superfície em contraplacado, inclinada) volta a comprimir-nos, agora contra o vão da sala, através do qual é retomado o contacto com a extraordinária paisagem que se ocultou ao longo de todo o trajecto de acesso ao interior. Tudo se transforma, a partir do momento em que o limiar da entrada é transposto: à aspereza dos materiais exteriores (que pareciam ser profundamente entranhados na terra, brotar dela, ser sua parte integrante) sucede-se uma maciez inesperada – contraplacado, mosaico, estanhado, vidro – que nos envolve de imediato criando um ambiente protector, suave, afável”*²⁵. Imersos nesta atmosfera, um mundo de objectos, obras-de-arte, penduradas, pousadas, suspensas...

Para um lado os quartos, que não são quartos mas alcovas, elevadas um degrau acima do corredor. Ao contrário da Casa Malaparte, em que o corredor serve apenas a distribuição ou a passagem, aqui, o corredor é espaço de estar, lugar de encontro. É uma varanda minhoto, larga, rasgada em continuidade sobre o exterior, transparente à luz, ao sol e à chuva. As alcovas, abertas sobre a varanda, podem ser encerradas através de uma película de tecido, fino e escuro, quase opaco. Quando a cortina está fechada, o espaço é uma *‘arca de madeira com luz difusa’* quando está aberta, *‘o exterior longínquo, agora mar e céu, ocupa-o e a arca, então, está no meio do oceano’*. Para o outro lado, a cozinha, a zona de comer, ou estar, ou trabalhar, organizada em torno de uma mesa circular. Um banco ‘semi-envolvente’ remata esse topo da casa e aproxima a cozinha da sala, na cota mais baixa. Este banco, muro de suporte, lareira ou estante, sublinha o sentido horizontal da habitação, explicita o seu firme assentamento no terreno e acolhe o eixo

²⁴ Maria Manuel Oliveira, *Linha de Sombra* in “*Só nós e santa tecla: A Casa de Caminha de Sergio Fernandez*”, Porto, Dafne, 2008, p.25

²⁵ Maria Manuel Oliveira, *Linha de Sombra* in “*Só nós e santa tecla: A Casa de Caminha de Sergio Fernandez*”, Porto, Dafne, 2008, p.26

vertical que assinala o sítio do fogo. Esta *parede espessa* é metáfora da domesticidade mas, sobretudo, ‘âncora’ da casa à terra.

O acesso à cenográfica paisagem é declaradamente controlado: a construção dita, de forma precisa e orientada, que porção de *natureza* deixa entrar e onde, potenciando a ambivalência de usos que lhe é inerente. É uma distinção clara, o estar dentro e o estar fora são condições diversas e o projecto não procura qualquer mistura entre o interior e o exterior. A fronteira é nítida e a transição sublinhada pela inexistência da mediação de um jardim. Fora, há apenas o monte e a subtil manipulação topográfica do terreno, modelado apenas no essencial, e os muros de suporte quase imperceptíveis. A casa pertence à paisagem, constrói a textura da paisagem.

*“Sergio Fernandez descreve a casa como ‘um mau projecto e uma boa casa’ confirmando a possibilidade de ultrapassar a disciplina da arquitectura por uma afectividade casual decorrente da simples conjugação de opções pragmáticas. Era uma intenção do projecto fazer desaparecer a arquitectura, torná-la invisível, não só pela descrição física e diluição no terreno em que se insere, mas também pelo modo como o projecto parece ser indiferente perante a possibilidade de afirmar alguma representatividade ou autoria”*²⁶. A intenção de Sergio seria a de fazer um edifício mudo, integrado, agarrado à terra, às origens. Souto de Moura evidencia este paradigma *“a arquitectura deve ser muda, opaca, mas não surda”*²⁷. Uma mudez que se revela em reflexos de empatia e compreensão da tradição vernacular e da interpretação de diferentes modelos, mestiçagens e cruzamentos. De qualquer forma, *escrita na pedra* está a linguagem ancestral que se activa com a presença e com o olhar.

Voltei a esta casa mais tarde²⁸ e repetiu-se a mesma sensação de conforto, os tectos baixos, a relação próxima das funções domésticas, as alcovas a espreitar a paisagem... uma arquitectura

²⁶ Pedro Bandeira & André Tavares, *Só nós e Santa Tecla* in **“Só nós e santa tecla: A Casa de Caminha de Sergio Fernandez”**, Porto, Dafne, 2008, p.7

²⁷ Eduardo Souto de Moura, **“Vinte e Duas Casas”**, Lisboa, Edições Ordem dos Arquitectos, 2006, p.57

²⁸ Tive o privilégio de ‘estar’ na Casa de Caminha e fotografá-la, a propósito da elaboração do Caderno de Campo, realizado no âmbito da disciplina de História da Arquitectura Contemporânea, leccionada pelo Prof. Carlos Machado, FAUP.

que é suporte de um quotidiano sereno, sazonal, que é suporte de objectos, recordações mas, sobretudo, suporte para a vida.

* * *

“Acho que dar importância ao lugar não implica não dar importância à forma. Isto é, pode-se dar importância tanto ao lugar como à forma. O que isto pressupõe é, num certo sentido, que a relação com o lugar seja incorporada na forma, que é o resultado de uma leitura global feita pelo arquitecto. É um dos dados do projecto, o outro é o programa. São os dois únicos dados objectivos do projecto. Dar importância ao lugar não quer dizer aceitá-lo passivamente, mas implica muitas vezes fazer sobre ele uma leitura crítica”²⁹.

Não há dúvida de que estas três casas são singulares ‘leituras críticas’ do lugar. Se a primeira é um espectáculo solar, uma arquitectura banhada permanentemente por uma luz sem sombra, a segunda é um espectáculo de claros e escuros e, a terceira, ao mesmo tempo, agarrada ao terreno e acima das nuvens. Idêntica comparação pode ser feita relativamente à presença da água nos três casos, envolvente e imutável em Capri, em constante fluir em Bear Run, distante e sublime em Caminha. Relativamente à atmosfera interior, nas duas primeiras, ‘Malaparte’ e ‘Fallingwater’, sente-se uma espécie de esvaziamento do seu espaço interior, próprio da vida doméstica, em favor das excepcionais formas exteriores. Uma é um volume preciso, que define uma caixa, aberta só pontualmente, agreste e dura como a paisagem, enquanto a outra é uma sobreposição de fissuras que deixam escapar o espaço interno pela vegetação circundante. A Vill’Alcina, pelo contrário, garante pela proximidade do programa, pelas relações íntimas que um *open-space* proporciona, um lugar distante do ‘duro quotidiano’. O espaço interior é confortável e convida ao usufruto, complementado pela colecção de objectos que o adornam. Interior e exterior não se

²⁹ Carlos Machado, texto retirado de uma exposição realizada na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, a propósito do *Concurso de ideias Dédalo rePlace: muro 3*, 2010

confundem, não há qualquer ambição de introduzir na arquitectura as leis do mundo natural. A natureza fica do lado de fora.

Portanto, a casa é o *lugar*. E é o *programa*: “*uma tectónica do relacional – recolhimento/encontro, habitação/paisagem, íntimo/comum, próximo/distante, dentro/fora, aberto/fechado. E demonstra-se como condição indispensável ao seu reconhecimento – a paisagem não se contempla, habita-se*”³⁰.

³⁰ Manuel Mendes, *terra quanto a vejas, casa quanto baste* in “**Só nós e santa tecla: A Casa de Caminha de Sergio Fernandez**”, Porto, Dafne, 2008, p.116

02 PRIMEIRO FOI A CAVERNA

Se há um espaço que surge sem a intervenção do homem, um espaço que se situa na fronteira daquilo a que podemos chamar arquitectura, é a gruta. As câmaras e galerias que resultam de formações geológicas milenares são o primeiro contacto que o homem teve com um espaço confinado. Os primeiros limites não foram, portanto, os tabiques compostos da cabana, mas o ‘pétreo’, o contínuo e a homogeneidade da gruta que constituíram o primeiro habitat humano.

A gruta é o espaço encontrado. A qualidade da gruta é a descoberta de um espaço disponível para ser habitado que se vai anunciando, num percurso de revelação. A cabana pode ficar isolada, dominando um espaço em volta numa dicotomia absoluta entre o que é natural e os materiais transformados, mas a gruta está adossada à montanha, vem da massa rochosa à qual o vazio conseguiu ganhar terreno. Por isso, a relação entre o exterior e o interior que a cabana propõe, e que dará origem ao público e ao privado, é aqui substituída por uma dualidade ainda mais forte, ainda mais abstracta, entre o cheio e o vazio, o sólido e o imaterial. Não é tão clara a ideia de um espaço interior e de uma fronteira. Não podemos dizer da gruta que existe um dentro e um fora, um espaço natural e um artificial, apenas a terra a moldar-se e a criar um espaço pronto a ser explorado. Na imaginação do primeiro ocupante, na tomada de consciência do espaço surge a *primeira* habitação. Uma ‘casa’ que não serviria só de abrigo. O homem primitivo pintou as paredes da gruta, marcou e tornou sua a matéria que envolvia aquele vazio. É isto que faz da gruta, não o espaço construído, mas o espaço inventado.³¹

³¹ Raciocínio baseado no texto de Alberto Campo Baeza, *Caverna, Cabana, Casa* que introduz este capítulo in revista “**Arquitectura Ibérica**”, tema - **Habitar**, Ano II, Nº10, SET/OUT 2005, Edição Caleidoscópio, p.44-46

CASA EM MOLEDO DO MINHO

EDUARDO SOUTO DE MOURA,
CAMINHA, PORTUGAL (1991-1998)

A Casa em Baião de Eduardo Souto de Moura (1990-93) marca o princípio de um tema que será explorado com maior complexidade espacial na Casa em Moledo. Ambas as construções se cravam na encosta inclinada de um vale, retirando-lhe matéria para formar um negativo escondido, um espaço primordial. Na Casa em Baião, a laje de cobertura é revestida com terra da encosta camuflando os aspectos tectónicos e deixando à vista apenas uma das chaminés emergentes e a testa forrada a zinco. Souto de Moura define o carácter desta casa: envolta em montanha por todos os lados menos um, o lado que olha o rio. *“A construção da casa iniciou-se com a desmontagem do muro de suporte e a escavação da terra – a casa em negativo. A casa propriamente dita é uma caixa de betão envolvida por terra, mas aberta para o lado do rio, o Douro. Uma “Casa Portuguesa” integrada na paisagem, quer dizer, enterrada na paisagem, e com um orçamento limitado foram alguns dados do programa”* ³². O lado do rio é dominado pela sua atmosfera, como se ele entrasse e reclamasse o espaço interno de uma divisão que a frente em vidro não consegue concretizar. É uma casa aberta para a paisagem. Uma *gruta encontrada*, justificada como lugar de excepção pelo que existe para além da terra e da pedra. O espaço interno, disponível, estimula a acção de trazer algo para ‘dentro’, de envolver no espaço doméstico uma coisa que vem do exterior. O corte esquemático da construção revela o arquétipo, um espaço instintivo de recolha, um abrigo na terra. Esta estratégia de relação com o território e com a paisagem ganha o lugar de tipologia na obra de Souto de Moura.

³² Eduardo Souto de Moura, *“Vinte e Duas Casas”*, Lisboa, Edições Ordem dos Arquitectos, 2006, p.61

A Casa em Moledo parte de premissas semelhantes para, com dispositivos ligeiramente diferentes, tornar a gruta menos óbvia, articulando com a encosta um espaço mais distante, mais visual e, portanto, mais mental. Enquanto na Casa de Baião o arquitecto enterra o edifício na encosta, aqui, para conseguir um efeito similar, foi necessário *construir* a encosta em socacos para encastrar a casa: “*A excepção, para que não fosse um redesenho, é que tivemos de reconstruir o monte, com muros novos e plataformas, o que custou mais do que a casa propriamente dita. «Le cœur a des raisons...»*”³³. Porque reconstrói Souto de Moura o cenário da Casa de Baião para depois desvendar o enredo, revelar o embuste? Parece tratar-se da desconstrução do arquétipo, de uma contradição. O modo como a cobertura pousa na plataforma do socaco revela, claramente, uma mudança de atitude. O arquitecto já não disfarça a laje com a terra local e cobertura e paisagem já não se fundem. Depois, esta gruta já não tem uma só frente. O encontro com a rocha já não é concreto mas simulado, numa proximidade visual que o vidro distancia. Enquanto do exterior se imagina a gruta, no interior desvenda-se uma transparência transversal que trai o arquétipo. A contradição estabelece-se aqui, entre o uso do plano como entidade autónoma, com valor de elemento isolado, e a casa, aparentemente enterrada, a nascer do terreno. Os muros de contenção em betão cobertos de pedra soltam-se em dois topos simétricos e afastam-se do vidro e da cobertura. Estes afastamentos, desencontros e interstícios pertencem a uma linhagem diferente da utilizada na Casa de Baião e, eventualmente, do espaço primitivo a que chamamos gruta. O cenário construído revela-nos, assim, a impureza do conceito.

³³ Eduardo Souto de Moura, “*Vinte e Duas Casas*”, Lisboa, Edições Ordem dos Arquitectos, 2006, p.69

TRUFFLE HOUSE

ANTÓN GARCÍA-ABRIL & ENSAMBLE STUDIO,
COSTA DA MORTE, GALIZA, ESPANHA (2006-2010)

No alto de uma falésia, a partir de uma cova feita no terreno, surge uma inovadora construção que mais parece uma pedra habitada. Esta pequena casa de 25m² subverte os sentidos e propõe uma alternativa aos modos de construir e habitar. A sua proximidade ao arquétipo de gruta não é imediata. Porque não se esconde na paisagem existe uma certa ambiguidade mas, analisando o volume construído em secção e a evolução do processo de construção, percebe-se a proximidade ao refúgio primitivo.

A equipa de arquitectos explica o processo: fizemos um buraco e, acumulando no seu perímetro o solo removido, alcançamos um dique de retenção sem consistência mecânica. Então, ‘materializamos o ar’ construindo um volume com fardos de palha e inundamos o espaço entre a terra e o ‘ar construído’. A massa de betão derramada solidificou, adquirindo a forma do espaço disponível, envolveu o ar e protegeu-o com o solo. A terra e o betão trocaram as suas propriedades características. A terra providenciou ao betão a sua textura e cor, a sua forma e essência, e o betão transmitiu à terra a sua força e estrutura interna. “*But what we had created was not yet architecture, we had fabricated a stone*”³⁴. Depois, fizemos alguns cortes utilizando máquinas de pedreira para explorar o seu núcleo interior construído com o feno, agora comprimido pela pressão exercida pelo betão sobre a frágil estrutura vegetal. Para esvaziar o interior chegou a ‘bezerra Paulina’ que usufruiu de 50m³ dos melhores alimentos e nutrientes por um ano até que, já adulta, deixou o seu habitat. Ela comeu o volume interior, e o espaço surgiu pela primeira vez, restaurando a sua condição arquitectónica depois de ter sido o abrigo do animal e de uma massa

³⁴ Antón García-Abril & Ensemble Studio, ‘Truffle House’ in <http://www.archdaily.com/57367/the-truffle-ensemble-estudio/>, consultado em 11Nov. 09

vegetal por muito tempo. Posteriormente ao esvaziamento da peça, a única ação técnica efetuada foi apenas o encerramento do espaço interno, com uma porta e uma janela, que garantem a domesticidade.

O resultado deste bizarro processo é surpreendente, desde a simbiótica relação entre natural e artificial até à complexidade material que o betão adquire e proporciona ao pequeno espaço doméstico. A amorfa textura do exterior e a aparência da solidificação do betão expressa no interior – que confere às paredes verticais a escala dos fardos de palha contrastando com a liquidez impressa no tecto que lembra o mar – conferem à obra um resultado tão texturado que, em última instância, se poderá colocar em analogia com as gravuras primitivas. Uma moldura enquadra a sublime paisagem com a qual contrasta a linha do horizonte, como única linha estável sentida dentro da casa.

*“To provide the space with all the comfort and the living conditions needed in architecture, we took the ‘Cabanon’ of Le Corbusier as motif, recreating its program and dimensions. It is the ‘Cabanon of Beton’ the reference that makes the truffle an enjoyable living space in nature that has inspired and subdued us. And the lesson we learn is the uncertainty that led us in the desire to build with our own hands, a piece of nature, a contemplative space, a little poem.”*³⁵. Os autores revelam a sua influência, mas parece-me que a sua criação – o citado ‘Cabanon de Beton’ –, pela espacialidade e materialidade que exala, é mais próxima do arquétipo de gruta que do da cabana. O interior desvenda uma textura ambígua entre o natural e o construído, entre o planificado e o encontrado, entre o bruto e o acolchoado. O exterior evoca um fragmento de natureza encontrado e apropriado. O arquétipo em mente não pode deixar de ser a gruta, com as suas qualidades de vazio e massa ou espaço e volume. Um refúgio mínimo desde onde se contempla o horizonte do Atlântico.

³⁵ Antón García-Abril & Ensemble Studio, ‘Truffle House’ in <http://www.archdaily.com/57367/the-truffle-ensemble-estudio/>, consultado em 11Nov. 09

* * *

A ideia de abrigo natural está seguramente presente nestes dois (ou três) exemplos onde é possível intuir uma componente cenográfica que traduz uma intenção conceptual, que assume a gruta como construção e reconhece o seu poder como ideia de casa.

Esconderijo num socalco, ou espaço dentro de uma pedra, misturam-se com o território. São camuflagem, imitando o processo de formação da estrutura mineral na sua estrutura, e integram-se com o ambiente natural, em conformidade com suas leis. Simbolicamente confrontadas com o isolamento, com a desolação da aridez e do silêncio, com a vastidão do espaço, as casas-gruta relacionam-se, em regra, com as características dos locais onde a obra é construída, a ocupação do solo, os materiais geológicos ou as características climáticas. Estas casas, muito diferentes, destacam-se pelo facto de não pretenderem uma solução específica mas gerar leis construtivas, condições de contorno para obter um volume e um espaço que, uma vez descoberto, supere as expectativas desse simulacro que é a gruta-arquétipo. Porque é esta ocupação simples que faz viver a gruta: uma relação fluida entre os espaços que faz com que o esforço da apropriação seja menor, que sugere, mas não impõe, uma relação com o que nos envolve. Um receptáculo para a nossa imaginação.

03 DEPOIS VEIO A CABANA

A história da génese da casa tratada por Vitruvius e por Alberti é retomada, depois, por Filarete, declinada no sentido de uma interpretação cristã e ilustrada segundo esta narrativa: *“após ter sido expulso do paraíso, Adão viu-se na necessidade de se abrigar. Ao princípio serviram-lhe de abrigo as mãos postas em oração por cima da cabeça, mas numa fase posterior, entre os primeiros ramos de quatro arbustos foram dispostas traves que serviram de apoio às paredes e ao telhado. Esta cabana primitiva está na origem de toda a arquitectura evoluída”*³⁶.

O arquétipo arquitectónico mais antigo é, portanto, uma habitação. Ela é a primeira construção, a primeira função, o primeiro programa, a primeira vocação do espaço. Terá sido, então, a habitação a célula embrionária que fez com que outros organismos arquitectónicos pluricelulares pudessem existir. Numa conversa com Louis Kahn, uma aluna indiana foi a primeira a fazer uma observação interessante. Ela disse: *“Acho que esse lugar deve ser de tal forma, que tudo se origine da cela. Da cela deve partir a razão de a capela existir. Da cela deve partir a razão de o claustro existir, e de existirem as oficinas”*³⁷. Tal como sugeria a aluna de Kahn em relação à construção de um mosteiro, na cidade é da habitação que parte a razão de a arquitectura existir. Kahn foi prolífico em textos que pretendiam caracterizar a essência dos espaços de maneira a alcançar a sua redução a uma palavra, a um termo, que capturasse rapidamente os objectos e os distinguisse. Incomodavam-lhe os lugares comuns da linguagem arquitectónica. Os seus projectos partiam da vontade de reprogramar, de procurar na encomenda nem que fosse um reflexo de um modelo platónico. A sua investigação não se limitava à procura da *verdade* nos (dos) mate-

³⁶ Veronica Biermann, no ensaio sobre a obra de Filarete, “Codex Magliabechianus”, inserido no livro, “Teoria da Arquitectura”, Taschen, 2006, p.19

³⁷ Louis Kahn, “Conversa com estudantes”, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002, p.22

riais, mas incidia, essencialmente, na *verdade* do carácter do espaço em relação às actividades que proporcionava – a que chamava ‘o carácter das instituições’. Para Kahn o arquitecto tinha o dever de definir o carácter dos espaços que projectava e para isso era fundamental interpretar o programa, descobrir nele as qualidades inerentes e, quando isso não bastava, alterá-lo. A questão dos arquétipos na habitação reside neste mesmo espírito de procura: uma procura de modelos, suficientemente claros para apontar um caminho e suficientemente etéreos para permitirem todas as possibilidades.

Como Heidegger refere em ‘Construir, Habitar, Pensar’³⁸, em todos os espaços há um resquício de habitação, o favorecimento da vida humana, o que não implica, necessariamente, um espaço que albergue todas as particularidades atribuídas a um habitar com qualidade e conforto. A habitação, antes de definir um tema, uma tradição construtiva, representa tudo o que em todos os espaços é essencialmente funcional ou social, actua como protecção dos elementos e é espaço de partilha. A casa abriga-a mas ultrapassa-a, é o corpo fortalecido. Aldo Rossi explica que a barracquinha ou tenda de praia se conformava e deformava segundo o lugar e as pessoas, e nada podia eliminar ou substituir nela esse carácter privado, quase singular, de identificação com o corpo, com o despir-se e o vestir-se³⁹. Se a casa pode ser a prótese do espírito, a habitação é certamente a prótese do corpo, uma redoma, não relacionada com o corpo sensível, antes com a fisiologia, com o funcionamento do corpo. Assim, o arquétipo da habitação está presente no espaço construído mas, também, naquele que é encontrado. Quais as características (limites físicos, limites conceptuais, paradigmas) de uma ideia de habitação como redoma vital? Não poderei desenvolver uma linhagem completa, mas é provável que a forma primordial que abrigou a ‘habitação’ seja a cabana, e mesmo que não seja o primeiro ‘espaço habitável’, é aquele que parece estar na génese da habitação como redoma protectora, que estabelece a dualidade entre a sobrevivência e

³⁸ Martin Heidegger, (1951) “**Construir, Habitar, Pensar**”, traduzido para castelhano por Eustaquio Barjau em *Conferências y Artículos*, Serbal, 1994, in http://www.heideggeriana.com.ar/textos/construir_habitar_pensar.htm, consultado em 26 Jul. 10

³⁹ Aldo Rossi, (1981) *Autobiografia científica*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1984, in GILI GILFETTI, Gustau, *La arquitectura popular*, “**Casas Refugio: Private Retreats**”, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1995, p.13

morte, o dentro e o fora, o privado e o exposto. Uma *construção* simples, que pela sua adaptabilidade ao contínuo *input* de novas exigências se manteve no código genético da arquitectura.

*“Porém os homens vivem em velhas casas e ainda não pensaram em construir casas para si. Gostam muito do próprio abrigo, desde tempos imemoriais. Tanto e tão fortemente que estabeleceram o culto sagrado da casa. Um tecto! outros deuses domésticos”*⁴⁰. Le Corbusier afirma que a cabana começa na cobertura e, de facto, assim é. As qualidades que associamos à cabana surgem quando agregamos elementos diferentes que, pelas suas qualidades individuais, são capazes de gerar um todo protector. A gruta não podia evoluir, para servir melhor o corpo era necessário *construir* a cabana. Então, a partir desta premissa, aparece a junta, a ligação entre elementos, de enorme importância como solução técnica e ponto simbólico de concentração das forças; e surge a distinção entre os vários materiais, os que eram bons para cobrir, e outros bons para manter tudo no sítio: uma estrutura e um enchimento. A cabana é responsável pela técnica construtiva, pela junção, que permite construir um espaço resistente, seguro, em relação a ameaças exteriores. Satisfizeram-se primeiro as necessidades de sobrevivência, e só mais tarde de conforto, a possibilidade da redoma garantir aconchego.

Esta cabana primitiva não conseguia ser homogénea. Tem qualidades tectónicas que ditam que cada material desempenha diferentes acções, pesos e cargas a serem transportados ao longo da altura do edifício até ao chão. A cabana é o modelo que representa a solução construtiva, o esforço da técnica em superar o natural ou, se utiliza o natural, supera uma condição inicial desfavorável. Uma redoma que nos envolve e que serve de protecção, cria um volume interno de segurança, um dentro, que se opõe à amplitude desconhecida. As suas partes são reconhecíveis, a sua função é clara e o seu valor vem da expressão física das regras da natureza. Em todo o caso, mais que um objecto construído, a cabana é um ‘lugar especulativo’, desde a sua ‘forma original’ até à cabana de Heidegger na Floresta Negra.

⁴⁰ Le Corbusier, (1923, título original “Vers une architecture”); **“Por uma Arquitectura”**, São Paulo, Editora Perspectiva, 2002, p.5

Mas a cabana construída nos tempos de hoje, pelo eremita voluntário contemporâneo, é muito diferente nas suas intenções da cabana primordial. A ameaça perante um perigo concreto é suavizada pela realidade contemporânea e as premissas milenares de abrigo, segurança e protecção, embora prevalecentes, conjugam-se para gerar um abrigo que é sobretudo do espírito. Álvaro Siza diz assim, *“A casa é o abrigo. A coisa principal da casa é o telhado e depois a chaminé. Dentro somos independentes ou quase. Estamos protegidos da cidade e do mundo inteiro”*⁴¹. É difícil não dar à cabana qualidades sensíveis que são da casa, e não da habitação. Todo o espaço é fenomenológico desde que confrontado com a presença do homem e, por isso, também a cabana pode fazer parte da casa, como um lugar para a individualidade e para o espírito.

Os exemplos que introduzo, possíveis sucessores deste arquétipo, garantem a sobrevivência antes do conforto, a privacidade antes da ostentação, a heterogeneidade tectónica antes de homogeneidade encenada, a função e o funcionamento antes da indefinição programática. São redomas protectoras do corpo e do espírito, e ajudam a perceber como podem casas do século XX ser descendentes directos do antepassado mais antigo da arquitectura.

⁴¹ Álvaro Siza, 2006, *A casa*, uma reflexão sobre o tema da casa, exposição organizada pelo escultor e pintor Carlos Nogueira in SIZA, Álvaro, *“01 textos, Álvaro Siza”*, Porto, Civilização Editora, 2009, p.349

LE PETIT CABANON

LE CORBUSIER,
CAP-MARTIN, ROQUEBRUNE, FRANÇA (1950-1952)

A casinha de 16m², construída na Côte d’Azur, foi um presente de Le Corbusier a sua mulher. Situa-se à sombra de uma grande árvore, num pequeno e estreito terreno ao longo da encosta sobre a baía, justaposta a uma pré-existência – o restaurante *Étoile de Mer*, para o interior do qual existe uma passagem directa. O local tem uma vegetação densa e uma vista deslumbrante sobre a paisagem e o mar. O abrigo é simples, definido por troncos de madeira, com meia dúzia de aberturas e cobertura inclinada de chapa ondulada. O seu interior, em *open-space*, cria o *existenz minimum* modulado segundo a métrica publicada no *Modulor*.

O *Cabanon* é um refúgio de férias peculiar cuja contradição mais visível reside no contraste entre o interior e o exterior. O interior é rigorosamente desenhado e está amplamente publicado, em fotografias, livros, reproduções dos desenhos dos cadernos de Le Corbusier; o exterior é relativamente desconhecido. Contudo, não deve ser entendido como uma lacuna na sua concepção, pelo contrário. Não sendo parte integrante do seu desenho, declama a *art of living*, anónima e banal. O *Cabanon* é particularmente intrigante porque Le Corbusier, figura emblemática do Movimento Moderno, constrói esta casa com um gesto manifestamente diferente daquele que proclamava. Habita-a com um comportamento adisciplinar, introduzindo no seio da Arquitectura uma ocupação do espaço não tipificada, baseada na fragilidade dos usos e práticas quotidianas espontâneas. Um casa que é um ‘lugar de encontro’ informal: “*this way of living did not seem to*

*be an intrinsic part of his doctrine, inasmuch as it was part of his private, personal life, his own context with its own poetry, things that were not to be reproduced”*⁴².

O interior – dedicado às funções íntimas (descanso, higiene e reflexão) – é definido pelo mobiliário: duas camas dispostas ortogonalmente (separadas por uma mesa baixa), um grande armário embutido, uma coluna sanitária com lavatório e prateleiras e, separada apenas por uma cortina, a sanita. O único elemento não ortogonal é uma mesa com estante de livros e bancos para zona de trabalho, reflexão e meditação. Minuciosamente desenhado revela a atenção pelos pormenores quotidianos. O exterior – restaurante, jardim, árvore, mar – é parte integrante do *Cabanon*. “*Estes espaços não são divisíveis, sob pena da abolição do espaço exterior reduzir esta obra a um habitáculo descontextualizado, apagando as condições menos materiais, e irreplicáveis, que se prendem com a mediterraneidade e com os implicados na sua prática/uso*”⁴³. O *existenz minimum*, reduzido e estanque, definido nos primeiros esboços pela posição do seu mobiliário e pelas funções do seu interior, vê o seu uso estendido no exterior reconciliando tanto a ruptura da linguagem interior-exterior (trancos rústicos/apainelados e pintura), como a rígida distribuição de funções internas com a livre ocupação externa. O *Étoile de Mer* é uma espécie de sala de visita/sala de jantar/varanda/bar do *Cabanon*. A porta de passagem para o restaurante amplia o *Cabanon* para além da sua implantação, e inclui os Rebutato (proprietários do restaurante) e os seus amigos na zona de refeições (o *Cabanon* não dispunha de cozinha). Ao longo do tempo Le Corbusier foi ocupando e invadindo livremente todo o terreno, estendendo o recinto da casa pelo jardim até aos rochedos, ao mar, incluindo o *Étoile*, e sua varanda. Descobrimos que a sua área de trabalho no *Cabanon* é insuficiente, Corbusier amplia, em 1954, o seu lugar de *recherche patiente*, monta um banal ‘abrigo’ de estaleiro de obra (com 2x3m) pintado de verde, no extremo oposto do terreno.

⁴² Claude Prelorenzo, *Interiors exteriors* in ALISON, Filippo, “Le Corbusier, L’interno del Cabanon. Le Corbusier 1952”, Milão, Cassina-Electa, 2006; citado por Inês Moreira, “**Petit Cabanon**”, *Opúsculo 7 - Pequenas Construções Literárias sobre Arquitectura*, Porto, Dafne Editora, 2007, p.12 in http://www.dafne.com.pt/pdf_upload/opusculo_7.pdf

⁴³ Inês Moreira, “**Petit Cabanon**”, *Opúsculo 7 - Pequenas Construções Literárias sobre Arquitectura*, Porto, Dafne Editora, 2007, p.9 in http://www.dafne.com.pt/pdf_upload/opusculo_7.pdf

Nos topos do terreno ficam definidas duas áreas cobertas, uma para viver, outra para trabalhar. Entre ambas as construções, um terreno apropriável onde se desenvolve o dia-a-dia, numa localização híbrida, entre o interior/exterior coberto de vegetação. Aí, sob a árvore, Le Corbusier instalou uma mesa e cadeira onde desenhava e pintava. Chamava-lhe *salon d'été*: quando a cabana de trabalho se tornava demasiado quente, ou o *Cabanon* demasiado pequeno, o *salon d'été* ampliava a área disponível. O banho exterior, delícia das práticas naturistas, complementava o conjunto invertendo definitivamente a ideia de espaço público e privado. Esta apropriação progressiva do espaço exterior acabou por desvirtuar o modelo ancestral, cuja redoma protectora distingue claramente interior e exterior. E, na verdade, “(...) *the notion of the Cabanon does not hard back to an architectural typology, to an officialized programme and canonic forms (...) the mark of distinction of the Cabanon is that it is first of all a way of living, a ‘spontaneous’ way of occupying both closed and open spaces*”⁴⁴.

As contradições entre o protótipo universal e a complexidade do seu uso, a espontaneidade e o improvisado, ultrapassam o ‘*desenho moderno*’ e correspondem “*first of all to a ‘practice’ of building holiday homes rather than a specific formal object. And it is this ‘practice’ that was performed by Le Corbusier*”⁴⁵. Esta ‘situação’ amplia o entendimento da obra e introduz a *performance*, ou *prática*, no *Cabanon*, referida tanto aos processos de edificação e anexamento, como às possibilidades criadas no seu *desempenho*: “*é a performatibilidade do espaço e do tempo para ‘estar em comum’ que se estendem à arquitectura e caracterizam o recinto do Cabanon*”⁴⁶. No entendimento de Heidegger⁴⁷, os lugares são a espacialização dos temas que reúnem uma

⁴⁴ Claude Prelorenzo, *Interiors exteriors* in ALISON, Filippo, “Le Corbusier, L’interno del Cabanon. Le Corbusier 1952”, Milão, Cassina-Electa, 2006; citado por Inês Moreira, “**Petit Cabanon**”, *Opúsculo 7 - Pequenas Construções Literárias sobre Arquitectura*, Porto, Dafne Editora, 2007, p.12 in http://www.dafne.com.pt/pdf_upload/opusculo_7.pdf

⁴⁵ Claude Prelorenzo, *Interiors exteriors* in ALISON, Filippo, “Le Corbusier, L’interno del Cabanon. Le Corbusier 1952”, Milão, Cassina-Electa, 2006; citado por Inês Moreira, “**Petit Cabanon**”, *Opúsculo 7 - Pequenas Construções Literárias sobre Arquitectura*, Porto, Dafne Editora, 2007, p.12 in http://www.dafne.com.pt/pdf_upload/opusculo_7.pdf

⁴⁶ Inês Moreira, “**Petit Cabanon**”, *Opúsculo 7 - Pequenas Construções Literárias sobre Arquitectura*, Porto, Dafne Editora, 2007, p.12 in http://www.dafne.com.pt/pdf_upload/opusculo_7.pdf

⁴⁷ Martin Heidegger, *The Thing* in LATOUR, Bruno, WEIBEL, Peter, “Making Things Public. Atmospheres of democracy, Karlsruhe-London, ZKM-MIT, 2005 (1ª ed. 1951); citado por Inês Moreira, “**Petit Cabanon**”, *Opúsculo 7 - Pequenas Construções Literárias sobre Arquitectura*, Porto, Dafne Editora, 2007, p.14 in http://www.dafne.com.pt/pdf_upload/opusculo_7.pdf

comunidade ou conjunto de pessoas. É no contacto entre a *performance do moderno* e a *espontaneidade* dos usos quotidianos, na hibridação entre a alta e baixa cultura, que reside o ponto de contemporaneidade do *Cabanon*.

MAGNEY HOUSE

GLENN MURCUTT,
BINGIE POINT, NEW SOUTH WALES, AUSTRÁLIA (1982-1984)

Na arquitectura de Glenn Murcutt, conflito e integração estão na base da relação entre o objecto construído e a paisagem. Apesar da aparente simplicidade programática e da clareza dos desenhos em planta, as casas de Murcutt vivem das contradições que geram. São feitas das relações que estabelecem entre o interior e o exterior, não só em termos físicos – construindo um abrigo – mas também, numa perspectiva mais existencial, na definição de quem é de dentro e quem é de fora. Não se alinham nem desenham a pensar numa composição ou na tensão que se gera entre os elementos novos e os que já existem. Não há uma qualquer composição barroca que integre relações distantes e, as relações, a existirem, estão ao lado do utilizador, de quem experimenta. As casas relacionam-se com o território de uma forma mais visceral, menos aparente, resultado da necessidade de sobrevivência no ‘outback’ australiano.

A Magney House é um volume linear cuja planta dispõe funções de um modo simples, distribuindo-as justapostas ao longo da planta. Um corredor que surge como uma sucessão de portas alinhadas e divide bancadas de cozinha e os estreitos wc dos quartos e salas. É uma estrutura espacial que se referencia a si própria, a um entendimento único e racional de como as coisas

devem estar dispostas em relação à geometria da terra, numa perspectiva elementar que proporcione conforto. Observada do exterior, a cobertura é o elemento que mais se destaca na composição. Os clientes pretendiam uma casa em que a leveza da cobertura se assemelhasse à da tela de uma tenda, recordação dos tempos em que tinham acampado naquele local. Murcutt reinventa essa ambição. Em chapa ondulada, a cobertura ganha peso no desenho pela ausência de peso. A única caleira da cobertura corre acima do eixo criado pelas portas no interior, dividindo longitudinalmente o edifício em duas partes desiguais. As duas *telas* de chapa ondulada estendem-se, a cada um dos lados, ligeiramente para fora dos limites impostos pelas paredes.

No interior, o pé-direito livre permite a percepção do movimento da cobertura. Percebe-se desde logo que, pela dimensão exagerada dos tubos de queda nos dois extremos da caleira, a cobertura é uma máquina, recebendo a chuva e levando-a para o solo. Murcutt desenvolve minuciosamente os engenhos simples que animam os seus edifícios: “‘*Contraption*’ carries for Murcutt no overtones of sophisticated high techery. On the contrary; a contraption for Murcutt is an instrument finely matched to its changing and complex environment. As a host, for instance, Murcutt tunes his house at Kempsey – adjusting its many-louvred skin, and the internal air movements, just so – as if it were a violin. ‘I love things that work’, he says”⁴⁸.

A preocupação com a cobertura, com a protecção mais básica, denuncia a ligação primordial com aquilo que nos cobre a cabeça, sejam as mãos de Adão na fábula de Filarete ou o desafortunado telhado que Corbusier achava ser um mal contemporâneo. Mesmo sendo um arquitecto assumidamente contemporâneo, Murcutt não consegue escapar a estas dicotomias pré-históricas, ainda que não o faça com intenções pitorescas. Aqui, há a preocupação com a essência tectónica.

⁴⁸ E. M. Farrelly, “*Tree Houses, Glenn Murcutt Architecture in Detail*”, London, Phaidon, 2002

* * *

Nestas duas casas há um forte contraste entre o interior e o exterior. O interior é abrigado, acondicionado, funcional, o exterior é agreste, amplo. O conforto e a segurança marcam os limites da habitação propriamente dita, da *cabana*, o exterior distingue-se pela desordem aparente e pela disponibilidade que propõe. Mas é o sentido, ecológico, tectónico – apoiado em estratégias simples – e a dupla condição de conflito e integração que garantem a estas duas casas a proximidade ao arquétipo da cabana. A funcionalidade, própria da habitação, reproduz o modelo ancestral, simples, operacional, em sintonia com os processos de montar, de construir. Na Magney House o processo é mais tecnológico, quase uma máquina, uma ‘máquina para sobreviver’ perante um clima rigoroso. O Petit Cabanon é literalmente uma cabana mas considerá-lo somente um ‘objecto’ manteve-o no limbo entre o módulo universal, repetível, e uma geografia difusa. Entendê-lo, interligado com a sua *prática* ou *performance*, resgata-o de qualquer semelhança vernacular ou pitoresca e abre caminho a um processo/sistema relacional em que a fronteira interior/exterior se esbate. Le Corbusier afirmou que o território delimitado pelas paredes de uma casa representa a extensão do corpo do indivíduo que, dependendo unicamente do seu corpo e da sua mente, pode alcançar a ilusão de liberdade total.

A ‘machine d’habiter’ que Le Corbusier opunha aos ultrapassados arquétipos de outrora não será tão diferente da ‘maquina para viver’ que é a sua cabana. “*Je me sens si bien dans mon cabanon que, sans doute, je terminerai ma vie ici*”⁴⁹. E, assim foi.

⁴⁹ Le Corbusier citado por BRASSAI, “Les artistes de ma vie”, Paris, Denöel, 1982, citado Inês Moreira, “**Petit Cabanon**”, *Opusculo 7 - Pequenas Construções Literárias sobre Arquitectura*, Porto, Dafne Editora, 2007, p.11 in http://www.dafne.com.pt/pdf_upload/opusculo_7.pdf

|| A CASA É UMA MÁQUINA COMPLICADA *

Le Corbusier reduz o habitat humano, ou pelo menos o invólucro que o protege, a um espaço essencialmente funcional, gerado pela necessidade. Uma linhagem que dá origem a formas próprias, movidas pelo espírito da época. É natural que o habitat humano fosse repensado e reinventado, no princípio do século XX, quando surgiram novas máquinas e veículos às quais não estava associada uma tradição construtiva ou formal que guiasse o desenho. A standardização converteu-se no motor da reforma arquitectónica. A ‘máquina de habitar’ transformou-se num manifesto formal pela sua consciencialização e tornou possível pensar a partir da função, fazer dela o gerador da forma. Todavia, para Le Corbusier a arquitectura não se esgotava na máquina: “*A ARQUITECTURA é um facto de arte, um fenómeno de emoção, fora das questões da construção, além delas. A construção É PARA SUSTENTAR ; a arquitectura É PARA EMOCIONAR*”⁵⁰.

Ainda que um regresso às origens – às motivações que geram os diferentes objectos – seja importante à minha pesquisa, em relação ao programa doméstico imperam as raízes funcionais.

*‘*A casa é uma máquina complicada.*’, palavras retiradas do texto de Álvaro Siza, (1994) *Viver uma Casa*, in SIZA, Álvaro, “01 textos, Álvaro Siza”, Porto, Civilização Editora, 2009, p.133

⁵⁰ Le Corbusier, (1923, título original “Vers une architecture”); “*Por uma Arquitectura*”, São Paulo, Editora Perspectiva, 2002, p.10

A habitação é o conjunto de espaços onde é possível habitar. Podemos sobreviver em espaços que não foram pensados para habitar e que não possuem as condições que associamos a estes lugares, mas a habitação tem uma relação óbvia com as estruturas dadoras de conforto que nos libertam da constante preocupação com as condições climatéricas ou os perigos exteriores, que nos permitem concentrar noutros aspectos que não a simples sobrevivência.

Com a estabilização da tecnologia aparecem as formas que resultam de outros desejos, formas que seguindo a função seguem também uma vontade comunicativa, de relação visceral que só a memória pode proporcionar. Mais que inovações são reinvenções de modelos ancestrais: habitats, grutas, cápsulas, redomas que protegem o corpo e o espírito. Casas, refúgios, cabanas... Máquinas para viver.

VIVER UMA CASA

ÁLVARO SIZA

“Nunca fui capaz de construir uma casa, uma autêntica casa. Não me refiro a projectar e construir casas, coisa menor que ainda consigo fazer, não sei se acertadamente.

A ideia que tenho de uma casa é a de uma máquina complicada, na qual em cada dia avaria alguma coisa: lâmpada, torneira, esgoto, fechadura, dobradiça, tomada, e logo cilindro, fogão, frigorífico, televisão ou vídeo; e a máquina de lavar, ou os fusíveis, as molas das cortinas e o fecho de segurança.

As gavetas encravam, os tapetes rompem-se, e os estofos do divã da sala. Todas as camisas, peúgas, lençóis, lenços, guardanapos e toalhas de mesa, panos de cozinha – jazem rotos junto à tábua de passar a ferro, pingos de água caindo do tecto (avariam os canos do vizinho, ou parte-se uma telha, ou descola a tela). E os algerozes estão cheios de folhas pardas, os rufos soltos, ou apodrecidos.

Quando há jardim a relva cresce ameaçadoramente, qualquer tempo é insuficiente para dominar a raiva da natureza; pétalas caídas e legiões de formigas invadem as soleiras das portas, há sempre cadáveres de pássaros e de ratos e de gatos. O cloro da piscina esgota, avaria o robot; nenhum aspirador restitui a transparência das águas ou suga as patas dos insectos, finas como cabelo.

O granito das lajes ou das calçadas cobre-se de perigosíssimo limo, o verniz escurece, películas de tinta desprendem-se e põem a descoberto os nós de uma madeira reduzida à capa. Qualquer dedo de anciã pode furar os caixilhos, os vidros estão partidos, caiu o betume, o silicone desprende-se das superfícies, há mofo nos armários e nas gavetas, as baratas resistem aos quími-

cos. Sempre terminou a graxa quando procuramos a lata necessária, os tacos descolam, desprendem-se os azulejos, primeiro um, logo a parede inteira.

Por aí fora.

Viver numa casa, numa casa autêntica, é ofício a tempo inteiro. O dono da casa é simultaneamente bombeiro de serviço (as casas ardem constantemente, ou inundam-se, ou o gás escapa-se sem ruído, em geral explode); é um enfermeiro (já viram as lascas de madeira do corrimão cravando-se fundo no sabugo das unhas?); é um nadador-salvador, domina todas as artes e profissões, é especialista em física, em química, é jurista – ou não sobrevive. É telefonista de serviço e recepcionista, telefona a cada momento, procurando picheleiros, carpinteiros, trolhas, electricistas, e logo lhes abre a porta de entrada, ou a de serviço, acompanhando-os com subserviência; pois deles depende, embora nada impeça a necessidade de uma oficina completa, a qual igualmente se vai degradando. E então é necessário afiar lâminas, comprar acessórios, olear, rearrumar, desumidificar; de imediato avaria o desumidificador, e atrás o ar condicionado, as bombas de calor.

Nada contudo ultrapassa a tortura dos livros que se movem misteriosamente e autonomamente, desarrumando-se de propósito, atraindo pó com as suas lombadas e a sua espessura magnética. O pó penetra no bordo superior das folhas, pequeníssimos bichos comem-nas com ruído indescritível; as folhas grudam-se, o couro mancha, pingos de água saídos de vasos com flores prestes a morrer escorrem sobre as gravuras, atravessam as telas em furioso processo de dissolução. O capacho da porta de entrada desfaz-se e há um sulco profundo na madeira, os pêlos das piaçabas desprendem-se, partem-se objectos preciosos, as tábuas das mesas e as dos móveis abrem-se em estalidos aterradores, não funciona o autoclismo, o fogão enche-se de fuligem – qualquer dia arde – na cristaleira partem-se os copos da bisavó, rebentam as garrafas de vinho verde a que um quase nada de açúcar dá vida, saltam as rolhas, ou apodrecem, perde qualidade exactamente a colheita mais apreciada.

Quando pela primeira vez não é substituída de imediato uma lâmpada fundida toda a casa perde a luz, o que invariavelmente acontece num sábado, ao mesmo tempo que rebenta um pneu do único carro disponível.

Por isso considero heróico possuir, manter e renovar uma casa. Em minha opinião deveria existir a Ordem dos Curadores de Casas e todos os anos atribuída a respectiva comenda e um elevado prémio pecuniário.

*Mas quando esse esforço de manutenção não é aparente, quando o saudável cheiro a cera de uma casa, por outro lado bem ventilada, se mistura com o perfume das flores do jardim, e quando nela nós – visitantes irresponsavelmente pouco atentos aos instantes de felicidade – nos sentimos felizes, esquecendo as nossas angústias de nómadas bárbaros, então a única medalha possível é a gratidão, do silencioso aplauso; um momento de paragem, olhando em volta, mergulhando na atmosfera doirada de um interior de Outono, ao fim do dia.”*⁵¹

⁵¹ Álvaro Siza, (1994) *Viver uma Casa*, in SIZA, Álvaro, “01 textos, Álvaro Siza”, Porto, Civilização Editora, 2009, p.133-135

04 MÁQUINA DE HABITAR & CÁPSULA PARA VIVER

Nos anos posteriores à primeira Guerra Mundial, a casa ganhou destaque e primazia. A partir desse momento, as investigações relacionadas com a casa passam a ter tanta ou mais importância que os edifícios de excepção: *“Nella storia dell’architettura, che è una magnifica parata di monumenti, pare che la casa abbia avuto sempre meno importanza del tempio, del sepolcro, dell’arco di trionfo o della fortezza”*⁵². A casa como ‘monumento’ ao homem passa para o centro do debate. *“A architettura actual ocupa-se da casa, da casa comum e habitual, para homens normais e comuns. Ela despreza os palácios”*⁵³. Entre a casa individual e a colectiva, entre os problemas concretos – a pesquisa de novos standards de vida em comum, os modelos generalizáveis e adaptáveis – e os particulares, o Movimento Moderno investigava *“as bases humanas, a escala humana, a necessidade-tipo, a função-tipo, a emoção-tipo”*⁵⁴.

Entre a casa para *um homem* e a casa para *muitos homens* transportam-se e fundem-se experiências, princípios. De facto, todas as casas reflectem um modo de relação entre o interior e o exterior, o público e o privado. O desejo de protecção de olhares indiscretos faz com que a divisão da habitação seja, principalmente, entre os objectos que garantem a fronteira e aqueles que não a conseguem proporcionar. No conflito entre higiene e luminosidade aparecem dispositivos construtivos ou exteriores à estrutura que garantem uma dupla condição de privado e aberto. Numa

⁵² Ernesto Nathan Rogers, *“Esperienza nell’architettura”*, Milano, Skira Editore, 1997, p.72

⁵³ Le Corbusier, (1923, título original “Vers une architecture”); *“Por uma Arquitectura”*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2002, p.I

⁵⁴ Le Corbusier, (1923, título original “Vers une architecture”); *“Por uma Arquitectura”*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2002, p.I

casa são essenciais estes mecanismos: os grandes envidraçados porque é importante haver muita luz, os brise-soleils que filtram a claridade e proporcionam lugares de sombra, as cortinas que protegem do sol da manhã, outras translúcidas que permitam que a luz entre, mas garantam o recolhimento. O século XX extremou estas necessidades, levando a que se construísse a fronteira por camadas de privacidade. Enquanto algumas décadas atrás esses mecanismos se limitavam às zonas da parede onde se recortavam os vãos, agora são a própria parede – a redoma da intimidade.

*“Mais importante do que a arquitectura é a vida”*⁵⁵ diz Óscar Niemeyer. Esta afirmação situa a importância das estruturas ideológicas na ‘organização geral do espaço’, as suas contradições e lutas, e a influência que têm no modo de pensar a arquitectura enquanto construção de um habitat. Ironicamente, a relação entre arquitectura e vida conjuga uma ordem estática e outra dinâmica, respectivamente.

Este capítulo procura reflectir sobre a concepção estética das vanguardas, a relação íntima entre a forma e função, a tecnologia e a sua (in)dependência no espaço doméstico. Através da análise de casas produzidas pela ortodoxia moderna, e outras posteriores, tentarei a desconstrução destas problemáticas, abrindo caminho – desde o receituário moderno à actualidade – a uma interpretação relacional sobre a casa: máquina e/ou habitat.

Numa época de profundas mudanças, em todos os domínios, onde a comunicação assume uma importância determinante, o mundo dos registos gráficos, sonoros e das imagens que interagem entre si, exploram continuamente novas dimensões do real. Nos anos sessenta, o grupo inglês Archigram preconizava um experimentalismo visual, caracterizado por expressivos registos gráficos que enunciavam uma mudança de paradigma; no ensaio ‘A Home Is Not a House’ Reyner Banham propõe a redução da habitação, já não a uma estrutura de suporte do núcleo duro do

⁵⁵ Óscar Niemeyer, (1994) numa conferência realizada na Faculdade de Arquitectura da UTL in revista *“Arquitectura e Vida”*, Nº21 NOV.2001, p. 46

equipamento, mas ao próprio equipamento; actualmente, o computador, símbolo da sociedade hipertexto, garante bases relacionais que ultrapassam os limites espaciais e temporais.

Qual o domínio da casa contemporânea? É o seu programa diferente do de uma casa do princípio do século passado? As casas de férias são entendidas como o laboratório, por excelência, de formas e conceitos. Estimulam a transformação/evolução dos modos de habitar? Ou, pelo contrário, retornam aos valores essenciais de abrigo e protecção?

PROGRAMAS DOMÉSTICOS

MÁQUINAS + MANIFESTOS + IDEOLOGIAS + CÁPSULAS +...

Todas as habitações são variações sobre o tema do habitar num dado tempo e lugar, vinculadas à moral e cultura da sociedade em que estão inseridas. Leituras úteis do espaço que permitem uma rigorosa análise sociológica ou histórica. No entanto, é interessante reconhecer que os seus valores essenciais permanecem basicamente inalterados. Uma casa é sempre constituída por quartos, salas, instalações sanitárias, cozinha... Um programa simples. Os dispositivos da habitação respondem às vontades do seu tempo e evoluem, ainda que lentamente. Mas a divergência entre a cabana que Thoreau construiu com as suas próprias mãos e o palácio de Versailles é tipológica, topológica e volumétrica, não é uma diferença funcional. O organismo maior – Versailles – serve as regras do habitar de um modo marginalmente diferente da cabana, mas o seu volume e diferença são resultado da repetição dos mesmos módulos funcionais, e não de uma total reinvenção dos modos de viver. Na sua essência, as formas, independentemente da técnica e dos meios tecnológicos, são sempre as mesmas. O que muda é a forma de as associar ou a urgência da sua combinação. E apesar disso as casas são sempre diferentes. Pouco se repetem, mesmo quando a sua tipologia resulta da aplicação de um sistema construtivo em que a forma e o espaço são consequência directa de uma espécie de assemblagem profundamente lógica de elementos *pré-fabricados*.

É a planta que revela as subtilezas da habitação. As ligações, os percursos, os esquemas, as quantidades e as áreas aparecem com maior clareza nas secções horizontais dos edifícios. Mas, para perceber o âmbito de cada sistema compositivo, será necessário associar às formas, formas de habitar, formas de pensar, filosofias.

No século XX as mudanças foram radicais e Le Corbusier resumiria em ‘Cinco Pontos’ o vocabulário para uma nova arquitectura – planta livre, fachada livre, pilotis, janela contínua e terraço-jardim (uma restituição do território subtraído à natureza) – exaltados na Villa Savoye (1928). *“El carácter innovador de una casa reside en su capacidad para plantear cambios en el estilo de vida”*⁵⁶. Deste ponto de vista as propostas formais e as contribuições técnicas não são mais do que meios utilizados para este fim, ainda que, indubitavelmente, o seu uso e aceitação supunham a transformação dos modos de habitar. A arquitectura moderna exaltou, em grande medida, a intenção de transformar a sociedade a partir de inúmeros exemplos de casas que se converteram em autênticos manifestos que aceleraram a lenta engrenagem da arquitectura.

Na mesma época, Buckminster Fuller começa a construir as suas próprias máquinas habitacionais, no sentido literal da palavra. A Casa Dymaxion (1927), dinâmica e eficaz ao máximo, afastava-se claramente da ortodoxia moderna. Fuller tentava animar e ‘motorizar’, dotar de mecânica, a ‘máquina de habitar’ descrita por Le Corbusier. Terá sido o precursor das experiências futuristas e/ou utópicas de Banham, dos Archigram ou de Alison e Peter Smithson?

Mas, embora tenha conseguido impor-se rápido e internacionalmente, o movimento moderno ‘não agradou’. A partir dos anos sessenta procede-se à recuperação dos valores sepultados. E as vantagens do progresso tecnológico alcançado permitem a mestiçagem entre imaginação, tradição e inovação. Ao lado de Aalto e Asplund, entre outros, Louis Kahn converte-se num dos pilares que fazem cambalear a doutrina moderna. Kahn põe em causa a tendência dominante depois de a ter partilhado, aplicado e divulgado. Com cinquenta anos, perguntou a si mesmo como se construía um edifício, ascendendo às mais antigas raízes do passado a fim de encontrar a melhor forma de proteger, iluminar, cobrir e dar vida a uma casa. Luis Barragán foi outro moderno reconvertido. O mexicano fez, além do mais, uma viagem de ida e volta, num trajecto circular. A partir das formas típicas da arquitectura autóctone, realizou uma aproximação para entender a

⁵⁶ Xavier Monteys, Pere Fuertes, *“Casa collage: Un ensayo sobre la arquitectura de la casa”*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2001, p.112

modernidade e depois, regressar aos seus materiais, cores, formas, e tradição, numa linguagem clara e abstracta.

Entre outros, Eero Saarinen e Óscar Niemeyer revelam o encanto das formas orgânicas, sensuais, que o betão viabilizava. Como sucede com raros génios – comparável a Picasso em relação à pintura – Le Corbusier, cinquenta anos depois do manifesto, propõe-se monumentalizar o vernáculo. A Casa Sarabhai (1955-56) e a Villa Shodhan (Ahmadabad, 1951) foram construídas segundo planos que aliam a liberdade escultural à precisão da Villa Savoie. “*Apenas a mudança é permanente*”⁵⁷.

Tal como um compositor se apropria de uma antiga melodia, a explora, interpretando-a em novas variações musicais, também o arquitecto pode recuperar um elemento vernacular e redefinir-lo num contexto novo ou reinterpretá-lo. Continuadores das ideias abertas de Kahn, de Aalto, ou dos trajectos circulares ensaiados por Barragán, vários arquitectos, exploram um renovado léxico, mais abrangente, sobre topografias exactas, influenciados pela cultura e tradições locais. Exploram métodos empíricos, incorporando no processo criativo a vasta herança da história da arquitectura, a memória das ideias, os sentimentos, a vida. Em Portugal, Fernando Távora, Álvaro Siza e Souto de Moura elaboram sínteses poéticas.

O coleccionismo doméstico em que confluíu o século XX acaba por ser simultaneamente paradoxal, dado que eleva a uma categoria artística aquilo que nasceu com uma intenção funcional, é o século das classificações de estilo, por excelência: Racionalismo, Organicismo, Modernismo, Pós-Modernismo, Neo-Modernismo, Brutalismo, Expressionismo, Minimalismo, Regionalismo Crítico⁵⁸...

⁵⁷ William Fleming in ZABALBEASCOA, Anatxu, “*As Casas do Século*”, Lisboa, Editorial Blau, 1998, p. 15

⁵⁸ Classificação estilística atribuída por Kenneth Frampton à arquitectura de Álvaro Siza

O século XXI será, segundo se crê, o século das formas sem forma, das silhuetas suaves e dos espaços virtuais. Será mesmo assim? Um novo século de invenções? Ou o processo criativo é uma inevitável inovação de modelos que conhecemos?

*“Quase sempre distante desse comprometimento e dessa autonomia, a produção actual tende a oscilar entre hermetismo e populismo, entre kitch e elegância; de uma forma ou de outra, sugere a substituição do criticado contínuo de ‘ismos’ por um ‘ismo’ único, tão divertidamente indifferente que pretende tudo conter, alcançando pluralismo e sobrevivência através de máscaras e de cenários, invocando simultaneamente o gratuito e a história. Elementos e signos de crise, simplificados e poucos, reciclados em ondas de rápida e efémera propagação, são exibidos como expressão de criatividade individual; como imaginativa resposta à progressiva burocratização e à morte das certezas”*⁵⁹. Este fragmento de ‘Farmácia Moderna’, escrito por Álvaro Siza no final da década de oitenta, continua verdadeiramente válido. Actualmente é difícil fazer as classificações estilísticas que Siza desaprova. Vivemos tempos de autonomia criativa, de sínteses, de referências descomprometidas, de inovações, de sistemas quase surrealistas facilitados pela programação paramétrica, mas também, de retornos às origens. Efectivamente, a arquitectura contemporânea caracteriza-se pela indefinição, pela liberdade, pela individualidade.

“Se a teoria, falando de Arquitectura, significa um conjunto de regras registáveis e reutilizáveis, então sinto-me bem ao não ter teoria (como por vezes é dito). Não sei de nenhuma tranquilamente aplicável. O rolar do tempo, por acelerado, não o permite nem perdoa. Constantemente se reduz a ponto de partida. A própria pesquisa a vai abandonando ou ultrapassando e assim sucede a cada novo projecto, apesar de sucessivas experiências. O exercício de projecto não aceita um momento de segurança, de saber estável, mesmo se conscientemente provisório.

⁵⁹ Álvaro Siza, (1988) *Farmácia Moderna* in SIZA, Álvaro, *“01 textos, Álvaro Siza”*, Porto, Civilização Editora, 2009, p.46

*Ausente a prática, a crítica não age directamente. Não pisa, a não ser em intervalos e à posteriori, o território deslizando da criação – dos acidentes que iluminam o devir”*⁶⁰.

O desenho de uma casa nunca se repete. Imposto pelos padrões socioculturais, dividido em compartimentos rigidamente construídos ou mais flexíveis e etéreos, – sugeridos ou gerados pela disposição de móveis – o âmbito da casa ultrapassa sempre a objectividade rígida das funções programáticas. Traduz uma identidade, uma forma de habitar. E habitamos sem nos darmos conta, de forma inconsciente, da potência do ambiente que nos cerca e da afectação que nos implica. A casa actua em nós de forma subliminar.

Portanto, o espaço pensado e delineado no desenho de uma casa e posteriormente materializado conforma-nos. Os contornos das paredes, a definição das formas e materialidades, os enquadramentos e transparências serão estímulos à apropriação e organização geral do programa. Às vezes, é possível modificar e utilizar os espaços de modo distinto ao pré-determinado – adaptá-lo e refazê-lo internamente, demolir paredes, fundir espaços, dividir outros, eleger novos e velhos revestimentos, alterar as cores – mas a maior parte da conformação espacial é indestrutível, determina a direcção do olhar e a utilização do espaço. Os hábitos produzidos pelo uso quotidiano do espaço da casa conduzem-na à condição de familiaridade, a uma espécie de ‘Home, Sweet Home’, e mesmo que a sua matriz seja repetida sucessivamente, – vertical ou horizontalmente – a nossa casa é única, uma extensão do espírito. Construímos na ‘nossa casa’ o nosso mundo mais íntimo. Guardamos recordações, memórias, fotografias, livros, heranças, registos no tempo...

A casa inscreve em si a ordem e o caos da vida quotidiana assim como o indivíduo que a habita. Por isso, é tão importante reflectir acerca dos seus limites físicos.

⁶⁰ Álvaro Siza, (2007) *Ser Teórico* in SIZA, Álvaro, “01 textos, Álvaro Siza”, Porto, Civilização Editora, 2009, p.383

05 REFÚGIOS & FIM-DE-SEMANA

A casa de ocupação sazonal surge como um desejo de intemporalidade, de evasão ao quotidiano. É a casa que materializa as nossas ambições. E mesmo que nunca venha a ser construída, habitamo-la no subconsciente, em sonhos, desdobrando-se em infinitas possibilidades. Imaginada como um grande espaço – um contentor vazio – possibilita a livre projecção de sensações, atmosferas, lugares, objectos e fantasias desejadas. Aglutina a construção de elementos arquitectónicos, com os simplesmente encontrados e reaproveitados, ao modo da estética surrealizante do *object-trouvé* e do *ready-made*. Esta casa ilusória, aberta à apropriação, permite múltiplos paradoxos, gerando a possibilidade de um espaço metafuncional. Como um ser vivo, ‘a casa pode respirar’, dilatar-se em todos os sentidos, expandindo o seu domínio espacial ao interior e à paisagem; ou contrair-se, reduzindo-se à intimidade ou utilidade mínima – o refúgio. No entanto, a cada componente acrescentado – como num processo evolutivo – prevalece a ideia de unidade, como adição ou subtracção compositiva, acompanhando a flexibilidade dos vários valores de uso e potenciando uma multiplicidade de vivências virtuais.

*“A Casa Ideal não tem portas nem janelas reconhecíveis, as paredes exteriores são compostas pela sobreposição de fibras várias que permitem mutações, – variabilidade de enquadramentos exteriores e gradações espaciais e lumínicas de interior-exterior – desde o total encerramento à total transparência, ao filtrar e tamisar da luz, sob o efeito de cortina ou gelosia. Concilia-se a total abertura ao exterior com a total garantia de privacidade interior”*⁶¹. Poucos serão os limites físicos, dentro e fora, tudo é móvel, rebatível, desdobrável, ampliável e aparentemente leve. A expressão tectónica sugere também uma ‘insustentável leveza’, em que as materialidades sus-

⁶¹ Jorge Cruz Pinto, *8 ideias de casa – 4ª parte* in revista “*Arquitectura e Vida*”, nº12, JAN. 2001, p.67

pensas de opõem à gravidade, contrapostas a um desejo profundo de retorno à caverna e ao útero, como uma reconciliação de tendências cosmológicas contrárias.

Assim, entre o sonho, a redoma protectora do corpo e o desejo de liberdade, surgem exemplos de casas que merecem um olhar mais atento. Casas que materializam estas premissas e que se aproximam do universo onírico descrito.

PROGRAMAS SAZONAIS

PAISAGENS FICCIONADAS + ABRIGOS CELULARES + SIMULAÇÕES + METÁFORAS +...

*“Dónde reside entonces la fuente de descanso, concentración, contemplación, introspección y saludable sensualidad que conducen a la intimidad, la ternura, la delicia y el placer?”*⁶². O imaginário da casa de férias alude, genericamente, à habitação sazonal em ambiente contrastante com o citadino – envolvendo assim uma aproximação à natureza.

A recuperação dos modelos domésticos da arquitectura anónima é um fenómeno recorrente quando se procura um refúgio. Foi a partir deste ímpeto nostálgico que Maria Antonieta mandou construir em Versailles, perto do palácio, o pequeno *Hameau*⁶³, inspirado na arquitectura campestre local e onde podia alhear-se da vida da corte e desfrutar dos prazeres de um estilo de vida mais simples e próximo da natureza. O interesse pela arquitectura popular, como campo de especulação para um romantismo de carácter esteticista⁶⁴, induz um código repleto de alegorias. A casa que quer ser refúgio transporta consigo a paisagem mas também um vasto universo formal e imagético. Na década de oitenta, os modelos industriais vernáculos, os estábulos ou construções agrárias extrapolam a sua condição e passam a confinar estes pequenos refúgios. A arquitectura popular, como subproduto da imaginação do povo, de recursos e artifícios elementares – muitas vezes agudizados pela pobreza dos recursos naturais de que dispõem – transformam-se em modelos a explorar. Desta arquitectura rural sobressai a simplicidade, resultado directo de uma

⁶² Christopher Alexander e Serge Chermayeff, *In search of small Community and Privacy, Towards a New Architecture of Humanism*, Doubleday & Company, Inc., 1963 in GILI GALFETTI, Gustau, “*Casas Refugio: Private Retreats*”, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1995, p. 7

⁶³ Para satisfazer o seu gosto pelo rústico, Maria Antonieta mandou construir no jardim do *Petit Trianon*, uma pequena *Hameau* (aldeola). Em 1783 foram concluídos os planos desta pequena aldeia idílica. O conjunto é constituído por um lago artificial, um moinho, um farol e onze cabanas embelezadas com pátios, hortas, pomares e pequenos jardins. A mais importante destas casas é a *Maison de la Reine* (Casa da Rainha) no centro da propriedade.

⁶⁴ Fernández Alba, Antonio, 1979, *La arquitectura de los márgenes*, Sumarios 38, Buenos Aires in GILI GALFETTI, Gustau, 1995, “*Casas Refugio: Private Retreats*”, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, p.11

necessidade real. Mas arquitectura culta e arquitectura anónima não estão em desacordo: “*Numerosos son los ejemplos de arquitectos que al plantearse la casa-refugio han buscado en las chozas o cabañas de la arquitectura popular un modelo sin llegarlo a convertir en un estereotipo kitsh*”⁶⁵.

As casas de férias são ‘casas para viver’, lugares de evasão ao quotidiano: “*a segunda casa surge mitificada como espaço predisposto à felicidade*”⁶⁶. Os horários, as hierarquias e as rotinas no dia-a-dia, esbatem-se. Assim, as formas que evocam sugerem formas de uso pouco convencionais. E mesmo quando a organização espacial é específica e identificável, o próprio espaço induz outro tipo de ‘colonização’. Será esta insinuação de liberdade que distingue uma casa de férias de uma habitação permanente?

Algumas destas casas *refúgio* podem ser mesmo qualificadas como ‘casas mínimas’. Na sua reduzida dimensão, a localização das distintas funções sobrepõe-se e a organização do programa chega a ser engenhoso. Geram-se micro-espacos análogos a cabines de barco ou interiores de roulottes. Desafiam-se os limites espaciais e o mobiliário metamorfoseia-se: mesas rebatíveis e convertíveis em camas, bancos que de dobram para poupar espaço, paredes espessas que se utilizam como armários, escadas primorosamente desenhadas de maneira a reduzir o seu espaço em planta... Quando o limite físico não é suficiente, estende-se o espaço interior à paisagem, extrapola-se a fronteira.

Na ‘Maison au bord du Lac’ Le Corbusier primeiro definiu um rigoroso programa funcional, depois animou o espaço, onde as camas se podem ocultar e as paredes podem ser movidas de maneira a ampliar a entrada. A fluidez espacial do interior é garantida pela janela longitudinal que vigia o lago. Não se trata apenas de um mecanismo para que o espaço interior pareça maior. É precisamente através da percepção do exterior emoldurado que a condição do abrigo se torna

⁶⁵ Gustau Gili Galfetti, 1995, *La arquitectura popular*, “Casas Refugio: Private Retreats”, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, p.12

⁶⁶ Maria Manuel Oliveira, *Linha de Sombra* in “Só nós e santa tecla: A Casa de Caminha de Sergio Fernandez”, Porto, Dafne, 2008, p.30

mais evidente. As casas que são *refúgio* permitem que os seus habitantes participem activamente com o cenário natural que os envolve, ao mesmo tempo que estão protegidos. A casa transforma-se num observatório ideal.

A dicotomia entre o desejo de expansão e participação com a paisagem é a condição *sine qua non* de protecção e abrigo. Esta dualidade centrífuga e centrípta poderia ser traduzida em categorias, – uma pétrea, tectónica e encerrada; outra em madeira ou aço, ligeira e aberta – mas, os sistemas metamorfoseia-se e as classificações tornam-se complicadas. Em algumas ocasiões as paredes exteriores expressam esta dupla condição: como os painéis rebatíveis e convertidos em toldos da Casa Healy (1948-49), de Paul Rudolph, ou o refúgio em Ibiza de Cristián Cirici (1985), que transforma a casa numa caixa que pode abrir-se e fechar-se facilmente.

Não será possível apreciar a *casa refúgio* sem considerar o lugar em que se implantam e a dialéctica que estabelecem com ele. Não é uma casualidade que a maioria dos sítios escolhidos sejam paisagens idílicas. Se Adão tinha a sua cabana no Paraíso, estas casas procuram possíveis materializações de um paraíso individual. O mesmo respeito ou admiração pela paisagem circundante conduz a uma multiplicidade de atitudes que variam desde a integração no território, à oposição formal entre o natural e o artificial. Os *refúgios* levitam sobre pilotis ou enraízam-se à terra, camuflam-se ou são vigias, autênticas metáforas, que indiciam distintas formas de ‘estar’ na natureza. Poderão, ainda adquirir uma multidisciplinaridade proveniente de outras áreas do saber científico como a anatomia biológica, tecnologias cibernéticas, domóticas ou robóticas – sem no entanto depender delas para sobreviver. Casas que podem ser laboratórios. As casas de férias são heterotopias e “*heterocronias*”⁶⁷. Ou seja, são simulações que, embora reais, nos afastam da realidade quotidiana. Micro-mundos que distorcem e permitem uma releitura do espaço-tempo. Referem-se ao *dolce fare niente*, ao tempo de lazer merecido. Tem formas sedutoras que apelam ao prazer de as habitar.

⁶⁷ Michel Foucault, (1967) **De Outros Espaços**, trad. Pedro Moura, da publicação *Architecture, Movement, Continuité*, 5, 1984; in www.virose.pt/vector/periferia/foucault_pt.html

||| A CASA TEM JANELAS: É PRECISO RESPIRAR...*

Toda a casa reflecte um modo de relação do interior com o exterior, do privado com o público. A casa pode, então, ser lida relativamente ao modo como o interior, o íntimo, se relaciona com o exterior, com a natureza ou a cidade, com a sociedade: “*A casa tem janelas: é preciso respirar (...) É bom ir à janela. Vê-se a rua, a vizinha sai e fecha a porta, há gente a passar...*”⁶⁸. É esta fronteira, entre o ‘dentro’ e o ‘fora’ que pretendo aprofundar. A janela, como dispositivo de controlo, que permite ‘ver’ e ‘ser visto’, mediadora da privacidade e estímulo à curiosidade, tal como no filme de Hitchcock – a ‘Janela Indiscreta’.

Entre o espaço fluído e o espaço sistemático, entre ‘pátio’ e ‘pavilhão’ tento esclarecer o léxico específico das casas geradas pela arquitectura da modernidade. Tradicionalmente, o pátio é um espaço central, descoberto ou coberto por vidro, situado no interior de um edifício, que possibilita a ventilação natural e para onde se viram os compartimentos interiores. Recordo Carlos Martí quando reflecte sobre o pátio: um mundo introvertido e isolado do exterior, que pertence ao

*‘*A casa tem janelas: é preciso respirar...*’, palavras retiradas do texto de Álvaro Siza, (2006) *A casa*, uma reflexão sobre o tema da casa, exposição organizada pelo escultor e pintor Carlos Nogueira in SIZA, Álvaro, “01 textos, Álvaro Siza”, Porto, Civilização Editora, 2009, p.349

⁶⁸ Álvaro Siza, (2006) *A casa*, uma reflexão sobre o tema da casa, exposição organizada pelo escultor e pintor Carlos Nogueira in SIZA, Álvaro, “01 textos, Álvaro Siza”, Porto, Civilização Editora, 2009, p.349

reino da concavidade. Parece não fazer parte dos conceitos básicos da arquitectura moderna, cujo reino é o da convexidade aliada à fluidez, ao dinamismo e à abertura de grandes envidraçados que captam a paisagem. Estes conceitos aparentemente opostos, a introversão reflectida na casa pátio tradicional e a extroversão dos dispositivos formais da arquitectura moderna, incitam a reinvenção do pátio como elemento de projecto e a transgressão do seu significado.

Veremos como modelos, formas e conceitos se mantêm actuais e disponíveis à apropriação.

A CASA

ÁLVARO SIZA

“A casa é o abrigo.

A coisa principal da casa é o telhado e depois a chaminé.

Dentro somos independentes ou quase. Estamos protegidos da cidade e do mundo inteiro.

Os que podem usam tranquilamente a internet.

A casa tem janelas: é preciso respirar, mesmo quando o ar está poluído.

É bom ir à janela. Vê-se a rua, a vizinha sai e fecha a porta, há gente a passar e motos e animais e automóveis, comboios, autocarros e aviões, do ar chega o ruído de um avião, passa uma gaivota. Não estamos sozinhos, bate à porta o carteiro, chega o jornal.

O sol entra pela janela e pinta a parede em frente, a chuva martela os vidros, zumba o vento. Sabemos que a rua vai por aí fora, ramifica-se e sai da cidade, liga a Norte a Sul a Leste a Oeste e a todos os espaços intermédios, tece uma manta sem princípio nem fim porque se torce sobre si própria, mesmo ao cruzar o mar (com grande dispêndio e dificuldade).

A Aventura apetece.

A coisa principal da casa é a porta, mais do que a janela porque não tem peitoril: só um degrau de poucos centímetros para o mundo ou para fugir ao mundo (sempre se pode fechar a porta ou não a abrir ou escancarar as folhas da porta).

O esgoto da minha casa percorre o mundo inteiro e transforma-se juntamente com o dos outros.

A casa é o eu de cada um. Contudo no espaço e no tempo as casas são praticamente iguais, na horizontal como na vertical. Quando têm demasiadas escadas inventam o ascensor, mas man-

têm-se iguais ou quase, porque nós os que as ocupamos somos quase iguais. A casa é parte de uma quadrícula imensa, rota aqui e ali, emendada por muralhas por rios por fronteiras imaginárias, por longas protuberâncias, por pontes e por túneis e por nós imateriais.

A casa é eu e nós, conforme se queira. Distinguimos uma de outra, com dificuldade, por números e por pormenores irrelevantes, por estarem em ruínas e escuras ou limpas e polidas como o vidro.

Sou dono da casa, sou dono do mundo, ou inquilino dos dois, o que é rigorosamente o mesmo e nada. A menos que não consiga ter casa e então uso uma gruta, ou uma tenda, ou uma estação de metropolitano ou o pórtico do Palácio da Justiça (casas menos confortáveis e sobretudo inaceitáveis: as possíveis).

Temos por hábito roubar as casas uns aos outros, ou simplesmente roubá-las. Construimos, vendemos, derrubamos, compramos. Às vezes as casas são bombardeadas e às vezes há gente lá dentro e há terremotos e outros acidentes naturais. Pobre vida das casas.

A casa é de carvão e a porta é de prata. Há sempre um vulto em contraluz. Perigosas são as portas das palafitas.

LC arregança as calças, apoiado na tibia e no perónio constrói os cabelos do ‘Toit Terrasse’⁶⁹ os pilotis e os miosótis.

Casas dispersas como ovelhas perdidas e casas aconchegadas umas às outras. Correm em bicos de pés espreitando e voando sobre os vizinhos. Casas subterrâneas miseráveis, nas colinas, pintadas de azul e de lilás.”⁷⁰

⁶⁹ *‘Toit Terrasse’*, dispositivo arquitectónico que se caracteriza pelo aproveitamento útil da cobertura de um edifício. Este terraço ao ar livre pode ser tratado como um jardim (apenas com vegetação) ou pode ser utilizado como espaço de encontro, convívio e lazer. O espaço que organiza pode conter elementos construídos, como solário, jardim-de-infância, entre outros. Este conceito foi especialmente desenvolvido e defendido por Le Corbusier na década de 1920. Fez dele, um dos seus *cinco pontos da arquitectura moderna*.

⁷⁰ Álvaro Siza, (2006) *A casa*, uma reflexão sobre o tema da casa, exposição organizada pelo escultor e pintor Carlos Nogueira in SIZA, Álvaro, *“01 textos, Álvaro Siza”*, Porto, Civilização Editora, 2009, p.349-350

06CENTRIPTAÇÃO & CENTRIFUGAÇÃO

Entre os pensamentos de Adolf Loos – para quem a casa é conservadora e encerrada em si mesma – e Le Corbusier – que entende a casa como um palco onde se vê e se é visto – são inerentes as contradições sobre aquilo que julgam essencial salvaguardar no espaço doméstico. Para Loos, a casa é interiorizada, para Le Corbusier, a casa é para expor e ser exposto. A *casa aberta* que se projecta para fora opõe-se à *casa como redoma de protecção*, invólucro da vida privada.

A *casa aberta* proposta por Le Corbusier – uma das ideias proclamadas pelo Movimento Moderno – é a casa que procura a permeabilidade do interior com o exterior. Explora a transparência permitindo que o homem, voltado para fora, domine a natureza e se funda idealmente nela. Esta casa desenha a ideia de espaço centrífugo e expansivo: “(...) *la casa que mejor representa las aspiraciones de la arquitectura moderna* – diz Carlos Martí – *es la casa mirador, la casa belvedere, concebida como un refugio desde el cual se domina la naturaleza; una casa constituida esencialmente por un techo que fija la visión horizontal y un plano de fachada lo más transparente posible, de modo que lo espacio interior se proyecte sin límites hacia la paisaje circundante*”⁷¹.

⁷¹ Carlos Martí, *La casa binuclear según Marcel Breuer. El patio recobrado* in AAVV, “**Patio y casa**”, Barcelona, Editorial DPA 13, Universitat Politècnica de Catalunya, 1997, p.46

No livro 'Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media', Beatriz Colomina caracteriza o homem moderno como o 'movie viewer'. A sua fundamentação baseia-se na arquitectura de Le Corbusier, um dos responsáveis pela *abolição* da parede. "*Crowds, shoppers in a department store, railroad travellers and the inhabitants of Le Corbusier's houses have in common with movie viewers that they cannot fix (arrest) the image. (...) It is a space that is not made of walls but of images. Images as walls. Or as Le Corbusier puts it, 'walls of light'*"⁷². As novas técnicas permitem satisfazer o desejo de abertura e de inundação de luz, as paredes desmaterializam-se e são substituídas por extensões de vidro. A janela deixa de ser um recorte na parede e é a paisagem que passa a (i)limitar o espaço. O homem é um 'movie viewer' porque a imagem que observa nunca é fixa. O espaço transparente evoca um novo modo de pensar as relações entre interior e exterior e, consequentemente, entre público e privado. Colomina propõe a comparação com o mecanismo mediático: quem está 'dentro' é o espectador, quem está 'fora' sabe que está num palco. Pode haver uma inversão neste esquema, quando quem está 'dentro' quer ser visto. Aí passa o 'interior' a ser palco e quem está no 'exterior', o 'voyeur', passa a espectador. O conceito de transparência na casa, por um lado, transforma o exterior num quadro a ser contemplado pelos habitantes, por outro, projecta uma imagem do interior para o exterior. E embora o interior da casa esteja em exposição não significa que deixe de haver privacidade. A casa só é vista se o habitante assim o escolher e este selecciona as imagens que projecta segundo aquilo que quer mostrar. "*In the same way that we meticulously construct our family history with snapshots, equally skilfully we represent our domesticity through the picture window*"⁷³. O que passa na tela é intencional.

⁷² Beatriz Colomina, "**Privacy and Publicity, Modern Architecture as Mass Media**", Massachusetts, The MIT Press, 1996, p.6

⁷³ Beatriz Colomina, "**Privacy and Publicity, Modern Architecture as Mass Media**", Massachusetts, The MIT Press, 1996, p.8

VILLA MÜLLER

ADOLF LOOS,
PRAGA, REPÚBLICA CHECA (1928-1930)

Adolf Loos proclama as características Nietzscheanas do homem moderno: a total distinção entre interior e exterior (nas palavras do filósofo, uma antítese, em que não existe correspondência entre um e outro). Explica que o homem moderno é como um livro. O exterior é apenas a capa que envolve o valor que está no interior. Esta capa protectora é fundamental. Para Loos, é necessária uma ‘máscara’ que garanta a privacidade e o anonimato. Para habitar qualitativamente o interior é preciso lidar com o exterior, o que implica o recurso à ‘máscara da indiferença’, oposta às falsas máscaras passadistas e sobre-ornamentadas de muitas fachadas de Viena: *“Tenemos el arte que ha borrado el ornamento. (...) Nos hemos vuelto más refinados, más sutiles. Los gregarios se tenían que diferenciar por colores distintos, el hombre moderno necesita su vestido impersonal como máscara. Su individualidad es tan monstruosamente vigorosa que ya no la puede expresar en prendas de vestir. La falta de ornamentos es in signo de fuerza espiritual”*⁷⁴.

Loos, no texto ‘Arquitectura’, comparara o ‘invólucro da arquitectura’ ao vestuário, a mais elementar protecção do corpo, da mesma forma que, em ‘Ornamento y Delito’, utiliza a imagem da tatuagem do Papua como identificação do conceito de ‘máscara’ em arquitectura. Neste último texto refere que o homem moderno veste a ‘máscara da indiferença’, usa a discrição, como forma de proteger a sua identidade. *“La casa tiene que ser poco llamativa. Pues, ¿no había acuñado yo una vez la frase: viste moderno quien menos llama la atención?”*⁷⁵. Assim, o silêncio da fachada corresponde ao reconhecimento de uma espécie de esquizofrenia no homem moderno. O

⁷⁴ Adolf Loos, *El Hogar* in LOOS, Adolf, **“Ornamento y delito y otros escritos”**, Colección Arquitectura y Crítica, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1980, p.50

⁷⁵ Adolf Loos, (1910) *Arquitectura* in **“Escritos II – 1910/1932”**, Madrid, El Croquis Editorial, 1993, p.31

interior nada transmite ao exterior, há uma clara separação entre o ser social e o ser íntimo. A casa de Loos é uma casa voltada para dentro.

Nas casas de Loos, as janelas são pensadas para satisfazer a função de iluminar o espaço, nunca para enquadrar a vista. No recanto ‘feminino’ da Casa Moller (1928), por exemplo, embora o espaço tenha uma janela, a única possibilidade de se ter uma visão do exterior requer que o olhar atravessasse por completo a casa, da alcova para a sala de estar, passando pela sala de música até ao jardim. O olhar é continuamente dirigido para o interior, que filtra a vista para o exterior. As janelas denunciam nitidamente o objectivo de interiorizar a casa. Por vezes são opalinas e, quando fotografadas, muitas vezes aparecem com as cortinas corridas. A própria disposição do espaço e do mobiliário acaba por dificultar o seu acesso. Um sofá encosta-se por baixo da janela, disposição pensada para criar um ambiente favorável à leitura. Desta forma, o corpo é atraído por uma força centrípeta: vira-se para dentro. Na *casa loosiana*, contudo, o conforto não é alcançado pela simples imersão num universo privado. O ‘Raumplan’ que subdivide a parte social da casa tem como espaço mais recôndito do escalonamento o recanto feminino que olha sobre os restantes espaços sociais. Na Casa Müller (1930), a sequência segue uma gradação de privacidade, até chegar ao espaço de maior intimidade, o ‘Zimmer der Dame’. Neste espaço uma abertura permite controlar, visualmente, o espaço social. O conforto é produzido por condições aparentemente opostas, a intimidade e o controle.

*‘Un homme cultivé ne regarde pas par la fenêtre; sa fenêtre est un verre dépoli; elle n’est là que pour donner de la lumière, non pour laisser passer le regard’, diz Loos. Le Corbusier rebate, “Un tel sentiment s’explique dans la ville congestionnée où le désordre apparaît en images affligeantes; on admettait même le paradoxe en face d’un spectacle naturel sublime, trop sublime”*⁷⁶.

⁷⁶ Le Corbusier in COLOMINA, Beatriz, **“Privacy and Publicity, Modern Architecture as Mass Media”**, Massachusetts, The MIT Press, 1996, p.297

MAISON AU BORD DU LAC

LE CORBUSIER,
CORSEAUX, SUÍÇA (1923-1924)

Para Le Corbusier uma casa que se fecha em relação à paisagem é inconcebível, a visão é o sentido mais explorado na sua arquitectura. As suas casas denunciam-no quando se transformam em mecanismos voltados para o exterior, concebidos para olhar a natureza. A fachada torna-se independente da função de suporte e a janela toma conta da parede para converter o mundo exterior num quadro a contemplar. A natureza vista pelo interior é então um ‘collage’ de imagens captadas e consequentemente valorizadas pela arquitectura. A casa transforma-se num organismo em que as janelas são o sentido da visão, como a objectiva de uma máquina fotográfica, pressupondo que a imagem capturada é objecto de uma selecção, de uma intenção. Portanto, se a ‘casa é uma máquina’, o ‘objecto fotografado’ é a paisagem.

A relação com a natureza é, um propósito fundamental na arquitectura de Le Corbusier, determinante no modo como materializa as suas obras: “*Adquirimos o hábito do ar livre e da luz solar plena*”⁷⁷. E, declara a vontade de concretizar a interpenetração da arquitectura com a natureza. “*Usted sabe que me gusta esta actitud: en la casa, reinar una magistral geometría; poner la mirada a lo lejos en el encanto de la naturaleza donde tenemos raíces imperecederas*”⁷⁸. A contemplação da natureza é a forma do homem se aproximar das suas raízes e apresenta a Villa Adriana como concretização do prolongamento do espaço interior no exterior.

⁷⁷ Le Corbusier, *Olhos que não vêem...* (1923, título original “Vers une architecture”); “**Por uma Arquitectura**”, São Paulo, Editora Perspectiva, 2002, p.61

⁷⁸ Le Corbusier, (1929) *En defensa de la Arquitectura*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos de Madrid, 1983, p.64

Na ‘Maison au bord du lac’ o rasgo horizontal fixa uma cena, para logo ser repartida pela caixa-lharia, em vários episódios. Lembra uma sequência cinematográfica. A cena adquire temporalidade através da partição, ganha movimento, como se a fotografia se transformasse em filme. “*Perception is now tied to transience*”⁷⁹ e a arquitectura passa de objecto estático, fixo, a evento. Se habitar é ver, o habitante está permanentemente a ver em movimento, em ‘promenade’, a captar imagens. O objecto do seu olhar está no exterior, atirando o sujeito para fora.

* * *

Se o olhar de Loos se fixa no espaço doméstico interior, o de Le Corbusier tem como intuito projectar-se para fora, dominar o mundo exterior. Neste sentido a relação do interior com o exterior tem a ver com a experiência do corpo relativamente à infinidade do espaço. Para Le Corbusier, o momento em que se habita o espaço, coincide com o momento em que o olho domestica a natureza, em que fixa uma imagem através da janela. Tudo é subjugado à experiência visual do espaço. Quando a parede é fechada é para não tornar a paisagem cansativa, para salientar o momento de abertura, para não deixar de haver surpresa. É através do enquadramento que o cenário ganha significado: reproduzido pela proporção e forma e, pela selecção, na parede, de pontos estratégicos: “*(...) ele tem a devoção das paredes , o amor pela luz. (...) Não há outros elementos arquitecturais do interior: a luz e as paredes que a reflectem como um grande véu e o piso que é uma parede horizontal. Fazer paredes iluminadas, é constituir os elementos arquitecturais do interior*”⁸⁰.

Le Corbusier procura obsessivamente a abertura, a luz, oferecendo através dos ‘grandes ecrãs’ a paisagem, contrariando aos tradicionais buracos na parede. Por oposição, o olhar na *casa loosia-*

⁷⁹ Beatriz Colomina, “**Privacy and Publicity, Modern Architecture as Mass Media**”, Massachusetts, The MIT Press, 1996, p.12

⁸⁰ Le Corbusier, *Arquitectura, a ilusão das plantas* (1923, título original “Vers une architecture”); “**Por uma Arquitectura**”, São Paulo, Editora Perspectiva, 2002, p.131-133 – nesta passagem, Le Corbusier refere-se ao ‘habitante de Pompeia’

na é introvertido. Concentra-se no ‘palco’ que é o espaço social da casa e fecha-se relativamente ao exterior. Assim, enquanto Loos procura afastar o habitante da janela, as casas de Le Corbusier, pelo contrário, são construídas de modo a atrair o sujeito para a periferia. O olhar é dirigido para o exterior, um exterior ‘manipulado’ pela própria abertura que o delimita. A casa como sistema de defesa em relação ao exterior, cumpre a sua função de abrigo, mas abre-se à visão, de dentro para fora e de fora para dentro. Para Loos, pelo contrário, a protecção da casa implica o recolhimento psicológico de um mundo interiorizado. Remete para a relação dentro/fora no interior, criando interiores *exteriorizados*. Corbusier pelo contrário, na ‘Maison au bord du lac’, ao recortar uma janela no muro onde pousa uma mesa, confere ao espaço exterior características de espaço interior, cria um exterior *interiorizado*.

A janela, portanto, subjaz uma ideia de relação entre o exterior e o interior, entre espaços públicos e privados, entre o homem e a natureza. Poderá dizer-se que a arquitectura de Loos se aproxima do conceito de ‘Patio’ enquanto espaço virado sobre si mesmo. As casas de Le Corbusier reflectem a condição de abertura intrínseca ao ‘Pavilion’, conceitos explorados pelo casal Smithson, ensaiados no próximo tema.

07 PÁTIO & PAVILHÃO

“En la exposición colectiva ‘Patio and Pavilion’⁸¹, habíamos trabajado con un tipo de habitat simbólico en el que habíamos encontrado respuestas, de una u otra forma, a las necesidades básicas del ser humano – una vista al cielo, un pedazo de tierra, intimidad, la presencia de la naturaleza y de los animales cuando le necesita – y a los impulsos básicos del ser humano – expandir-se y controlar, mover-se. La forma real es muy sencilla, un ‘patio’ o un sitio cerrado en el que asienta un ‘pabellón’”⁸².

Alison e Peter Smithson, herdeiros da experiência do Movimento Moderno, sintetizam neste texto aquilo que procuram resolver na casa: uma ponte entre dois conceitos, aparentemente antagónicos. Num primeiro momento elegem o ‘pavilhão’ como o espaço onde o homem pode ‘expandir-se, controlar e, movimentar-se’. O pavilhão é a tipologia aberta, “(...) *un lugar hecho idilio; un sueño de un estilo de vida sin estrés, un dominio (a menudo un gran jardín) que suele estar en lo pretendidamente salvaje, es decir, en la naturaleza*”⁸³. A casa-pavilion, ou casa-mirador, será a casa “(...) *cuyo perímetro está formado por una piel que transpira en toda su extensión y se abre mediante grandes perforaciones que proyectan el habitáculo hacia el paisaje*”⁸⁴.

Depois, introduzem o ‘pátio’, – fechado e circunspecto, perfurado apenas zenitalmente – semelhante ao da casa-pátio tradicional e que proporciona uma das “(...) *necesidades básicas del ser*

⁸¹ *Patio and Pavilion*, (1956) exposição “This is Tomorrow”, Londres, Whitechapel Art Gallery

⁸² Alison e Peter Smithson, “**Cambiando el arte de habitar**”, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2001, p.109

⁸³ Alison e Peter Smithson, “**Cambiando el arte de habitar**”, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2001, p.141

⁸⁴ Carlos Martí, *La casa binuclear según Marcel Breuer. El patio recobrado* in AAVV, “**Patio y casa**”, Barcelona, Editorial DPA 13, Universitat Politècnica de Catalunya, 1997, p.51

*humano – una vista el cielo, un pedazo de tierra, intimidad, la presencia de la naturaleza y de los animales cuando le necesita (...)”*⁸⁵ – um ‘lugar estável’, permanente. “*El significado de la residencia se diferencia del significado de los edificios públicos justamente porque no se refiere a ninguna función en particular, como la función teatral, religiosa, etc.; es un significado más amplio ligado al concepto de lugar: tener un lugar en cual ‘estar’, en cual vivir la propia vida cotidiana*”⁸⁶. Assim, o ‘pátio’, introspectivo e estático, é apresentado pelos Smithson como a tipologia que garante firmeza à casa, contrapondo a expansividade do ‘pavilhão’, ao qual corresponde a horizontalidade, a procura de um domínio global através da visão. O ‘pátio’, por outro lado, confere à casa um sentido vertical, ao mesmo tempo que, recria um fragmento de natureza, permitindo estabelecer com esta uma relação diferente, de proximidade física.

⁸⁵ Alison e Peter Smithson, “**Cambiando el arte de habitar**”, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2001, p.109

⁸⁶ Antonio Monestiroli, “**La arquitectura de la realidad**”, Barcelona, Ediciones Serbal, 1993, p.53

UPPER LAWN PAVILION

ALISON & PETER SMITHSON,
WILTSHIRE, GRÃ-BRETANHA (1959-1962)

Em Upper Lawn⁸⁷, os Smithson concretizam a inclusão do *patio* no *pavilion*: “*Con las puertas abiertas, el patio fluye a través del pabellón y éste se asienta en él y en el jardín amurallado, como en un enclave. La vista era su dominio*”⁸⁸. Esta ‘sobreposição’ subverte as qualidades espaciais específicas de cada conceito e garante o cruzamento de duas condições distintas. Pensando na relação entre interior e exterior, na forma como a casa se fixa em relação à natureza/cidade e, nos pressupostos de privacidade que defende, a casa que é ‘pátio’ e ao mesmo tempo ‘pavilhão’, vive entre o recolhimento e a abertura, o oculto e o exposto. A condição de interioridade do espaço doméstico garante a segurança, o refúgio, a introspecção, mas também, a possibilidade de se abrir à paisagem, facultando o desejo de domínio e/ou liberdade. Assim, “*a la visión y extensión horizontal de la arquitectura al medio natural, se contrapone este espacio abierto cenitalmente, de cierto modo abierto a la esperanza depositada en el cielo que el atrio, a modo de templo doméstico, representaba*”⁸⁹.

Monestiroli defende que a arquitectura progride na dupla afinidade/analogia entre a Natureza e a História. Da História, retira o material formal que reelabora através do projecto. Com a Natureza relaciona-se na medida em que é o vínculo à matéria impedindo que as formas arquitectónicas se convertam em meras convenções ou tautologias relativamente às formas históricas. De facto, a ‘circunstância’ – vínculo à realidade concreta, social e material – é transformadora daquilo que conhecemos: obriga à reinvenção. Assim, a casa, reúne e sintetiza o que está para trás, relacio-

⁸⁷ ‘Upper Lawn Pavilion’, mais tarde denominado ‘Solar Pavilion’ é a casa de férias do casal de arquitectos

⁸⁸ Alison e Peter Smithson, “**Cambiando el arte de habitar**”, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2001, p.142

⁸⁹ G.D. Recasens, *La tradición del patio en la arquitectura moderna* in AAVV, “**Patio y casa**”, Barcelona, Editorial DPA 13, Universitat Politècnica de Catalunya, 1997, p.8

nando-se com as circunstâncias culturais e materiais, com o contexto actual. As propostas modernas, sob este olhar, não são tidas como recusa da tradição, antes como, momento de balanço e de reinterpretação. Desta forma, o pátio, que tradicionalmente é introvertido e isolado em relação ao exterior, é repensado aos olhos do homem moderno, e em muitas obras, aglutinado ao conceito de abertura do pavilhão. Múltiplas experiências feitas na casa do século XX podem ser consideradas reflexões “(...) *heterodoxas y transgresivas si se quiere, pero explicitas, sobre la vigencia del patio y sobre su capacidad para mezclarse, superponerse e hibridarse con otros elementos, convirtiéndose por derecho propio en ingrediente del espacio moderno*”⁹⁰. A síntese oferecida pelos Smithson – Pátio & Pavilhão – articula conceitos espaciais diferentes mas, ao arrastar consigo a história, a memória, assenta sobre uma herança. A correcta definição destes conceitos permite compreender o que está em jogo e melhorar a análise das experiências que os utilizam e reinventam, assim como, as inúmeras combinações que permitem.

A partir deste momento, a análise incide sobre casas que são ‘pavilhões’ e/ou ‘pátios’. Com base nas classificações que Gonzalo Díaz-Y. Recasens faz no livro ‘Recurrencia y herencia del patio en el movimiento moderno’, e de outras casas que intuí, pretendo estabelecer novas observações sobre as transgressões que evocam. Podem ser sintetizadas deste modo:

*O PÁTIO ENGLOBA A CASA, primeira transgressão: o pátio solta-se do espaço construído e converte-se no vazio sobre o qual assenta a casa, o pátio engloba a casa;

*O PÁTIO COMO VITRINA DE LUZ, segunda transgressão: a respiração da casa já não depende da presença do pátio. Assim, este transforma-se, antes de mais, num prisma de luz destinado a modelar o espaço interior;

⁹⁰ Carlos Martí, *La casa binuclear según Marcel Breuer. El patio recobrado* in AAVV, “**Patio y casa**”, Barcelona, Editorial DPA 13, Universitat Politècnica de Catalunya, 1997, p.47

*O PÁTIO ABRE-SE À PAISAGEM, terceira transgressão: o pátio deixa de ser um lugar completamente delimitado e admite a abertura ao exterior, gerando uma situação híbrida entre o terraço e o pátio;

A Casa Upper Lawn será um exemplo da primeira transgressão, um pavilhão ‘dentro’ de um pátio. Analisando as distintas interpretações poderá dizer-se que o ‘pátio’, essencialmente oposto ao ‘pavilhão’, em muitas situações com este se aglutina, para o completar num novo conceito de espaço: recuperando a ‘essência’ do pátio que fixa a domesticidade da casa através da introspecção, integrando-o num esquema aberto. Assim, a síntese feita pelos Smithson ⁹¹, reflecte as experiências feitas nas casas do século XX, sobretudo se lermos ‘Patio’ e ‘Pavilion’ como metáforas, como conceitos, segundo aquilo que significam espacialmente e não como tipos. ‘Pátio’ e ‘Pavilhão’ serão então, diferentes modos de relação da casa com a paisagem e com a natureza. Reflectirão diferentes conceitos de relação interior e exterior, e revelarão entendimentos distintos relativamente à privacidade ou interioridade do espaço doméstico. Esta é uma necessidade humana, e mesmo nas soluções de casa *aberta* existe quase sempre a presença do pátio, seja ele o hiato verde que, pela separação, constitui uma espécie de limite – por exemplo, ‘Farnsworth House’ – ou, o muro que define determinado recinto – por exemplo, Casa com Três Pátios de Mies. Há algo de permanente e imutável na forma como nos relacionamos com o mundo, o sentimento de segurança, assim como de introspecção é uma dessas constâncias.

Assim podem aproximar-se, ora do ‘pátio’ ora do ‘pavilhão’, as posturas dos três arquitectos cujas obras serão estudadas mais exaustivamente. Mais que uma forma evocam uma qualidade espacial.

⁹¹ *Patio and Pavilion*, (1956) exposição “This is Tomorrow”, Londres, Whitechapel Art Gallery

FARNSWORTH HOUSE

MIES VAN DER ROHE,
PLANO, ILLINOIS, EUA (1945-1951)

O conceito de pavilhão remete de imediato para as experiências espaciais de Mies van der Rohe, nas quais explora a fluidez e a transparência, através da fusão entre exterior e interior. A ambição de Mies de criar uma continuidade espacial entre o natural e o artificial, começa no projecto Brick Country House (1923), onde as paredes, ainda com função estrutural, são dispostas de maneira a não definir rigidamente os compartimentos. Explora o relacionamento entre as peças, de maneira a prolongar e estender o espaço. A parede, quando desliza sob a cobertura e se faz exterior, esbate a fronteira entre interior e exterior. As paredes da Brick Country House definem o espaço e, ao mesmo tempo, exercem a sua natural função de suporte. No Pavilhão de Barcelona (1929) e na Casa Tugendhat (1930), libertam-se da função estrutural havendo uma clara separação entre elementos estruturais e não estruturais e Mies materializa o conceito de um espaço aberto, flexível. As paredes podem ser dispostas livremente mediante a criação de uma grelha pontuada por pilares. Na Casa Farnsworth desaparecem as paredes. Fica a grelha estrutural e o invólucro de vidro permeável ao exterior. O processo de (des)construção da parede foi, portanto, gradual. A ‘casa em vidro’ é um pavilhão... dentro de um recinto.

Para Carlos Martí, o paradigma máximo da ideia de pátio como recinto – a primeira transgressão – é o projecto da Casa com Três Pátios (1934), que concretiza a forma canónica da ‘casa-pátio’ explorada no Pavilhão de Barcelona. Mies leva a cabo uma inversão tipológica do pátio da casa tradicional. Já não é a casa que rodeia o pátio mas, em certo modo, é o pátio ou os pátios que rodeiam a casa. Pode dizer-se que a casa está contida no pátio e o limite visual do espaço interior é o muro. Um plano de vidro separa o interior do exterior e a casa é uma ‘unidade’, definida por um recinto perimetral, parcialmente coberta por um tecto.

Os Smithson dedicam um texto, por ocasião do seminário ‘A Fragment of an Enclave’, aos ‘Three Pavilions of the Twentieth Century: the Farnsworth, the Eames House, Upper Lawn’⁹². Começam o discurso com a definição da palavra ‘idílio’: “(...) *una descripción de una escena o incidente pintorescos, en especial en la vida de campo; un episodio adecuado a ese concepto*”⁹³. De facto, a casa-pavilhão concretiza-se através da presença da natureza. O seu objectivo é o da fusão entre interior e exterior, o que pressupõe a criação de um recinto como garantia da sua integridade, uma redoma de protecção. A condição de pavilhão protegido depende, portanto, da sua intersecção no pátio. Desta forma, o pavilhão é apenas uma parte da casa, complementado pelo espaço encerrado do pátio.

O *pátio como muro*, como mecanismo formal que delimita e encerra um lugar, remete para o acto primordial de fundação da casa, – a morada – que transforma o recinto em ‘lugar do homem’, tal como explica Monestiroli: está subjacente na ‘casa-pátio’ o conceito originário de construir e limitar o espaço de habitar. Assim, a delimitação da casa, o muro que a defende, torna-se essencial. Neste sentido, pela introdução de um muro, a toda a volta, a casa passa a ser pátio uma vez que o encerramento cria uma configuração unitária. O *pátio como átrio* distingue-se pelo seu valor de espaço côncavo, de uma arquitectura fechada, com iluminação e ventilação zenitais, que tende a reforçar a relação do homem com o incomensurável: “(...) *un espacio con fuerte carácter simbólico, no contaminado de lo terrenal, en torno al cual se estructura la casa*”⁹⁴. Aqui fará sentido lembrar a revalorização das casas de Pompeia por parte de vários arquitectos, nomeadamente Le Corbusier. Uma pesquisa, mais uma vez, próxima dos arquétipos ancestrais, da origem, para encontrar nela os elementos essenciais e imperecíveis que conferem à arquitectura de um ‘sentimento infinito’, um significado transcendente. Monestiroli explica a origem desta concepção do pátio: na *domus* romana tardia, o átrio e o peristilo passam a adquirir

⁹² ‘Three Pavilions of the Twentieth Century: the Farnsworth, the Eames House, Upper Lawn’, conferência pertencente ao seminário ‘A Fragment of an Enclave’, Barcelona, 1985

⁹³ Alison e Peter Smithson, “**Cambiando el arte de habitar**”, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2001, p.141

⁹⁴ G.D. Recasens, *La tradición del patio en la arquitectura moderna* in AAVV, “**Patio y casa**”, Barcelona, Editorial DPA 13, Universitat Politècnica de Catalunya, 1997, p.8

um sentido que responde à vontade de identificação do lugar central da habitação. Estes dois lugares centrais – átrio e peristilo – colocam-se sobre um eixo de simetria, e a casa fecha-se totalmente relativamente à cidade. Constrói-se introvertidamente à volta do pátio – o centro da casa. Mies, contrariamente, adapta o pátio ao conceito de espaço fluído, e ao fazê-lo, renova a sua concepção, mas é através da definição do pátio – do recinto – que garante a abertura controlada, que concretiza a permeabilidade entre interior e exterior.

Ultrapassada a questão do pátio, esta casa caracteriza-se, sobretudo por ser um pavilhão. Mies parece ter tido um desejo contraditório: fazer uma casa sem fronteiras e assim passar a discussão para a fronteira. Já não há uma janela que possamos identificar, uma paisagem enquadrada ou uma direcção que se aponta. O classicismo da estrutura louva as qualidades de suporte dos pilares a um nível quase simbólico, quase sagrado, choca com a presença do vidro que não se decide se quer ou não existir. Por outro lado o espaço interior estreito formado pelo avanço independente da redoma em vidro que marca a entrada parece querer afirmar o vidro como elemento conformador do espaço. É uma casa que não quer espaço, só proporção e medida, mas que acaba por tê-lo de qualquer maneira ao abrigar o habitante. De certos ângulos vêem-se grandes janelas que vão do chão ao tecto mas, de longe, parece que o vidro não existe, apenas uma estrutura branca iluminada, que apaga o próprio interior. O facto de o mesmo volume conter, indiferenciadamente, interior e exterior não ajuda a uma avaliação clara. O espaço divide-se em três níveis de privacidade: o interior, que roda à volta do equipamento central (que não é considerado espaço, mas antes motor); o alpendre de entrada, coberto; e a plataforma exterior. Não será por acaso que estes níveis se situam sequencialmente, numa aproximação faseada ao interior e, reversamente, ao exterior.

O primeiro nível, a plataforma descoberta, é um adro que pertence à casa e ao seu entorno. Aqui o piso foi regularizado e depois ligeiramente elevado, garantindo uma sombra negra por baixo que o distingue do piso natural. Não pertence ainda à habitação mas já é de algum modo habitável. O alpendre está incluído no corpo principal mas não é, ainda, espaço interior. A cobertura

oferece a protecção da chuva e do sol. A relação com o interior é dada pela continuidade do chão e do tecto que são o mesmo, dentro e fora, com o vidro a dividir. O interior existe porque existe o vidro mas também porque é onde todos os equipamentos e objectos, expectantes, desempenham o seu papel em cima do palco. Não há uma verdadeira interioridade, nenhum espaço fechado, nenhum esconderijo. Neste reduto minimal há complexidade e contradição.

CASA DE VIDRO

LINA BO BARDI,
SÃO PAULO, BRASIL (1950-1951)

Contemporânea de ‘Farnsworth’, a Casa de Lina Bo Bardi materializa uma condição distinta das estudadas anteriormente. Aqui, o pavilhão engloba o pátio. Naturalmente, e no seguimento da reflexão anterior, poder-se-á fazer uma analogia entre o pátio-recinto que engloba o conjunto anterior. Assim, surge uma sequência sistemática de fechamento/abertura ao exterior, garantindo uma viagem sensorial entre vários pátios, paredes translúcidas e opacas, caixas de vidro, ar, objectos e paisagem. Por isso, Lina emprega o termo ‘substâncias’ em vez de materiais, para explicar de que era feita a sua arquitectura – de ar, luz, natureza e arte. O habitat é concebido como um todo orgânico, ‘um todo unificado’, um ‘organismo apto para a vida’.

A Casa de Vidro incorpora a ideia de pátio como vitrina de luz – a segunda transgressão. O pátio, no interior do corpo principal da casa, – a grande sala – numa primeira observação, parece desnecessário. A zona de estar envidraçada, do ponto de vista funcional de ventilação e iluminação seria mais do que suficiente. Portanto, o pátio poderia não existir. E então, a casa seria outra,

completamente diferente, menos intrigante. O pátio é um espaço subtraído ao volume? Ou é o ponto a partir da qual se gera a casa? Poder-se-á imaginar que o ponto de partida foi a árvore, que a partir da sua existência e do desejo de a envolver, se construiu um espaço aberto que a rodeia e que gera a casa. Mas, esta operação, que se poderia materializar de diferentes formas, contraria a ideia de pátio, ao tratar-se, apenas, de uma vitrina iluminada à qual não se acede, apenas se observa – a natureza ‘encaixilhada’. O pavilhão, elevado sobre esbeltos pilares, integra esta caixa-de-ar, que não serve para a casa respirar mas, que se converte no elemento articulador do espaço da zona de estar: delimita o espaço de entrada gerando um vestíbulo, organiza e qualifica o *open-space*, os objectos e obras de arte que o ornamentam, hierarquizando o espaço e criando um percurso que anima o quotidiano. A inserção deste prisma de luz num espaço contínuo, pautado pela estrutura metálica, foi essencial na articulação das diferentes áreas da sala. É também, o ponto em que se produz a relação entre a zona de estar, em vidro, e a zona de quartos, mais protegida. Este corpo organiza-se em torno de outro pátio aberto a um dos seus lados, aproximando-se mais do conceito de terraço – terceira transgressão.

Tradicionalmente, o pátio é o resultado de uma escavação ou perfuração numa massa homogénea, neste caso, o pátio é consequência da reunião articulada de diversos corpos que se dispõem em torno de um espaço livre, limitado e protegido. Este segundo pátio permite a iluminação dos quartos, assim como, a separação da zona de dormir da de serviços. Ligeiramente elevado relativamente ao terreno, abre-se à paisagem circundante. A Casa de Vidro alcança uma hibridização espacial “*entre la casa patio y la casa mirador ya que, sin renunciar a la relación directa con el paisaje, se recupera la idea de un espacio al aire libre englobado por la propia casa*”⁹⁵.

⁹⁵ Carla Sentieri Omarrementería, *Más Patios* in TORRES CUECO, Jorge... [et al], “**Casa por Casa: reflexiones sobre el habitar**”, Valencia, Memorias Culturales, 2009, p.45

SCHINDLER-CHACE HOUSE

RUDOLF SHINDLER
LOS ANGELES, CALIFÓRNIA, E.U.A (1921-1922)

Esta casa *estúdio*, também conhecida por Kings Road House, é pensada para duas famílias ⁹⁶: dois casais sem filhos. A casa é inovadora e singular: na utilização da luz solar, na forma como se protege da rua e das parcelas vizinhas, no desalinhamento – relativamente à repetição urbana de casas que se alinham, expostas, uma frente a outra – na apropriação, e sobretudo, na utilização ‘efectiva’ do jardim. Os espaços da casa fluem – na planta única – e abrem-se ao exterior, a toda a extensão da parcela. Fecha-se à rua para criar a sua própria paisagem, verde e delicadamente ‘esculpida’ entre os três braços edificadas da casa. Estas três alas constituem o princípio compositivo que clarifica o desenho: uma poderosa planta em hélice. Poder-se-á definir como casa-pátio, na medida em que define o limite vegetal da parcela como se de um muro se tratasse. Ilustra a terceira transgressão, pela ordem geral da *forma aberta* ⁹⁷ que organiza o programa *coberto* e no modo como explora o espaço, a luz, a paisagem – uma situação híbrida entre o terraço e o pátio.

A Casa Schindler-Chace institui a abolição de muitas das convenções que, até ao momento, eram ensaiadas pela arquitectura doméstica. Consiste realmente num ‘alojamento colectivo’ com três ‘áreas independentes’: a dos Schindler, a dos Chace e um pequeno apartamento para visitas; uma garagem. O programa doméstico, para os Schindler e os Chace, não se organiza de um modo tradicional. Existem zonas individuais para cada ocupante, de modo que cada casal pode manter uma relação suficientemente autónoma: “*Cada persona recibe un gran estudio privado, cada*

⁹⁶ Schindler e sua mulher Sophie Pauline Gibling e, Marian Chace, amiga de Pauline, e seu marido Clyde

⁹⁷ Esta casa influenciou o desenvolvimento das ‘Case Study Houses’ construídas na Califórnia, entre os anos 50 e 60, caracterizadas pela simplicidade formal e estrutural, a pré-fabricação e a livre integração de espaços interiores e exteriores através de grandes envidraçados

pareja un vestíbulo común y un baño. Para dormir se utilizan porches abiertos sobre la cubierta. Un patio acotado para cada pareja con una chimenea exterior cumple la función de una sala de estar convencional. La forma de la casa divide el jardín en varias áreas dotadas de esa privacidad”⁹⁸.

O processo de abertura da casa ao exterior exige a desagregação do volume para que prevaleça o vazio. Abraçados, pela disposição dos ‘corpos em L’, os espaços exteriores são tratados como interiores. Com o objectivo de dar continuidade aos espaços internos, o arquitecto põe os compartimentos em relação directa. Com vocação de serem abertos, zonas sociais, dialogam com os terraços-pátio, e em alguns casos, com o corredor de acesso aos quartos. Esta ‘reunião espacial’ relaciona-se com os jardins perimetrais, congregando visualmente, uma só entidade espacial.

Assim, a Casa Shindler-Chace pode ser entendida como uma ‘sucessão de intervalos no espaço’ – nunca como ‘objectos que separam partes distintas’ – criando um recinto habitável. No exterior, os muros vegetais são tão ortogonais como os construídos, o espaço flui entre eles. Em certas ocasiões acompanham as variações de nível, desenhando no terreno uma *cartografia latina*. Não nos encontramos perante uma ‘Casa Miesiana’ limitada por um muro vegetal e não de tijolo? Esta solução simula as casas-pátio de Mies, oferecendo ao lote uma nova categoria: *“pasando de ser mero suelo cercado y privatizado para alcanzar a ser un lugar acondicionado; una casa unitaria, donde lo cubierto y descubierto no implica separación espacial alguna. La construcción del lugar es la arquitectura”⁹⁹.*

⁹⁸ Carla Sentieri Omarrementería, *Más Patios* in TORRES CUECO, Jorge... [et al], **“Casa por Casa: reflexiones sobre el habitar”**, Valencia, Memorias Culturales, 2009, p.51

⁹⁹ Gonzalo Díaz-Y. Recasens, **“Recurrencia y herencia del patio en el movimiento moderno”**, Sevilha, Universidad de Sevilla y Junta de Andalucía, 1992

O pátio é um espaço experimentado desde sempre que, adopta uma multiplicidade de formas e desígnios ao longo do tempo: “(...) *constituye un principio de valor universal y permanente*”¹⁰⁰. Assim, o pátio moderno, embora espelhe as suas origens terá os seus próprios significados e consequências espaciais. A transgressão revitaliza o modelo vernacular proporcionando-lhe um novo sentido. Deste modo, por vezes, ocupa uma posição descentrada na casa, podendo até deixar de ser “(...) *un espacio totalmente introvertido para abrirse lateralmente al mundo exterior, generando una situación híbrida entre la terraza y el patio*”¹⁰¹.

A Weekend House (1998) de Ryue Nishizawa é um exemplo paradigmático. É uma casa dentro de um pátio, uma casa com três pátios, ou uma casa que se abre à paisagem? O seu conceito é o do pavilhão, ou o da massa que o espaço esculpe e esvazia? Ou seja, a forma unitária provém do recinto ou do volume? Nishizawa concebe um espaço simultaneamente introvertido e extrovertido, côncavo e convexo. Graças à caixilharia móvel que encerra os pátios, o pátio passa a ser parte da paisagem – entendido como a terceira transgressão. No entanto, quanto fechadas, estas ‘paredes’ de vidro transmitem a imagem da vitrina de luz, de pátio que articula o espaço, que organiza o programa da habitação. É portanto, um modelo próximo da Casa Hooper (1957-59) de Marcel Breuer, quando os pátios se abrem e se apropriam do exterior. É um modelo próximo da Casa de Vidro de Lina Bo Bardi quando se fecham, vividos desde o interior. E também, um modelo próximo a Mies se entendermos o encerramento como um limite, um pátio contínuo em que uns espaços são cobertos e outros, exteriores.

Há, também, soluções na arquitectura moderna em que o pátio persiste na sua condição mais tradicional, muitas vezes estando muito próximo em termos de escala e localização dos pátios romanos. J.L. Sert recorre ao pátio central na Casa Sert (1957), em Cambridge nos E.U.A..

¹⁰⁰ Nota editorial in AAVV, “**Patio y casa**”, Barcelona, Editorial DPA 13, Universitat Politècnica de Catalunya, 1997, p.4

¹⁰¹ Nota editorial in AAVV, “**Patio y casa**”, Barcelona, Editorial DPA 13, Universitat Politècnica de Catalunya, 1997, p.4

Os vários ensaios de ‘cidade horizontal’ que se desenvolveram como alternativa à ‘cidade em altura’ só foram possíveis por recorrerem ao pátio como forma de introduzir ar e luz, tirando partido, também, da sua condição interior. No projecto, não realizado, de casas num só piso em Lafayette Park (1955-58) Mies agrupa seis casas pátio. Ao fechá-las totalmente em relação à cidade, recorre ao muro de tijolo que usara no projecto de Brick Country House, desenhando núcleos introvertidos. Muitas vezes, os resultados destas ‘partes de cidade’ são resultado das investigações elaboradas na casa individual. Por exemplo, a banda de Casas Pátio (1993) que Eduardo Souto de Moura constrói em Matosinhos é filiada na Casa Nevogilde 1 (1982-85) em que a introdução do pátio permite criar uma unidade compacta. O corpo da casa concentra-se para maximizar o jardim. Se for reduzindo a sua escala, o pátio transforma-se numa peça arquitectónica que, enxertada no espaço fluído, o enriquece com episódios de luz e ar. Este é o caso do espaço de entrada para os quartos, também na mesma casa, compartimento no qual se abre uma clarabóia, e que o próprio arquitecto denomina de ‘pátio’: *“Um pátio central quadrado, garante as circulações”*¹⁰².

O percurso através de alguns pátios gerados pela arquitectura moderna desperta a reflexão sobre o valor das classificações e, provavelmente, do retrocesso temporal, ao considerar o pátio desde o ponto de vista original. Como se gera o pátio? É o pátio a delimitação de um lugar? É o pátio um sistema de agrupamento, de ordenação? É o pátio um sistema de composição? Não importa, cada um que encontre a palavra mais oportuna ou a classificação mais acertada para definir esse espaço. Mais importante será compreendê-lo, utilizá-lo ou desvirtuá-lo. O fundamental é o espaço, a qualificação do mesmo, e o objectivo deste capítulo é pensar no pátio enquanto modelo à apropriação. Álvaro Siza, referindo-se à Casa António Carlos Siza diz, *“No caso da casa do meu irmão e de outras, são casas que se encontram em zonas periféricas; e não se trata da periferia da cidade, mas de pequenas parcelas dentro de uma periferia desordenada. Por isso é importante o valor da intimidade, da defesa em relação ao exterior, que se pode entender como visibi-*

¹⁰² Eduardo Souto de Moura in AAVV, *“Eduardo Souto de Moura”*, Lisboa, Editorial Blau, 2000, p.66

*lidade, não visibilidade, protecção do ruído, etc. É uma solução tradicional como resposta a uma necessidade de conforto (...)"*¹⁰³.

¹⁰³ Álvaro Siza, *Conversación sobre el tema de la casa* in CIANCHETTA, Alessandra, Molteni, Enrico, **“Álvaro Siza, Casas 1954-2004”**, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, p.12

08 TRADIÇÃO & INOVAÇÃO

*“A história de que uma forma serve para qualquer sítio não faz grande sentido na arquitectura. O design é que estabelece formas que depois podem ser aplicadas em qualquer contexto. A arquitectura, pelo contrário, só faz sentido quando a sua forma resulta das condicionantes que encontra, que são muitas e complexas: vão desde o programa, o orçamento, passando pela legislação, e sobretudo, o sítio específico onde vai estar inserida. Portanto, a questão da forma nasce muito ligada às tentativas de solucionar desafios que não foram pedidos programaticamente, mas que são suplementos que o arquitecto consegue fabricar e fornecer sem encarecer necessariamente a obra e sem desvirtuar o que lhe foi pedido. Depois, há muitas hipóteses a que a sensibilidade do arquitecto consegue, ou não, chegar. Por isso é que temos de estudar, viajar, ver muita arquitectura, tentar perceber porque é que umas coisas são mais agradáveis do que outras, e porque é que nuns sítios resultam melhor do que noutros. Temos de aprender a descodificar todos estes pontos. Por isso é que nós, arquitectos, dizemos que a arquitectura não pode ser transplantada. Só por muito acaso é que isso poderia resultar, e por outro lado, remeter-nos-ia para uma arquitectura objectual”*¹⁰⁴.

A globalização e a obsessiva atribuição do valor da arquitectura como objecto ignoram a necessária vinculação ao solo, ao lote sobre o qual se vai construir, que deve considerar-se o primeiro material de construção, com que inevitavelmente é preciso contar. O lote não é apenas um recinto delimitado, transporta outras qualidades: *“Para hacer un edificio uno necesita conocer dos cosas, el terreno y la cultura del lugar. El terreno puede llegar a conocerse. La cultura es más*

¹⁰⁴ Manuel Graça Dias, texto retirado da uma exposição realizada na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, a propósito do Concurso de ideias Dédalo rePlace: muro 3, 2010

difícil, cuesta años”¹⁰⁵. Construir significa tomar posse, e ao mesmo tempo, *construir* contribui para um melhor entendimento da realidade envolvente. Entender as particularidades culturais, sociais e específicas de cada lugar poderá ser o início do processo criativo do arquitecto ao projectar uma casa: decidir quais os atributos que devem conservar-se, torná-los evidentes na nova realidade, e aqueles outros, que abundam e podem desaparecer. Também será válida a posição oposta. Uma arquitectura pode formular um juízo contrário às características do lugar e propor a sua destruição, transformá-lo e criar uma paisagem renovada.

António Madureira que por inúmeras vezes acompanhou profissionalmente Álvaro Siza diz: “*A atitude do arqº Siza em relação aos lugares é muito importante, mas as ideias que traz na cabeça, antes mesmo de ver o lugar, são igualmente importantes. Não venham dizer que não é, eu sei que é! O lugar é muito importante com certeza, mas todo o património de ideias, antes mesmo de ter visto o lugar, estão lá e são importantes. (...) O lugar pode ser fantástico, com uma força tal que condiciona as ideias do arquitecto desde o início, e que o faça ter uma vontade firme, concreta e absoluta, ou ele pode já ter na sua cabeça ideias tão fortes, que o lugar se molda a essas intenções*”¹⁰⁶. Considerar que o lugar é o primeiro material de que se dispõe, afasta a arquitectura do carácter abstracto-objectual que lhe é intrínseco e transforma-a num micro-universo sobre o qual se projecta um pensamento arquitectónico. A arquitectura responde a uma ideia, a um modelo prévio, mas a sua dependência ao lugar, deverá ser tão forte que só da consideração das especificidades deste será possível compreendê-la. “*Outro bom exemplo é a Villa Le Lac, onde o Corbusier desenhou primeiro a planta da casa e depois foi à procura de um sítio. Depois de ter encontrado o terreno para implantar a casa, conseguiu uma das obras mais intensa e poeticamente relacionadas com o lugar. Mesmo aqui, o lugar que está na ‘génese’ deste projecto é uma espécie de lugar imaginado, tendo o Corbusier a tarefa de encontrar um lugar*

¹⁰⁵ Glenn Murcutt citado por José Luis Gisbert Blanquer, *Lugar, Clima, Cultura* in TORRES CUECO, Jorge... [et al], “**Casa por Casa: reflexiones sobre el habitar**”, Valencia, Memorias Culturales, 2009, p.13

¹⁰⁶ António Madureira, texto retirado da uma exposição realizada na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, a propósito do *Concurso de ideias Dédalo rePlace: muro 3*, 2010

*real que fosse de alguma forma próximo, ou que tivesse alguma correspondência, com o lugar imaginado”*¹⁰⁷.

Mede-se e delimita-se o recinto, lê-se a paisagem que o rodeia. Depois do terreno modelado, constrói-se, de baixo para cima. A gravidade e a materialidade são outras condições intrínsecas à arquitectura. Mies dizia que *“la arquitectura comienza allá donde los ladrillos son unidos con cuidado”*. Construir, implica um cuidado contínuo, exige dedicação e tempo. Construir, edificar, deve assumir a exigência do seu próprio significado: ser edificante, quer dizer, a construção deve ser moralmente ética, deve comunicar uma certa eleição de valores.

As quatro casas que introduzo à reflexão são singulares compromissos com o lugar e a forma arquitectónica erudita mas, ao mesmo tempo, manifestam um profundo respeito pela tradição e pelo seu legado na cultura arquitectónica. Aproximam-se pela geometria artificiosa da construção, pelo desenho em planta irregularmente disperso na paisagem, pelo carácter volumétrico fragmentado, pela lógica material que sintetiza a herança antiga, moderna, vernacular e a contemporaneidade. *“Há que recriar e renovar a nostalgia, vivendo-a contemporânea, porque uma vez que a arquitectura cumpre as necessidades utilitárias e de funcionamento, tem ainda diante de si outros objectivos a alcançar: a beleza e o atractivo das suas soluções, se quer continuar a estar entre as belas artes”*¹⁰⁸.

¹⁰⁷ Carlos Machado, texto retirado de uma exposição realizada na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, a propósito do *Concurso de ideias Dédalo rePlace: muro 3*, 2010

¹⁰⁸ Luis Barragán, (1984) *Trabalho doutoral do arquitecto ao receber a investidura de Doutor Honoris Causa da Universidade Autónoma de Guadalajara* in AAVV, **Barragán: Obra Completa**, Lisboa, Dinalivro, 2003, p.207

CASA UGALDE

JOSÉ ANTONIO CODERCH,
CALDAS D'ESTRAC, BARCELONA, ESPANHA (1951-1952)

A Casa Ugalde ocupa um lugar privilegiado, uma parcela com amplas vistas sobre o mar. Replica a topografia natural da ladeira em socacos, respeita as árvores existentes e a luz solar mas, sobretudo, privilegia a relação com a paisagem através da *construção* de um sistema estruturado em pontos de observação. O arquitecto define-a do seguinte modo: “*Casa Ugalde: era un señor que subió al terreno, se sentó bajo un algarrobo y vio unas vistas que le gustaron una barbaridad. Entonces me encargó la casa para salvar esto y para disfrutarlo. De manera que es una casa que en lugar de tener una composición ortogonal u orto-lo-que sea, su base es radial, con ángulos que conviene respetar para conservar las vistas que agradaban al señor Ugalde*”¹⁰⁹. Os espaços geram-se assim, com liberdade e dispersão em planta, respondendo às exigências programáticas que se resolvem através de transparências ou enquadramentos desejados. Materializa-se segundo uma lei própria, apoiada em circunstâncias concretas que são convertidas em variáveis relevantes, em vez de princípios ou apriorismos universais. O processo de projecto não se esgota no desenho, segue espontâneo durante a execução da obra. A casa define-se a partir da maquete construída à escala 1:1. Nunca existiu uma versão definitiva do projecto até que terminou a sua construção.

A casa ocupa o lugar adoptando um esquema geométrico centrífugo e rotativo. Dois espaços exteriores cobertos organizam o espaço: o principal, na área central, é limitado pela projecção do quarto do cliente e articula os três terraços anexos. A altura de pé-direito é muito baixa impulsionando o olhar sobre a paisagem. O segundo ‘pórtico’ prolonga o salão até ao pavilhão de

¹⁰⁹ J. A. Coderch, numa conversa com E. Soria, (Blume, Barcelona 1979) in TORRES CUECO, Jorge... [et al], “**Casa por Casa: reflexiones sobre el habitar**”, Valencia, Memorias Culturales, 2009, p.19

convidados mediante uma ligeiríssima cobertura. As coberturas alternam ligeiras pendentes com outras de nível. O desenho dos terraços, muros de suporte e piscina adoptam geometrias curvas e onduladas em contraste com as formas angulosas da construção. Todos os materiais utilizados são extraídos da arquitectura popular: pedra, reboco, cal, cerâmica, madeira. O pavimento contínuo unifica a relação interior-exterior.

*“Ha sido una casa cuya distribución se hizo partiendo de un punto fijo y marcando con este punto como centro los ángulos de las vistas que se pretendían conseguir y las transparencias correspondientes. Es un proyecto muy especial, que si tuviéramos que repetir lo haríamos siguiendo el mismo procedimiento, tratando, sin embargo, de conseguir un poco mas de orden. Afortunadamente, tanto el matrimonio para el que se hizo la casa como los actuales propietarios están contentos con ella. Yo viví allí con mi familia un verano y resultó muy agradable, a pesar de sus indudables defectos”*¹¹⁰. A casa transmite o método de produção desta arquitectura: a insistência, a busca paciente, atenta e rigorosa, os processos, a ausência de rigidez das ortodoxias, o comprometimento com o seu tempo, com o lugar, com o vernáculo. Cada fragmento é o resultado de uma reflexão sensível, da visão, da invocação à paisagem e das características locais.

Na década de sessenta, sucederam-se debates, ensaios, publicações, simpósios dirigidos à investigação de metodologias de projecto. Com aparente cepticismo, Coderch expõe – no manifesto de 1962 – claramente como aborda o processo criativo: *“No son genios lo que necesitamos ahora: descubrir al hombre que hay detrás de cada edificio; pensar menos en arquitectura y más en el oficio de arquitecto; atender a los valores morales de los arquitectos, aprender de ellos; anteponer la dedicación al éxito, la buena voluntad a la ambición; permitirse menos de lo*

¹¹⁰ Comentário de Coderch, 25 anos depois da construção da Casa Ugalde, in CAPITEL, Antón; ORTEGA, Javier, **“J.A. Coderch 1945-1976”**, Madrid, Xarait Ediciones, 1978 in TORRES CUECO, Jorge... [et al], **“Casa por Casa: reflexiones sobre el habitar”**, Valencia, Memorias Culturales, 2009, p.21

que las costumbres y leyes toleran... “¹¹¹. A atitude de isolamento cultural voluntária, voltada para a investigação pessoal, alcança na Casa Ugalde o rigor e o comprometimento com a tradição, com o ofício do arquitecto. Para Coderch a arquitectura aproxima-se mais do trabalho do investigador que do inventor.

CASA EXPERIMENTAL

ALVAR AALTO,
MUURATSALO, FINLÂNDIA (1952-1953)

Quando Alvar Aalto constrói a sua casa de verão ¹¹² acabava de realizar uma viagem pela costa mediterrânica: Espanha, Norte de África, Itália e Grécia. Ao observar a sua casa-refúgio sobressaem referências à sua cultura arquitectónica – a relação com a natureza, o lugar, as qualidades expressivas dos materiais – mas, também, à tradição e aos ideais da antiguidade.

A ilha de Muuratsalo – nas águas do lago Päijänne – que naquela época só era acessível de barco foi o local escolhido pelo arquitecto, – uma saliência na costa ocidental da ilha, longe de qualquer presença humana – um sítio onde se reúnem os elementos básicos da geografia e paisagem

¹¹¹ J. A. Coderch citado por José Luis Gisbert Blanquer, *Lugar, Clima, Cultura* in TORRES CUECO, Jorge... [et al], “**Casa por Casa: reflexiones sobre el habitar**”, Valencia, Memorias Culturales, 2009, p.23

¹¹² Catorze anos depois da conclusão Vila Mairea

finlandesa: lago, rochas, árvores, céu... Aalto desenha aqui a sua casa e a sua embarcação “*Neno propheta in patria*”¹¹³ adaptada às águas pouco profundas do lago.

A casa, desde o embarcadouro, passa quase despercebida, apenas se intui uma construção entre as rochas e as árvores do bosque. O acesso faz-se através de um caminho irregular, escondido na vegetação. Alvar Aalto respeita as leis naturais, as suas qualidades, criando ‘um pacto’ em que arquitectura e natureza convivem pacificamente mas não se confundem. A ascensão do percurso coloca em evidência o volume do prisma branco, que anuncia uma construção de dimensões monumentais, fora da escala doméstica. A face exterior do muro, em tijolo estucado branco, representa a ‘imagem e o lugar da arquitectura’ na paisagem. O interior, define os limites do pátio e revela o jogo: a disposição geométrica, as diversas composições com variados tipos de tijolos. A casa é um verdadeiro ‘collage’ arquitectónico na qual se reúne a evocação das ruínas românticas e a arquitectura rural. O volume principal – o grande prisma branco que coroa o montículo – fractura-se manifestando uma escala mais monumental que doméstica. Dois dos seus lados acolhem os espaços interiores, o outro diedro abre-se à paisagem, coincidente com as orientações sul e oeste. O programa doméstico aloja-se na espessura do diedro construído. O abrigo, a casa, é adiada. O elemento protagonista da casa é o pátio, o elemento essencial do espaço.

A casa é o pátio e, no centro, simbolicamente, situa-se o lugar do fogo. Não há experimentação no interior, responde aos standards de um programa doméstico mínimo. Depois, uma série de pequenas construções evadem-se do volume principal e apoiam-se na tensão diagonal do quadrado, avançam entre as árvores como elementos autónomos. A entrada situa-se no vértice da diagonal de maneira quase oculta. Desde o mesmo umbral acede-se ao primeiro corpo autónomo da peça destinada aos convidados. A abstracção da disposição da planta é abandonada em secção. O perfil da cobertura varia, acompanha a pendente do terreno, inclina-se em sentido contrário, eleva-se até à altura do muro que fecha o pátio, permitindo a localização do estúdio.

¹¹³ “*Ninguém é profeta na sua terra*”, Alvar Aalto

Mais distante e completando o conjunto – a sauna, uma construção tradicional em madeira, junto ao embarcadouro, um anexo, de onde se avista o lago ¹¹⁴.

Esta casa é a demonstração de como a artificialidade potencia a natureza do lugar. O muro exterior, branco e uniforme destaca-se na vegetação, criando uma relação canónica de identificação do construído no meio natural. No interior, o collage, a experimentação, racional e abstracta, indiferente a qualquer inspiração da natureza, ornamentam e definem o pátio. Mesmo aqui, quando o mundo artificial se manifesta na sua máxima expressão, – como um catálogo expositivo à escala real – o céu aberto e a paisagem emoldurados penetram de forma física a arquitectura, transformando-a ao longo do dia. *“Lo viejo nunca renace. Pero tampoco desaparece completamente. Y todo lo que alguna vez ha sido emerge en una nueva forma”* ¹¹⁵.

¹¹⁴ A sauna de fumo é o tipo mais antigo da Finlândia. Quando foi construída, em 1954, já era um tipo anacrónico, difícil de construir e fácil de incendiar-se

¹¹⁵ Alvar Aalto, (1921) ‘Pintores e Mases’, citado por William Curtis, *Notas sobre la intervención: Álvaro Siza* in AAVV, “**El Croquis 68/69 + 95 Álvaro Siza**”, Madrid, El Croquis Editorial, 2000, p.69

CASA CAN LIS

JÖRN UTZON,
PORTO PETRO, MAIORCA, ESPANHA (1971-1972)

Jörn Utzon elege para refúgio de férias uma falésia com vista sobre o mar. O acesso à casa faz-se através de um caminho limítrofe ao litoral, oculto por um muro quebrado. O arquitecto conta numa entrevista: “*Veníamos desde Australia, en 1967, y mi mujer, Lis, dijo: Yo quiero vivir aquí. Hallamos una parcela fabulosa. Éste es el lugar*”¹¹⁶. Como em muitas das suas obras, esta casa dialoga com o lugar mediante a expansão horizontal dos muros, integrando-se na topografia.

O conceito da casa de Porto Petro pode ser descrito como uma sequência de pavilhões ligados por um muro e dispostos segundo o funcionamento do programa ao longo do dia. Uma organização que parece perseguir o trajecto do sol. Jörn Utzon explica: “*He copiado estas agregaciones familiares de las zonas rurales con su sentimiento de solidaridad. Yo soy un constructor. Lo importante y definitorio en las obras son la función, el material y la situación. Los elementos y la reflexión son las claves para buscar la solución final, sobre el sitio, desde la serenidad*”.

As direcções que a implantação adopta selecciona a paisagem controlando-a, em escapatórias de frente para o mar, em ocos cónicos – com caixilharias sobrepostas à face exterior das paredes – que acentuam a sensação de não existir limite algum entre o interior e o exterior.

Em Can Lis, cobertura e muros expõem a sua identidade ao interior. A construção é radical, caixas construídas com muros, pilastras e lintéis. Lajes de cobertura com vigas à vista e revestimento cerâmico abobadado. O material principal é um arenito local que varia de coloração, des-

¹¹⁶ Jörn Utzon, entrevista publicada in “*El País*” (7-04-2003)

de o dourado ao rosáceo. Os pavilhões protegidos possibilitam a construção do mobiliário fixo revestido a azulejo brilhante. Os materiais manifestam a sua própria identidade.

Embora pertencentes a um mesmo sistema, os pavilhões gozam de certa autonomia. Assim, de ‘caixa’ em ‘caixa’ articulam-se distintos pátios, abertos ou semiabertos, e varandas, que se evitam mediante os estrangulamentos visuais entre eles – unicamente olham o mar. O conjunto de volumes configura um espaço imerso na paisagem, coroando o penhasco, ampliando o seu perfil natural, com clara referência à arquitectura grega.

“La dejamos por la luz. La intensidad luminosa sobre el mar era demasiado fuerte”. Jörn Utzon abandonou ‘Can Lis’ e construiu uma segunda casa, ‘Can Feliz’, nas montanhas do interior da ilha.

CASA EM MAIORCA

ÁLVARO SIZA,
FORMENTOR, MAIORCA, ESPANHA (2006-2007)

Voltada para o mar, numa ilha do Mediterrâneo, ancora-se uma escultórica casa de verão. A parcela poligonal, a plataforma de acesso vinte e dois metros acima da água, a orientação poente coincidente com a vista frontal ao mar, condicionaram o desenho desta casa. Siza adopta uma estratégia de fragmentação volumétrica que se adapta à íngreme topografia. A casa sobre a paisagem, incorpora a relação de como ver e viver a paisagem através da arquitectura.

O acesso à casa faz-se a noroeste, na parte mais alta. Da volumetria destacam-se três ‘peças’ que se elevam dois pisos acima da plataforma geral (22,00m), interconectadas por passagens desniveladas entre si. Um piso subterrâneo – sob esta plataforma – completa a integração no terreno. O sistema de abertura ao exterior é introvertido. Paisagem e luz são filtradas através de pátios, evitando a luz poente, demasiado luminosa. Uma cobertura verde acentua a integração do conjunto na paisagem.

O ‘Bloco Este’ contém a entrada principal, – situada no ponto de encontro entre a plataforma e o centro do volume (22,10m) – o quarto principal, o quarto de convidados e umas escadas.

O ‘Bloco Oeste’, pela sua configuração, funciona como centro da composição, alongando-se horizontalmente de modo a ligar os ‘Blocos Este e Norte’ no nível mais baixo (18,60m). Este volume envolve três quartos no piso superior (22,10m) que se organizam criando entre eles um poço de luz. Este ‘abraço’ estabelece, num movimento vertical, uma conexão com o pátio, situado no nível inferior. Adjacente ao pátio – neste mesmo volume – situa-se uma sala de estar cujas aberturas se orientam ao pátio, negando qualquer contacto visual com o mar. A proximidade ao

mar é apenas ‘sentida’, sem que este possa ser visto, provocando na sala uma atmosfera de introspecção. Assim, por contraste, a estratégia enfatiza a visão do mar e da paisagem, apenas oferecida noutros compartimentos da casa.

O ‘Bloco Norte’ funciona como ‘casa de guarda’, constituído por dois quartos e uma sala de estar. Apesar da simplicidade funcional, este volume desempenha um papel fundamental na configuração volumétrica global do projecto.

A casa evidencia a atitude de Siza frente ao tema da natureza, uma síntese entre integração, inovação. *“Los arquitectos no inventan nada, transforman la realidad”*.

A originalidade formal não é considerada um fim em si mesma, surge de uma resposta sensível às circunstâncias: o lugar, o programa, os materiais, os sistemas de construção. O desenho é empírico, não é racional num sentido causal. *“Por el empeño riguroso y sensible, por la infatigable e impaciente búsqueda, las casas de Siza nos dan una lección ejemplar de grandeza intelectual. Las soluciones poseen una credibilidad que deriva de la autenticidad de los puntos de partida y de los fines propuestos: cada problema contingente – crear un hueco en un muro, resolver un acceso, diseñar una carpintería o un mueble – se resuelve con extrema sensibilidad y sabiduría, sin subterfugios. La respuesta y las preguntas se vuelven universales: cada solución se añade como una tesela a un modus operandi general que va más allá de la relación con un lugar y con una necesidad, afrontando la cuestión del habitar, de la ocupación de un lugar, de llevar a cabo actos cotidianos en un espacio. La calidad y la poesía de estas pequeñas arquitecturas está esencialmente ligada a la vida, de la que revela una concepción muy profunda”*¹¹⁷.

Le Corbusier disse que a arquitectura é o jogo sábio e correcto dos volumes reunidos sobre a luz, Álvaro Siza gosta de os esculpir.

¹¹⁷ Alessandra Chiancheta; Enrico Molteni in *“Álvaro Siza: Casas 1954-2004”*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, p.7

Lugares excepcionais, com vista para o mar. Architecturas comprometidas com o seu tempo. Architecturas que nascem da construção do lugar, de uma releitura actualizada da tradição e de um repertório formal e espacial livre de servidões compositivas e dogmatismos.

Architecturas que criam novas paisagens, exaltando por contraste a natureza e a geometria artificial da construção fragmentada. Architecturas sem preconceitos. Afastam-se da ortodoxia moderna e assumem uma dimensão metafórica referida a ícones da própria tradição arquitectónica, evocam fragmentos estilísticos, tipologias estabelecidas ou regras de composição já codificadas. Dialogam activamente com o passado, com a história, com a arquitectura anónima. São locais e universais.

Fronteiras sensíveis entre um meio dinâmico e universal – a Água (movimento, fluxo, paisagem infinita, abstracta, sem referências) – e um meio estável e local – a Terra (enraizamento, solidez, memória, proximidade, paisagem codificada, figurativa). Como define Aleksander S. Ostan, entre exterior e interior, entre realidade e abstracção, entre fluxo e permanência, a redução conceptual resulta da observação de naturezas contrárias: *“Existe una situación real, topológica, propia de muchas construcciones, que plantea, como en un dilema, la opción audaz del inicio de la deriva o la de la permanencia ancestral, intrínseca probablemente a toda tradición clásica, en una situación de anclaje: es la situación de límite entre la tierra firme y el mar, entendido este último como promesa de una precariedad, como solicitud móvil que invita a un desarraigo”*¹¹⁸.

É precisamente essa estranha situação de indefinição, de contraste, de dualidade, que frequentemente favorece uma regressão dos hábitos disciplinares, uma descodificação destinada a impulsionar respostas tencionadas por forças díspares e, por tanto, de carácter prioritariamente expe-

¹¹⁸ Aleksander Sasa Ostan, *Narración del antiguo compromiso con la conciencia de la tierra*, in revista “**Quaderns d’Arquitectura i Urbanisme**” - ‘Tierra-Agua: Water-Land’, Nº 212, 1995, p.75

rimental, do projecto entendido como ensaio quase empírico, numa paisagem sem claras referências: diluir-se ou destacar-se, desaparecer ou evidenciar-se... numa paisagem aberta a múltiplas metáforas: edifícios como paisagens.

IV A CASA

É O EU DE CADA UM *

A IDEIA DE CASA, num sentido amplo, traz-nos à mente um espectro difuso, complexo e amontoado de casas que conhecemos e que se entrecruzam no espaço-tempo ubíquo e sincrónico da imaginação. Nesta ideia de casa coexistem arquétipos, espaços de casas que habitamos no passado, as casas quotidianas do presente, as casas que sonhamos, lemos, imaginamos, as casas que conhecemos, e as casas que projectamos.

Esta compilação de imagens – passadas, presentes e futuras, reais ou imaginárias – situam-se quer no domínio da memória, das sensações recolhidas directamente da experiência vivida, quer no da transformação e construção da imaginação: o confronto entre a objectividade do mundo exterior visível e o mundo interior perceptível. Estas casas são *construções* físicas cimentadas num lugar concreto ou *construções* virtuais do cérebro, com igual valor de realidade em termos mentais. Pertencem as primeiras às casas que habitamos, e ambas às casas que nos habitam.

Regresso ao painel inicial ‘IMAGENS DE CASAS’ e acrescento sobre a mesa as casas que habitei e actualmente habito. Este será o momento da sistematização das ‘minhas’ casas. Naturalmente, a maior parte das casas que ‘habito’ – algumas percorridas durante este trabalho – não são minhas. Vivem em mim: umas descobri-as recentemente, outras experimentadas, muitas

estudadas, são inesquecíveis, e outras, revisitam-me quando menos estou à espera. Por isso, agora, vou tentar arrumá-las em gavetas, porque sei que me vão ser úteis no momento de desenhar a casa de fim-de-semana que impulsionou esta dissertação sobre a Casa.

SAIR DE UM SONHO

ÁLVARO SIZA

“Sair de um sonho é um alívio ou um desgosto. É o regresso a casa (casa sonhada, possuída ou adoptada).

Sonhos despertos ou involuntários, negros ou doirados, inesquecíveis, a cores, rapidamente esvanecidos ou nem mesmo registados, a não ser onde depois os sonhos nascem.

Escuridão transformada em penumbra, ao sair de um sonho: regressa o tecto, os ângulos das paredes em perspectiva, cúpulas rectilíneas.

Depois o quadro, os objectos sobre a cómoda, a porta entreaberta.

Chão, paredes, tecto, tranquilidade.

Por isso ter uma casa é o sonho universal, uma casa com tubos que ligam ao céu e à terra, com luz, com porta e com armários, corredor, átrio.

*Casa refúgio e casa aberta. Casa com jardim. Casa com ascensor. Casa não portátil, ramo em piso 16 ou base de caule. Casa gruta e casa árvore. Casa bóia. Outro lado do vento.”*¹¹⁹

¹¹⁹ Álvaro Siza, (2003) *Sair de um sonho*, em variações sobre o tema da casa na oportunidade da apresentação de um livro: *Aventuras Domiciliárias III – Sonhos de trazer por casa*, textos de Estêvão Roque para desenhos de Gémeo Luís in SIZA, Álvaro, “01 textos, Álvaro Siza”, Porto, Civilização Editora, 2009, p.291

09 AS CASAS QUE ME HABITAM

As casas que habitamos durante a infância – a casa ancestral ¹²⁰ – deixa gravada na memória uma matriz profunda e indestrutível, registros de vivências conscientes e inconscientes que de algum modo nos conformam. A primeira casa em que vivemos não é apenas uma só casa: “*As suas marcas expressivas, imprimidas desde fora, são impregnações estratificadas dos vários valores de uso e dos modos de vida que lhe foi insuflada ao longo de gerações. Absorveu, no tempo, parte dos sucessivos espíritos a ela ligados, desde a intenção de quem a imaginou, a quem a construiu, às adaptações e vivências de quem a habitou, testemunha silenciosa de histórias domésticas de existências quotidianas, de segredos e intimidades, a efemérides de nascimento e morte*” ¹²¹. Nesta ‘casa totalitária’ coexistem a casa física limitada do mundo convencional do adulto, e a casa imaginária e ilimitada da criança, que lhe é paradoxalmente imanente e transcendente, na medida em que se pode encontrar dentro do seu próprio espaço interior, projectando-se no exterior entre limites invisíveis, reinventados, ou transpostos a um outro qualquer lugar: “*essa análoga condição de descoberta e de estranhamento do real que se estende à visão transfigurada, a partir do espaço interior do doméstico metaforizado*” ¹²².

¹²⁰ Gaston Bachelard define-a como ‘casa natal’; preferi adoptar a terminologia ‘casa ancestral’ assim entendida por Jorge Cruz Pinto, no ensaio *8 ideias de casa*

¹²¹ Jorge Cruz Pinto, *8 ideias de casa – 1ª parte* in revista “**Arquitectura e Vida**”, Nº9, OUT. 2000, p.90

¹²² Jorge Cruz Pinto, *8 ideias de casa – 1ª parte* in revista “**Arquitectura e Vida**”, Nº9, OUT. 2000, p.89

*“Com demasiada frequência a psicanálise situa as paixões ‘no mundo’. Na verdade, as paixões cozinham e recozinham na solidão. É encerrado em sua solidão que o ser de paixão prepara suas explosões ou seus feitos. E todos os espaços das nossas solidões passadas, os espaços em que sofremos a solidão, desfrutamos a solidão, desejamos a solidão, comprometemos a solidão, são indeléveis em nós. E é precisamente o ser que não deseja apagá-los. Sabe por instinto que esses espaços de sua solidão são constitutivos. Mesmo quando eles estão para sempre riscados do presente, doravante estranhos a todas as promessas de futuro, mesmo quando não se tem mais o sótão, mesmo quando se perdeu a mansarda, ficará para sempre o fato de que se amou um sótão, de que se viveu uma mansarda. A eles voltamos nos sonhos nocturnos. Esses redutos têm o valor de concha”*¹²³.

Durante a minha infância habitei duas casas distintas: o dia-a-dia passava-se na cidade, no apartamento de meus pais. Os fins-de-semana, normalmente, em casa de meus avós maternos – uma casa tradicional na aldeia. Sempre me pareceu mais autêntica esta última. Aliás, devo confessar que o apartamento durante um período me confundiu: o elevador que parecia dirigir-se ao infinito¹²⁴... a lareira, – que não existia – outra incógnita. Por onde saía o fumo da casa? E ainda mais estranho, por onde entrava o Pai Natal? Na época explicaram-me que pela janela... pois!

A Casa dos Avós, externamente, aproximava-se bastante mais das casas que desenhava. A chaminé, o telhado... mais difícil de controlar eram os outros limites – o jardim, o ribeiro, e os campos vizinhos. Para mim, longínquos. Interiormente articulada segundo a axialidade de um estreito e comprido corredor, que distribuía as sucessivas salas, quartos e cozinha, aprofundava-se na perspectiva do pavimento até à luminosa porta do terraço, donde provinha o cheiro intenso do jardim, das árvores de fruto, das vinhas, dos animais, da terra. A um terço desse corredor, uma cortina definia o limite de transição entre o território *público* das salas e o *privado* dos quar-

¹²³ Gaston Bachelard, (1979, ‘La poétique de L’espace’, France, Presses Universitaire) *A Casa. Do porão ao sótão. O sentido da cabana* in **“A poética do Espaço”**, São Paulo, Martins Fontes, 2008, p.29

¹²⁴ Vivi, os meus primeiros anos, no primeiro piso de um edifício colectivo com 13 andares. A circulação vertical do prédio fascinava-me profundamente, o elevador, a escadaria sem fim...

tos. Esse corredor produzia uma aura misteriosa, detrás dele, os quartos, na penumbra, quase imateriais. Sempre me intrigou esta casa dos meus avós, o mobiliário adornado por inúmeros espelhos que difundiam e iludiam o espaço, inúmeros objectos, gavetas e coisas que nunca percebi para que serviam. Pareciam-me muito distantes do ‘meu mundo’ e da casa em que vivia com os meus pais, luminosa, funcional, colorida e cujos objectos conhecia bem. A Casa dos Avós produzia outras fantasias, mais elaboradas e obscuras. O corredor seria o único eixo simétrico. A partir dele irradiavam autênticos labirintos de salas dentro de salas, arrecadações, pátios, terraços, escadas onde buscava o refúgio ajustado à pequena escala do corpo e à confabulação imaginária. Também os adultos pareciam ter, no seu mundo de convenções, limites virtuais e espaços proibidos, salas de visitas, quase nunca habitadas, ‘cofres secretos’ embutidos nas paredes, passadeiras que condicionavam os percursos, escadas que conduziam a sótãos e caves sombrias repletas de objectos e lembranças abandonadas sobre o pó.

Mais do que um desencadeante de memórias e imagens fabulosas de dimensão psicológica, a casa ancestral “gravou em nós a hierarquia das diversas funções de habitar. Somos o diagrama das diversas funções de habitar aquela casa; e todas as outras não passam de variações de um tema fundamental”¹²⁵.

¹²⁵ Gaston Bachelard, (1979, ‘La poétique de L’espace’, France, Presses Universitaire) *A Casa. Do porão ao sótão. O sentido da cabana* in “**A poética do Espaço**”, São Paulo, Martins Fontes, 2008, p.34

DE CASA EM CASA...

RETORNO À ORIGEM

Revisitada quando adultos, a casa da infância ‘empequenece à percepção’: a nossa mudança de escala é inversamente proporcional à disponibilidade para a aceitação de coexistências de mundos e sentidos paradoxais. Porém, vista do exterior, a distância e a escala diminuída da ‘casa ancestral’ devolve-nos o arquétipo da ideia de casa: um volume branco paralelepípedo, perfurado por uma porta e janelas, rematado por um telhado de duas águas e chaminé fumegante. É a recorrência a esta ‘imagem’ que nos evoca as imagens primogénitas, da cabana primitiva à casa elementar, ou dos desenhos infantis às representações lineares das arquiteturas imaginárias de Paul Klee.

A partir deste ‘esquema icónico’, somos de novo transportados ao mundo das analogias e/ou metáforas de espacialidades matriciais, aprofundadas a partir da imaginação poética e fenomenológica de Gaston Bachelard. *“Pode-se demonstrar as primitividades imaginárias mesmo a respeito desse ser sólido que é a casa natal. Por exemplo, na sua própria casa, na sala familiar, um sonhador de refúgio sonha com a sua cabana, com o ninho, com os cantos onde gostaria de se encolher como um animal em sua toca”*¹²⁶. Este esquema – entendido como ‘estrutura essencial’ – indica o reconhecimento das qualidades espaciais estáveis, assim como, as imagens arquetípicas, os receptáculos que definem a genealogia dos dois tipos – a caverna e a cabana, analisados no primeiro tema/argumento da dissertação.

O primeiro tipo radica da forma orgânica, da topologia côncava e envolvente, que associa o útero materno à gruta. Conduz às poéticas arquitectónicas barrocas e expressionistas e ao paradigma

¹²⁶ Gaston Bachelard, (1979, ‘La poétique de L’espace’, France, Presses Universitaire) *A Casa. Do porão ao sótão. O sentido da cabana* in **“A poética do Espaço”**, São Paulo, Martins Fontes, 2008, p.47

surreal da Casa sem Fim (1960), de Frederick Kiesler. As casas de Pancho Guedes encarnam o mesmo sentido biológico, casas à medida humana, *epidermes* capazes de vibrar e desenvolver as forças vitais de um organismo vivo – casas pele.

O segundo tipo traduz a “*passagem da caverna ao artefacto photo-arquitectónico, da ‘caixa negra à caixa branca e vazia’*, segundo as expressões de Michel Serres¹²⁷ associadas ao surgimento da geometria”¹²⁸. Os ‘esquemas abstracto-geométricos’, que se desenvolveram desde as formas ovóides ao ângulo recto, sustentam o aparecimento e evolução da cabana, desde a casa elementar ao processo de abstracção que conduz à metáfora da ‘Caixa Arquitectónica’ fundada no ‘arquétipo platónico cúbico-paralelepipedico’¹²⁹. Do paradigma da ‘Casa de um só muro’ de Loos à estética purista das ‘Máquinas de Habitar’ de Le Corbusier, a metáfora permite a famosa ‘destruição da caixa’ preconizada por Wright, na fluidez do espaço, na indefinição dos limites espaciais e nas decomposições analíticas, desenvolvidas pelo neoplasticismo e por Mies, bem como toda a espécie de retornos a ela associados.

¹²⁷ Michel Serres, (1993 ‘Les origines de la géométrie’) citado por Jorge Cruz Pinto, *8 ideias de casa – 1ª parte* in revista “**Arquitectura e Vida**”, Nº9, OUT. 2000, p.90

¹²⁸ Jorge Cruz Pinto, *8 ideias de casa – 1ª parte* in revista “**Arquitectura e Vida**”, Nº9, OUT. 2000, p.90

¹²⁹ Segundo Jorge Cruz Pinto a ‘Caixa’ pode ser entendida no deslizamento da sua condição de objecto utilitário, a metáfora e o conceito arquitectónico de metatipo, que sob a forma intermédia da imagem esquemática exprime de modo sintético e imediato o carácter topológico-espacial interior unitário aliado à forma paralelepipedica da delimitação definida por um pavimento, quatro paredes e um tecto, em que se define a unidade arquitectónica mínima: câmara, aula, habitação... ou pátio (tendo o céu por tecto), ou ainda a volumetria global de um edifício (Jorge da Cruz Pinto, “**La Caja, el espacio-límite y la idea de ‘Caixa’ en la Arquitectura Portuguesa**”, Tese de Doutoramento, ETSAM, Universidad Politécnica de Madrid, 1998) in revista “**Arquitectura e Vida**”, Nº9, OUT. 2000, p.91

O QUADRADO, O TRIÂNGULO, A TERRA E O COSMOS

A simbologia da casa ¹³⁰ – como a árvore, a cidade e o templo – está associada ao centro do Mundo. É também, uma espécie de reflexo do Universo, pois constitui uma unidade, um todo, um conceito espacial, físico, emocional e psicológico. A psicanálise, também, compara a casa ao corpo e à psique: o exterior da casa, associado ao aspecto físico, é uma espécie de máscara protectora – tal como a entendia Adolf Loos. O espaço interior e as suas divisões – segundo Gaston Bachelard – correspondem aos vários estados de alma e à evolução espiritual. A cave representa o inconsciente e o sótão um momento de sublimação espiritual.

A ‘imagem elementar’ da casa – o triângulo ¹³¹ sobre o quadrado ¹³² – representa, isso mesmo, um receptáculo para o espírito e o corpo, entre o céu e a terra. O triângulo, entendido como a construção do céu artificial – análogo à abobada celeste – distingue a casa das demais construções. A casa, assim delineada, representa a ‘morada do Homem’. Esta consciência física e metafísica eleva a casa à mediação poética e/ou racional, entre o corpo, a envolvente natural e o cosmos. A casa que resume o Mundo participa do conhecimento dos astros, da orientação dos elementos, das leis naturais, da ordem e do caos. O Homem é o seu conteúdo imanente, inscrito mediante referências antropomórficas ou antropométricas, simbolicamente expressas, em que a compreensão do corpo e do cosmos constituem matrizes para a imaginação arquitectónica.

¹³⁰ A **casa** (simbologia) in Infopédia, Porto, Porto Editora, consultado em [http://www.infopedia.pt/\\$casa-\(simbologia\)>04](http://www.infopedia.pt/$casa-(simbologia)>04) Set.10

¹³¹ O **triângulo** é a figura geométrica que representa a Trindade Divina: a Harmonia, a Perfeição e a Sabedoria. O simbolismo do triângulo cruza-se com o número três, um número perfeito, com importante valor simbólico, místico, maçónico, esotérico, que vibra em todas as religiões. Triângulo e espírito são termos que se confundem e são possuidores do mesmo sentido filosófico. Aliás, vários sistemas filosóficos são agrupados em tríades: passado, presente, futuro; sabedoria, força, beleza, nascimento, vida, morte; liberdade, igualdade, fraternidade

¹³² O **quadrado** é o símbolo da matéria, do corpo e da realidade terrena. Os seus lados representam os elementos da natureza (água, fogo, terra e ar) ou os quatro pilares da sabedoria humana (ciência, religião, filosofia e arte)

O conjunto das axialidades geográficas, a cruz dos pontos cardeais e o eixo da gravidade, definem-se como matrizes de orientação que estruturam a dimensão fenomenológica da ‘caixa cúbica’, cosmograma que igualmente constitui a interface com o conjunto das direcções, axialidades e geometrias do corpo humano nas suas relações cinético-perceptivas, na experiência de habitar o espaço. A ‘casa cosmológica’¹³³ ultrapassa, porém, os recursos simbólicos e fenomenológicos, conforma-se e caracteriza-se em função do carácter do lugar que resgata – água, chuva, vento, – e orienta-se em função do movimento aparente dos astros e da luz – Sol e Lua; atende às forças e energias naturais – gravidade, magnetismo, turbulências, caos... – que estabelecem as interferências.

Os elementos arquétipos – Fogo, Terra, Água, Ar – materializam-se no exterior e interior, inscrevem-se na forma arquitectónica e no desenho das peças essenciais da casa. Define-se a Terra na linha exterior do horizonte, no lugar específico e no plano do recinto interior resgatado; compreende o Ar a envolvente atmosférica e o espaço interiormente conformado; manifesta-se a Água na chuva que exteriormente determina as vertentes da cobertura, e na presença interior como circulação associada ao banho e cozinha; expressa-se o Fogo no exterior pelo calor e luz do sol ou interiormente no centro térmico da lareira, associado às estâncias da cozinha e sala. Por sua vez, o programa funcional que forma a casa ordena-se no ciclo temporal diário, criando dicotomias e gradações espaço-funcionais: dia/noite, público/privado, colectivo/íntimo, seco/húmido; e significam-se nos elementos que lhes estão associados: água/banho, fogo/sala, cozinha, alcova/cama. Também a alcova resume o mundo doméstico abrigado: no ar das imagens voláteis dos sonhos, na terra e na água, pela horizontalidade dos corpos abandonados ao repouso e à sensualidade, no fogo interior da intimidade.

¹³³ ‘Casa Cosmológica’, definida e explicada por Jorge Cruz Pinto, *8 ideias de casa – 2ª parte* in revista “Arquitectura e Vida”, Nº10, NOV. 2000, p.70-73

O espaço doméstico como metáfora cosmológica de ‘S. Jerónimo no seu estúdio’ (1476) de Antonello de Messina reaparece na modernidade, reinterpretado no desenho de Louis Kahn, uma unidade arquitectónica fundamental onde ‘Architecture comes from the making of a room’.

V CONSTRUIR UMA CASA É UMA AVENTURA *

A casa *construída* na imaginação é inicialmente uma casa instável e volátil. Como as casas dos sonhos, onde espaços e tempos distintos se sobrepõem sucessivamente. Só a descrição literária ou o registo desenhado as torna parcialmente fixas, deixando porém ao receptor a possibilidade de nelas habitar imaginariamente, sob a forma das suas próprias projecções, completando as imagens que evocam.

“A Casa Imaginada segue assim um processo cosmogénico de ordem-caos-interacção-reordenação-ordem, análogo ao seguido pela casa projectada ao longo do movimento moderno, como se no processo dinâmico da criação houvesse que decompor ou destruir para voltar a compor de forma totalmente renovada” ¹³⁴. A casa imaginada – comum ao escritor e ao artista – é também partilhada pelo arquitecto na fase inicial da concepção arquitectónica, projectando no presente a convergência do passado e do futuro inventado, em que será construída e habitada. É, portanto, um processo de *construção* mental.

Este processo criativo que *constrói* a casa, simultaneamente, cruza e supera o sentido das necessidades pragmáticas e as restrições técnicas e económicas, ainda assim, o projecto de uma casa

¹³⁴ Jorge Cruz Pinto, *8 ideias de casa – 2ª parte* in revista “*Arquitectura e Vida*”, Nº10, NOV. 2000, p.73

ultrapassa a condição imaginária e intemporal artística e/ou literária, contém a intenção de se materializar no mundo real. No acto conceptual de projectar, os movimentos da ‘imaginação activa’ arrastam ‘esquemas’ e possibilidades, traduzidos nos registos gráficos e dinâmicos do desenho, fazendo emergir imagens desde o mundo latente, pré-formal e caótico, à racionalização progressiva e à produção de sentido, que emerge ao mundo exterior num projecto real.

CONSTRUIR

ÁLVARO SIZA

“Construir uma casa tornou-se uma aventura.

É preciso paciência, coragem e entusiasmo.

O projecto de uma casa surge de formas diferentes. Subitamente, por vezes, às vezes lenta e penosamente. Tudo depende da possibilidade e da capacidade de encontrar estímulos – bengala difícil e definitiva do arquitecto.

O projecto de uma casa é quase igual ao de qualquer outra: paredes, janelas, portas, telhado. E contudo é único. Cada elemento se vai transformando, ao relacionar-se.

Em certos momentos, o projecto ganha vida própria.

Transforma-se então num animal volúvel, de patas inquietas e de olhos inseguros.

Se as suas transfigurações não são compreendidas, ou dos seus desejos é satisfeito mais do que o essencial, torna-se um monstro. Se tudo quanto nele parece evidente e belo se fixa, torna-se ridículo. Se é demasiadamente contido, deixa de respirar e morre.

O projecto está para o arquitecto como o personagem de um romance está para o autor: ultrapassa-o constantemente. É preciso não o perder. O desenho persegue-o.

Mas o projecto é um personagem com muitos autores e faz-se inteligente apenas quando assim é assumido, e obsessivo e impertinente em caso contrário.

*O desenho é o desejo de inteligência.”*¹³⁵

¹³⁵ Álvaro Siza, (1982) *Construir* in “**Álvaro Siza: escritos**”, ed. Carles Muro, Barcelona, U.P.C., 1994, p.23

10 ENTRE OLHAR E VER...

Álvaro Siza diz que para criar é preciso, primeiro, desenvolver a capacidade de ver, para depois responder de forma esclarecida. Ver implica estar consciente de algo, descobri-lo e analisá-lo. É um acto de reconhecimento e compreensão. Olhar, ao contrário, é passar a vista sobre algo, é consumi-lo distraidamente.

A dissertação procura ultrapassar esta fronteira visual para alcançar, de futuro, uma resposta objectiva – *construir* uma casa de fim-de-semana. Precisei ver, estudar, analisar. Ver como se faz uma casa. Comecei por procurar conhecê-la mais a fundo, regressando às origens – aos valores essenciais – depois, aprofundei outras questões, a forma como se relacionam com os lugares onde vivem, as atmosferas que criam, como sintetizam o programa que abrigam... a razão de ser das formas que agregam, a reflexão que as elabora, e o projecto que as modifica e reorganiza segundo um desenho. Interpretar o seu vocabulário particular. Clarificar de que matéria é feita uma casa.

A casa é o abrigo. A casa é uma máquina complicada. A casa tem janelas: precisa respirar. A casa é o eu de cada um.

Construir uma casa exige ver demoradamente.

REFLEXÃO FINAL

Construir uma casa nasce de uma função que nos é intrínseca – habitar. A habitação é uma máquina. Pode ser uma máquina para habitar, uma máquina para trabalhar, uma máquina para sentar, uma máquina para cozinhar. Mas a casa ultrapassa a impetuosidade mecanicista da habitação, incorpora a memória e os sentidos como dadores de significado, é um laboratório de recordações.

Transforma-se numa máquina complicada, complexa... uma ‘máquina orgânica’. Ou melhor, a casa não será uma máquina! *“A casa é um organismo vivo e não a simples organização de materiais mortos: ela vive no seu conjunto e nos seus detalhes. A casa é uma epiderme do corpo humano. (...) A casa deve ajudar no desenvolvimento das forças vitais e não servir de pretexto às macaquices da arte nem ao orgulhoso espírito de posse. Ela deve contribuir para as necessidades interiores do homem”*¹³⁶.

Construir uma casa produz tensões e conflitos, entre o mundo das convenções, a cultura, o perfil específico do cliente, a interpretação dos seus sonhos, potenciais ambições de vivências e valores de uso, em confronto com o saber técnico e a individualidade do arquitecto.

Construir uma casa consiste em estabelecer relações *“comoventes com materiais brutos. A arquitectura está para além das coisas utilitárias. A arquitectura é uma coisa plástica. Espírito de ordem, unidade de intenção; o sentido das relações; a arquitectura gera quantidades. A paixão faz das coisas inertes um drama”*¹³⁷.

¹³⁶ Frederick Kiesler (1949 *Pseudo-functionalism in modern architecture*) in OLIVEIRA, Olívia de, **“Lina Bo Bardi: subtis substâncias da arquitectura”**, São Paulo, Romano Guerra Editora, 2006, p.332

¹³⁷ Le Corbusier, *Arquitectura. A Lição de Roma* (1923, título original “Vers une architecture”); **“Por uma Arquitectura”**, São Paulo, Editora Perspectiva, 2002, p.103

Construir uma casa determina os seus limites espaciais – recinto, paredes, tectos, vãos e campos de acção – que conformarão o habitar; modela-se o espaço, a luz e a sombra; elegem-se enquadramentos e pontos de vista que inscrevem intenções. Formas de habitar.

Construir uma casa parte da nossa biografia, da nossa identidade, das nossas aspirações. A aproximação ao projecto poderá ser mais clássica ou vanguardista, mas partirá sempre de uma decomposição da realidade. *“É aqui que os arquitectos são egoístas e egocêntricos, ou seja, propondo exactamente aquilo que mais lhes convém. Isto é, depois de analisarem o lugar vão descobrir que se calhar lhes interessa a textura, a luz e a matéria, e retiram o resto. Portanto, o indivíduo (autor, criador) é essencial na criação artística. A sua identidade é fundamental para potenciar o lugar”*¹³⁸. O processo de construção é, portanto, pessoal, mas não deixa de poder ser verificada a sua coerência.

A consciencialização (apropriação) do que nos rodeia será o primeiro passo para a invenção, ainda que essa invenção possa ser a do espaço passado, do espaço existente – trata-se, portanto, de reinvenção.

O ambiente construído comunica padrões, linhagens, arquétipos, histórias...

A percepção da tradição, das permanências, a herança dos nossos antepassados deve ser parte integrante nas nossas manifestações. É fundamental aprender o passado para melhor interpretar o presente e tomar decisões conscientes, não regidas apenas pela necessidade de afirmação individual: *“E é, ao mesmo tempo, o que torna um escritor mais agudamente consciente do seu lugar no tempo, da sua própria contemporaneidade”*.

A nossa geração, desorientada pela grande afluência de imagens e tecnologia, pelo mercado global de formas, esquece as percepções mais primárias do espaço. A essência de um espaço

¹³⁸ Camilo Rebelo, texto retirado de uma exposição realizada na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, a propósito do Concurso de ideias *Dédalo rePlace: muro 3*, 2010

arquitectónico que emocione não está na ostentação tecnológica e visual sem alma, nem na utilização desmedida dos múltiplos recursos e materiais que oferece o mercado, pois quando as formas não são consequência do conteúdo que as determina, as arquitecturas ficam vazias de significação. O conteúdo que anima e dá vida às formas é produto exclusivo do espírito do seu autor, e este, ainda que às vezes não tenha consciência dele, estará sempre imbuído pelo espírito do lugar: a que pertence. E um projecto faz-se inteligente...

*“Tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada. Todo o universo da ciência é construído sobre o mundo vivido (...)”*¹³⁹.

Construir uma casa é uma aventura transformou-se numa viagem entre a materialidade e a poesia, entre o encantamento e o silêncio, entre a experiência e a imaginação. *“Da maioria das publicações de arquitectura e dos jornais desapareceram as palavras beleza, poesia, fascínio, magia, sortilégio, encantamento. As palavras serenidade, silêncio, mistério, assombro, enlevo. Todas elas muito queridas para mim”*¹⁴⁰.

Construir uma casa é uma aventura não é uma síntese, ou uma conclusão. É antes uma reunião de pensamentos, uma compilação de reflexões que ilustram parte do universo em que se move a Casa. Este processo de trabalho foi, desde o primeiro momento, delineado como propulsor criativo.

Não foi fácil escolher, arrumar ideias. Não termino com certezas. Mas o caminho a tomar no futuro será necessariamente influenciado por esta pesquisa. Uma investigação que não é estanque, que certamente será complementada à medida que surjam outras inquietações. Funciona como uma porta aberta...

¹³⁹ Maurice Merleau-Ponty, **“Fenomenologia da Percepção”**, São Paulo, Martins Fontes, 1994, p.3

¹⁴⁰ Luis Barragán, (1980) *Discurso proferido pelo arquitecto ao receber o prémio Pritzker em, Washington D.C.* in AAVV, **Barragán: Obra Completa**, Lisboa, Dinalivro, 2003, p.206

Construir uma casa é uma tarefa difícil e irregular. Não há fórmulas que a definam, apenas uma intuição empírica que liga ideias e memórias ao espaço. A frase do modernismo ‘form follows function’ na casa é substituída por ‘form follows POETRY’ que supera a função e mistura-a com componentes de interação, descoberta, apropriação, transgressão.

Sem fórmulas exactas, esbocei uma equação...

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao arquitecto Camilo Rebelo a amizade, a disponibilidade, a partilha de livros e histórias. Sem o seu ânimo e precisões, este trabalho poderia ter perdido a proximidade aos conceitos envolvidos, algo que desde o princípio adivinhava provável.

Agradeço aos meus amigos, colegas, pela propagação de opiniões e diferentes pontos de vista em períodos de maior confusão.

Agradeço à minha família. Sobretudo a meus pais, a dedicação e incentivo permanente, inigualável. Obrigada.

Agradeço ao meu irmão, a companhia quotidiana. As conversas e conhecimentos partilhados. Com uma enorme dose de paciência e bom humor, fez uma revisão ao texto desta prova.

Por último, agradeço ao Bruno, a quem nunca poderei reconhecer o suficiente. Meu melhor amigo e espelho do dia-a-dia. Acompanhou com particular interesse e carinho cada passo deste trabalho até ao seu desenvolvimento final.

BIBLIOGRAFIA

LIVROS & ESCRITOS

- AAVV, 1994, **Álvaro Siza: escritos**, ed. Carles Muro, Barcelona, Ediciones U.P.C.
- AAVV, 2003, **Barragán: Obra Completa**, Lisboa, Dinalivro Distribuidora Nacional de Livros.
- AAVV, 2000, **Eduardo Souto de Moura**, Lisboa, Editorial Blau.
- AAVV, 1995, **Espacio Fluido versus Espacio Sistemático**, ed. Ricardo Guasch Ceballos, Barcelona, Ediciones U.P.C.
- AVVV, 2000, **El Croquis 77 I +99 Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa**, Madrid, El Croquis Editorial, p.78
- AAVV, 2008, **Só nós e santa tecla: A Casa de Caminha de Sergio Fernandez**, Porto, Dafne.
- AAVV, 1997, **The Illustrated Encyclopedia of World Religions**, ed. Chris Richards, Shaftesbury, Element Books.
- ÁBALOS, Iñaki, 2003, **A boa-vida: Visita guiada às casas da modernidade**, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- ARMESTO, António; PADRÓ, Quim, 1996, **Casas Atlânticas: Galiza e Norte de Portugal**, Lisboa, Blau.
- BACHELARD, Gaston, (1957) 2008, **A Poética do Espaço**, São Paulo, Martins Fontes Editora.
- BARDI, Lina Bo, 1999, **Casa de Vidro: 1950-1951**, textos de Lina Bo Bardi, Marcelo Carvalho Ferraz, Lisboa, Blau.
- BRANDÃO, Ludmila de Lima, 2002, **A Casa Subjectiva: matérias, afectos e espaços domésticos**, São Paulo, Editora Perspectiva.
- CARERI, Francesco, 2005, **Walkscapes, El andar como práctica estética**, Editorial Gustavo Gili.
- CHIANCHETTA, Alessandra; MOLTENI, Enrico, 2004, **Álvaro Siza: casas 1954-2004**, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- COLOMINA, Beatriz, 1996, **Privacy and Publicity, Modern Architecture as Mass Media**, Massachusetts, The MIT Press.
- DIÁZ-Y. RECASENS, Gonzalo, 1992, **Recurrencia y herencia del patio en el movimiento moderno**, Sevilla, Universidad de Sevilla y Junta de Andalucía.
- DIEZ BARREÑADA, Rafael, 2003, **Coderch: variaciones sobre una casa**, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos.
- EVERS, Prof. Dr. Bern; THOENES, Prof. Dr. Christof, 2006, **Teoria da Arquitectura**, Köln, Taschen.
- FARRELY, E.M., 2002, **Tree Houses: Glenn Murcutt**, Londres, Phaidon.
- FRAMPTON, Kenneth, 1981, **História crítica de la arquitectura moderna**, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- GILI GALFETTI, Gustau, 1995, **Casas Refugio: Private Retreats**, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- HEUVEL, Dirk Van Den, 2007, **Alison y Peter Smithson: de la casa del futuro a la casa de hoy**, Barcelona, Polígrafa.
- HOFFMAN, Donald, 1978, **Frank L. Wright's Fallingwater. The House and Its History**, New York, Dover Publications.
- JUÁREZ, Antonio, 2006, **El universo imaginario de Louis I. Khan**, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos.
- KAHN, Louis I., 2002, **Conversa com estudantes**, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- LE CORBUSIER, (1929) 1983, **En defensa de la Arquitectura**, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos de Madrid.
- LE CORBUSIER, (1923) 2002 **Por uma arquitectura**, São Paulo, Editora Perspectiva.
- LE CORBUSIER, 1923, **Une Petite Maison**, Zurich, Éditions d'Architecture.
- LOOS, Adolf, 1993, **Escritos II – 1910/1932**, Madrid, El Croquis.
- LOOS, Adolf, 1980, **Ornamento y delito y otros escritos**, Colección Arquitectura y Crítica, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- MAWER, Simon, 2009, **A Sala de Vidro**, Porto, Civilização Editora.

- MILHEIRO, Ana Vaz, 2007, **A minha casa é um avião**, Lisboa, Relógio D'Água Editores.
- MONEO, Rafael, 2004, **Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos**, Barcelona, ACTAR.
- MONESTIROLI, Antonio, 1993, **La arquitectura de la realidad**, Barcelona, Ediciones Serbal.
- MONTEYS, Xavier; FUERTES, Pere, 2001, **Casa collage: un ensayo sobre la arquitectura de la casa**, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- NICHOLL, Charles, 2006, **Leonardo da Vinci, o voo da mente**, Lisboa, Bertrand Editora.
- OLIVEIRA, Olivia de, 2006, **Lina Bo Bardi: subtilezas da arquitetura**, São Paulo, Romano Guerra Editora.
- PÄLMKE, Oda, 2008, **Typen: Good, Bad and Ugly Houses**, Berlim, Jovis.
- POSTIGLIONE, Gennaro... [et al], 2004, **One hundred houses for one hundred european architects of the 20th century**, Koln, Taschen.
- PRADA, Manuel de, 2009, **Arte y Naturaleza: El sentido de la irregularidad en el arte y la arquitectura**, Buenos Aires, Nobuko.
- ROGERS, Ernesto Nathan, (1958) 1997, **Esperienza nell'architettura**, Milano, Skira Editore.
- ROSENGARTEN, Ruth; OLIVEIRA, Luisa Soares, 2003, **Ana Vidigal**, Lisboa, Assírio & Alvim.
- RYKWERT, Joseph, 1974, **La casa de Adán en el paraíso**, Editorial Barcelona, Gustavo Gili.
- SANTIAGO, Miguel, 2007, **Pancho Guedes - Metamorfoses Espaciais**, Casal de Cambra, Caleidoscópio.
- SIZA, Álvaro, 2009, **01 textos, Álvaro Siza**, Porto, Civilização Editora.
- SIZA, Álvaro, 1998, **Imaginar a evidência**, Lisboa, Edições 70.
- SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter, 2001, **Cambiando el arte de habitar**, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter, 2007, ed. Dirk Van Den Heuvel, Max Risselada, **De la casa del futuro a la casa de hoy**, Barcelona, Polígrafa.
- SOUTO DE MOURA, Eduardo, 2006, **Vinte e Duas Casas: VI bienal internacional de arquitetura de São Paulo: Brasil**, ed. Ana Vaz Milheiro, João Afonso, Jorge Nunes, Lisboa, Edições Ordem dos Arquitectos.
- TAUT, Bruno, 2007, **La casa y la vida japonesas**, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos.
- TÁVORA, Fernando, (1962) 1996, **Da Organização do Espaço**, Porto, FAUP Publicações.
- TÁVORA, Fernando, 1992, **Casa de Férias em Ofir: 1957-1958**, texto de Michel Toussaint, Lisboa, Blau.
- TORRES CUECO, Jorge... [et al], 2009, **Casa por Casa: reflexiones sobre el habitar**, Valência, Memórias Culturales.
- VENTURI, Robert, (1966) 2004, **Complexidade e Contradição em Arquitetura**, São Paulo, Martins Fontes Editora.
- VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise; IZENOUR, Steven, (1977) 2008, **Aprendiendo de Las Vegas: El Simbolismo Olvidado de la forma Arquitectónica**, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- ZABALBEASCOA, Anaxu, 1998, **As Casas do Século**, Lisboa, Editorial Blau.
- ZABALBEASCOA, Anaxu, 2000, **La casa del arquitecto**, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- ZEVI, Bruno, 1977, **Saber ver a arquitetura**, Lisboa, Arcádia.
- ZUMTHOR, Peter, (1998) 2005, **Pensar a Arquitetura**, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- ZUMTHOR, Peter, 2006, **Atmosferas: entornos arquitectónicos: as coisas que me rodeiam**, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.

INTERNET & ARTIGOS PUBLICADOS ONLINE

BANHAM, Reyner, (1965) '**A Home is not a House**', ilustrado por François Dallegret:
<http://www.arteria.ca/ahomeisnotahouse/pages/ReynerBanham.html>

CASA (definição): <http://www.priberam.pt>

CASA MALAPARTE: http://www.amazon.com/Casa-Malaparte-Marida-Talamona/dp/1878271393#reader_1878271393

HEIDEGGER, Martin, (1951) '**Construir, Habitar, Pensar**':
http://www.heideggeriana.com.ar/textos/construir_habitar_pensar.htm

HETEROTOPIA (definição): [http://pt.wikipedia.org/wiki/Heterotopia_\(espa%C3%A7o\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Heterotopia_(espa%C3%A7o))

MOREIRA, Inês, '**Petit Cabanon**'; *Opúsculo 7 - Pequenas Construções Literárias sobre Arquitectura*, Porto, Dafne Editora, 2007: http://www.dafne.com.pt/pdf_upload/opusculo_7.pdf

MUÑOZ, Maria Tereza, '**A casa sobre a natureza. A Vila Malaparte e a Casa da Cascata.**' *Arquitextos*, São Paulo, 01.004, Vitruvius: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.004/983>

TRUFFLE (definição): <http://pt.wikipedia.org/wiki/Trufa>

TRUFFLE HOUSE (Antón García-Abril & Ensamble Studio): <http://www.archdaily.com/57367/the-truffle-ensamble-estudio/>

FOUCAULT, Michel, (1967) '**De Outros Espaços**', trad. Pedro Moura, da publicação *Architecture, Movement, Continuité*, 5, 1984; in www.virose.pt/vector/periferia/foucault_pt.html

REVISTAS & JORNAIS

AAVV, **El Croquis 68/69 + 95 Álvaro Siza**, 2000, Madrid, El Croquis Editorial.

AAVV, **El Croquis 140 Álvaro Siza (2001 2008) El sentido de las cosas: The meaning of things**, 2008, Madrid, El Croquis Editorial.

Arquitectura Ibérica – Habitar, 2005, SET/OUT, Nº10, Edição Caleidoscópio.

Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme: Esclats: Éclats, Nº 224, 1999.

MARTÍ, Carlos, 'La casa binuclear según Marcel Breuer. El patio recuperado' in **DPA 13 – Patio y Casa**, 1997, Barcelona, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Universidad Politécnica de Cataluña.

NIEMEYER, Óscar, entrevista (...) in **Arquitectura e Vida**, Nº21, NOV. 2001.

PINTO, Jorge Cruz, '8 ideias de casa – 1ª parte' in **Arquitectura e Vida**, Nº9, OUT. 2000.

PINTO, Jorge Cruz, '8 ideias de casa – 2ª parte' in **Arquitectura e Vida**, Nº10, NOV. 2000.

PINTO, Jorge Cruz, '8 ideias de casa – 3ª parte' in **Arquitectura e Vida**, Nº11, DEZ. 2000.

PINTO, Jorge Cruz, '8 ideias de casa – 4ª parte' in **Arquitectura e Vida**, Nº12, JAN. 2001.

SASA OSTAN, Aleksander, 'Narración del antiguo compromiso con la conciencia de la tierra', in **Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme: Tierra-Agua: Water-Land**, Nº 212, 1995.

FILMES & DOCUMENTÁRIOS

LE MÉPRIS (O Desprezo), 1963, Jean-Luc Godard.

MON ONCLE (O Meu Tio), 1958, Jacques Tati.

MY ARCHITECT, 2003, Nathaniel Kahn.

REAR WINDOW (Janela Indiscreta), 1954, Alfred Hitchcock.

CRÉDITOS DE IMAGENS

[CAPA E CONTRACAPA] Ana Vidigal, *'Woman's Work is never done I'* (projecto *Casinhas*), 2002 in ROSENGARTEN, Ruth; OLIVEIRA, Luisa Soares, 2003, **Ana Vidigal**, Lisboa, Assírio & Alvim, p.170

01. O ESPÍRITO DO LUGAR

- [1] TORRES CUECO, Jorge... [et al], 2009, **Casa por Casa: reflexiones sobre el habitar**, Valencia, Memorias Culturales, p.178
- [2] TORRES CUECO, Jorge... [et al], 2009, **Casa por Casa: reflexiones sobre el habitar**, Valencia, Memorias Culturales, p.176
- [3] Montagem a partir de imagens e frames do filme 'Le Mépris': <http://www.console-oliva.com/home/ildisprezzo.jpg>; http://images.blu-ray.com/reviews/1972_5.jpg; (elaboração própria)
- [4] ZABALBEASCOA, Anatxu, 1998, **As Casas do Século**, Lisboa, Editorial Blau, p.204
- [5] ZABALBEASCOA, Anatxu, 1998, **As Casas do Século**, Lisboa, Editorial Blau, p.204
- [6] Várias imagens: ZABALBEASCOA, Anatxu, 1998, **As Casas do Século**, Lisboa, Editorial Blau, p.202; <http://thebardot.files.wordpress.com/2009/11/casa-malaparte-stairs.jpg>; http://1.bp.blogspot.com/_kPUUVn5DDqs/SkhlGUX1OTI/AAAAAAAAAB2A/AsIYhlyuI5M/s400/las+escaleras.bmp; http://www.michaelmcdonough.com/pub/malapartefr_cover.jpg; ZABALBEASCOA, Anatxu, 1998, **As Casas do Século**, Lisboa, Editorial Blau, p.92; (elaboração própria)
- [7] ZABALBEASCOA, Anatxu, 1998, **As Casas do Século**, Lisboa, Editorial Blau, p.94
- [8] Montagem a partir de imagens e frames do filme 'Le Mépris': http://farm1.static.flickr.com/47/131834105_7379b190bb.jpg; TORRES CUECO, Jorge... [et al], 2009, **Casa por Casa: reflexiones sobre el habitar**, Valencia, Memorias Culturales, p.194, 196, 200
- [9] ZABALBEASCOA, Anatxu, 1998, **As Casas do Século**, Lisboa, Editorial Blau, p.94
- [10] ZABALBEASCOA, Anatxu, 1998, **As Casas do Século**, Lisboa, Editorial Blau, p.77
- [11] ZABALBEASCOA, Anatxu, 1998, **As Casas do Século**, Lisboa, Editorial Blau, p.202
- [12] <http://static.urbarama.com/photos/medium/894.jpg>
- [13] ZABALBEASCOA, Anatxu, 1998, **As Casas do Século**, Lisboa, Editorial Blau, p.76
- [14] ZABALBEASCOA, Anatxu, 1998, **As Casas do Século**, Lisboa, Editorial Blau, p.76
- [15] ZABALBEASCOA, Anatxu, 1998, **As Casas do Século**, Lisboa, Editorial Blau, p.80, 81
- [16] AAVV, **Só nós e santa tecla: A Casa de Caminha de Sergio Fernandez**, Porto, Dafne, 2008, p.76
- [17] Quadro de 4 imagens: Álbum *Fotográfico Inês d'Orey*, 2008, **Só nós e santa tecla: A Casa de Caminha de Sergio Fernandez**, Porto, Dafne, p.79, 83; 2 fotografias da autora; (elaboração própria)
- [18] Conjunto de 2 imagens: Álbum *Fotográfico Inês d'Orey*, 2008, **Só nós e santa tecla: A Casa de Caminha de Sergio Fernandez**, Porto, Dafne, p.84,85
- [19] Quadro de 4 imagens: Álbum *Fotográfico Inês d'Orey*, 2008, **Só nós e santa tecla: A Casa de Caminha de Sergio Fernandez**, Porto, Dafne, , p.87, 88, 89, 90; (elaboração própria)

02. PRIMEIRO FOI A CAVERNA

- [20] ESPOSITO, António; LEONI, Giovanni, 2003, **Eduardo Souto de Moura**, fot. Alessandra Chemolo e Fulvio Orsenigo, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, p.134
- [21] Sequência de imagens: ESPOSITO, António; LEONI, Giovanni, 2003, **Eduardo Souto de Moura**, fot. Alessandra Chemolo e Fulvio Orsenigo, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, p.133
- [22] http://3.bp.blogspot.com/_kbn8MFkCWGI/TAe-nbCci0I/AAAAAAAAAGpA/hHEp1Bdy66U/s640/Casa+de+Bai%C3%A3o.png

[23] ESPOSITO, António; LEONI, Giovanni, 2003, **Eduardo Souto de Moura**, fot. Alessandra Chemolo e Fulvio Orsenigo, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, p.133

[24] ESPOSITO, António; LEONI, Giovanni, 2003, **Eduardo Souto de Moura**, fot. Alessandra Chemolo e Fulvio Orsenigo, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, p.141

[25] Sequência de imagens: ESPOSITO, António; LEONI, Giovanni, 2003, **Eduardo Souto de Moura**, fot. Alessandra Chemolo e Fulvio Orsenigo, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, p.133;
http://wikiarquitectura.com/es/images/thumb/d/d4/Casa_en_Moledo_3.jpg/250px-Casa_en_Moledo_3.jpg

[26] [27] [28] [29] [30] [31] [32] [33] Várias imagens (algumas, alteradas pela autora):
<http://www.archdaily.com/57367/the-truffle-ensemble-estudio/>

03. DEPOIS VEIO A CABANA

[34] Montagem de várias imagens: <http://sustainabledesigngroup.synthasite.com/resources/Laugier.jpg>;
http://1.bp.blogspot.com/_bTuQou0Ox54/SuiWqCTOTkI/AAAAAAAAAF2Q/htZ-XtjToEc/s400/6.jpg;
<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.091/183>;
<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.029/746>

[35] http://www.dafne.com.pt/pdf_upload/opusculo_7.pdf, p.4

[36] http://img28.xooimage.com/views/1/3/0/corbusier_cabanon_interieur-1745d09.jpg/

[37] <http://typolis.net/static/nobalancepalace/images/cabanon.jpg>

[38] Desenhos rigorosos: <http://www.athenaeum.ch/photos/2009b/cabanon1.jpg>;
<http://www.athenaeum.ch/photos/2009b/cabanon2.jpg>

[39] Grupo de fotografias: http://www.dafne.com.pt/pdf_upload/opusculo_7.pdf, p.5; GILI GALFETTI, Gustau, 1995, **Casas Refugio: Private Retreats**, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, p.29

[40] http://www.wallpaper.com/galleryimages/17050240/gallery/testuser5_feb200804murcuttg3oaG2w.Zainr.jpg

[41] [http://www.archpaper.com/uploads/Murcutt02\(1\).jpg](http://www.archpaper.com/uploads/Murcutt02(1).jpg)

[42] http://issuu.com/hp59/docs/pinh_final_report

[43] http://2.bp.blogspot.com/_M1qC2CYnzQ/Ri7Dfic7Obl/AAAAAAAAAEg/mjXAe7qGhyQ/s400/murcutt_interior.jpg

04. MÁQUINA DE HABITAR & CÁPSULA PARA VIVER

[44] ZABALBEASCOA, Anatxu, 1998, **As Casas do Século**, Lisboa, Editorial Blau, p.199

[45] Grupo de imagens: ZABALBEASCOA, Anatxu, 1998, **As Casas do Século**, Lisboa, Editorial Blau, p.60, 61; http://4.bp.blogspot.com/_I9QpEJdkgHI/SMQZgfvEtel/AAAAAAAAAEcY/J8gg4smSBCo/s1600-h/savoye6.jpg

[46] <http://www.architectenwerk.nl/architectenpraktijk02/images/savoye1.jpg>

[47] Desenho rigoroso: SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter, 2007, ed. Dirk Van Den Heuvel, Max Risselada, **De la casa del futuro a la casa de hoy**, Barcelona, Polígrafa, p.122

[48] Série de 3 imagens: ZABALBEASCOA, Anatxu, 1998, **As Casas do Século**, Lisboa, Editorial Blau, p.13;
<http://tsl8.blogspot.com/2007/12/buckminster-fullers-round-dymaxion.html>; MONTEYS, Xavier; FUERTES, Pere, 2001, **Casa collage: un ensayo sobre la arquitectura de la casa**, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, p.115

[49] SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter, 2007, ed. Dirk Van Den Heuvel, Max Risselada, **De la casa del futuro a la casa de hoy**, Barcelona, Polígrafa, p. 127; <http://freakarq.es/wp-content/smithson.jpg>

[50] Sequência de imagens: http://www.arq.ufsc.br/arq5661/trabalhos_2005-1/efemera/fig4_06.jpg

[51] BANHAM, Reyner, (1965) **'A Home is not a House'**, ilustrado por François Dallegret:
<http://www.arteria.ca/ahomeisnotahouse/pages/ReynerBanham.html>

[52] <http://www.prlog.org/10391022-retro-kitchen>

[53] Montagem a partir de imagens e frames do filme 'Mon Oncle': ÁBALOS, Iñaki, 2003, **A boa-vida: Visita guiada às casas da modernidade**, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, p.65; <http://www.classic.archined.nl/news/0301/tati1.jpg>;
http://farm4.static.flickr.com/3420/3385351765_810ce5852d_o.jpg

[54] MONTEYS, Xavier; FUERTES, Pere, 2001, **Casa collage: un ensayo sobre la arquitectura de la casa**, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, p.55

- [55] POSTIGLIONE, Gennaro... [et al], 2004, **One hundred houses for one hundred european architects of the 20th century**, Koln, Taschen, p.13
- [56] POSTIGLIONE, Gennaro... [et al], 2004, **One hundred houses for one hundred european architects of the 20th century**, Koln, Taschen, p.11
- [57] MONTEYS, Xavier; FUERTES, Pere, 2001, **Casa collage: un ensayo sobre la arquitectura de la casa**, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, p.137
- [58] ZABALBEASCOA, Anatxu, 1998, **As Casas do Século**, Lisboa, Editorial Blau, p.206
- [59] ZABALBEASCOA, Anatxu, 1998, **As Casas do Século**, Lisboa, Editorial Blau, p.102
- [60] AAVV, 2003, **Barragán: Obra Completa**, Lisboa, Dinalivro Distribuidora Nacional de Livros, p.119
- [61] AAVV, 2003, **Barragán: Obra Completa**, Lisboa, Dinalivro Distribuidora Nacional de Livros, p.123
- [62] AAVV, 2003, **Barragán: Obra Completa**, Lisboa, Dinalivro Distribuidora Nacional de Livros, p.121
- [63] 2 imagens: AAVV, 2003, **Barragán: Obra Completa**, Lisboa, Dinalivro Distribuidora Nacional de Livros, p.218; ZABALBEASCOA, Anatxu, 1998, **As Casas do Século**, Lisboa, Editorial Blau, p.105
- [64] http://valentinroma.org/wp-content/uploads/2009/04/croquis_casa_das_canoas.jpg
- [65] <http://arquimia.files.wordpress.com/2008/03/dia191-28.jpg>
- [66] http://2.bp.blogspot.com/_uC9AWuzUn-c/SwiqOyyMvrl/AAAAAAAAAwg/CiCgi6qBdCM/s1600/IMG_4657.jpg
- [67] 2 imagens: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.040/654>
- [68] http://www.museoscarniemeyer.org.br/exposicoes/Oscar%20Cidadao/grandes/4_Casa_das_Canoas_Rio_de_Ja_neiro.jpg
- [69] AAVV, **El Croquis 77 I +99 Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa**, 2000, Madrid, El Croquis Editorial, p.78
- [70] 2 imagens: AAVV, **El Croquis 77 I +99 Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa**, 2000, Madrid, El Croquis Editorial, p.84
- [71] http://4.bp.blogspot.com/_8Lru3uplKVg/S_u4gJjqAfi/AAAAAAAAAVg/Y84uSvTHyYl/s1600/people_sejima.jpg

05. REFÚGIOS & FIM-DE-SEMANA

- [72] MONTEYS, Xavier; FUERTES, Pere, 2001, **Casa collage: un ensayo sobre la arquitectura de la casa**, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, p.43
- [73] 2 imagens: ÁBALOS, Iñaki, 2003, **A boa-vida: Visita guiada às casas da modernidade**, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, p.40; http://1.bp.blogspot.com/_bTuQou0Ox54/SuiWqCTOTkl/AAAAAAAF2Q/htZ-XtjToEc/s400/6.JPG
- [74] 2 imagens: MONTEYS, Xavier; FUERTES, Pere, 2001, **Casa collage: un ensayo sobre la arquitectura de la casa**, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, p.47; [http://wiki.worldflicks.org/hameau_de_la_reine.html#coords=\(48.81909505,2.1131784\)&z=19](http://wiki.worldflicks.org/hameau_de_la_reine.html#coords=(48.81909505,2.1131784)&z=19)
- [75] 2 imagens: ÁBALOS, Iñaki, 2003, **A boa-vida: Visita guiada às casas da modernidade**, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, p.87,88
- [76] PITXOT, Antoni; AGUER, Montse; PUIG, Jordi, 2008, **Casa-Museo Salvador Dalí: Portlligat - Cadaqués**, Editorial Fundació Gala-Salvador Dalí Triangle Postals, p.12, 15
- [77] ZABALBEASCOA, Anatxu, 1998, **As Casas do Século**, Lisboa, Editorial Blau, p.214
- [78] Sequência de imagens: ZABALBEASCOA, Anatxu, 1998, **As Casas do Século**, Lisboa, Editorial Blau, p.151, 152
- [79] GILI GALFETTI, Gustau, 1995, **Casas Refugio: Private Retreats**, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, p.93,94
- [80] Imagem colorida: **Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme: Esclats: Éclats**, Nº 224, 1999, p.8
- [81] Grupo de imagens: **Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme: Esclats: Éclats**, Nº 224, 1999, p.8, 10, 11
- [82] GILI GALFETTI, Gustau, 1995, **Casas Refugio: Private Retreats**, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, p.85, 86, 87
- [83] GILI GALFETTI, Gustau, 1995, **Casas Refugio: Private Retreats**, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, p.91

06. CENTRIPTAÇÃO & CENTRIFUGAÇÃO

- [84] http://2.bp.blogspot.com/_kbn8MFkCWGI/SgLoM4hyKKI/AAAAAAAAEwc/bMjx9DLvMZs/s1600-h/Moller+house.jpg
- [85] http://1.bp.blogspot.com/_kbn8MFkCWGI/SgLiQnn6gQI/AAAAAAAEv8/vOaSe-9UU3k/s1600-h/Plantas.jpg
- [86] ZABALBEASCOA, Anatxu, 1998, **As Casas do Século**, Lisboa, Editorial Blau, p.200
- [87] <http://diffusive.files.wordpress.com/2009/10/loos-moller-niche.jpg>
- [88] ZABALBEASCOA, Anatxu, 1998, **As Casas do Século**, Lisboa, Editorial Blau, p.200
- [89] ZABALBEASCOA, Anatxu, 1998, **As Casas do Século**, Lisboa, Editorial Blau, p.200
- [90] LE CORBUSIER, 1923, **Une Petite Maison**, Zurich, Éditions d'Architecture, p.16
- [91] Conjunto de 3 imagens: GILI GALFETTI, Gustau, 1995, **Casas Refugio: Private Retreats**, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, p.61
- [92] Grupo de desenhos: LE CORBUSIER, 1923, **Une Petite Maison**, Zurich, Éditions d'Architecture, p. 66, 67, 72, 73, 76, 77
- [93] LE CORBUSIER, 1923, **Une Petite Maison**, Zurich, Éditions d'Architecture, p.6
- [94] LE CORBUSIER, 1923, **Une Petite Maison**, Zurich, Éditions d'Architecture, p.25
- [95] LE CORBUSIER, 1923, **Une Petite Maison**, Zurich, Éditions d'Architecture, p.7
- [96] LE CORBUSIER, 1923, **Une Petite Maison**, Zurich, Éditions d'Architecture, p.9

07. PÁTIO & PAVILHÃO

- [97] SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter, 2001, **Cambiando el arte de habitar**, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, p.108
- [98] Grupo de imagens: SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter, 2007, **De la casa del futuro a la casa de hoy**, Barcelona, Polígrafa, p.222, 228; http://4.bp.blogspot.com/_0m-W-JZEZaE/SZ1K8sLykil/AAAAAAAAY4/IMBeZmCsU5o/s1600-h/solar-pavilion1.jpg;
- [99] SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter, 2007, **De la casa del futuro a la casa de hoy**, Barcelona, Polígrafa, p.231
- [100] SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter, 2007, **De la casa del futuro a la casa de hoy**, Barcelona, Polígrafa, p.223
- [101] Grupo de imagens coloridas: SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter, 2007, **De la casa del futuro a la casa de hoy**, Barcelona, Polígrafa, p.232
- [102] SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter, 2007, **De la casa del futuro a la casa de hoy**, Barcelona, Polígrafa, p.31
- [103] ZABALBEASCOA, Anatxu, 1998, **As Casas do Século**, Lisboa, Editorial Blau, p.110
- [104] ZABALBEASCOA, Anatxu, 1998, **As Casas do Século**, Lisboa, Editorial Blau, p.111
- [105] ZABALBEASCOA, Anatxu, 1998, **As Casas do Século**, Lisboa, Editorial Blau, p.207
- [106] SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter, 2001, **Cambiando el arte de habitar**, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, p.81
- [107] ZABALBEASCOA, Anatxu, 1998, **As Casas do Século**, Lisboa, Editorial Blau, p.108
- [108] ÁBALOS, Iñaki, 2003, **A boa-vida: Visita guiada às casas da modernidade**, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, p.14
- [109] ZABALBEASCOA, Anatxu, 1998, **As Casas do Século**, Lisboa, Editorial Blau, p.100
- [110] ZABALBEASCOA, Anatxu, 1998, **As Casas do Século**, Lisboa, Editorial Blau, p.205
- [111] <http://www.dearchitecturablog.com/?p=482>
- [112] OLIVEIRA, Olivia de, 2006, **Lina Bo Bardi: subtis substâncias da arquitetura**, São Paulo, Romano Guerra Editora, p.42
- [113] Conjunto de plantas e secções: OLIVEIRA, Olivia de, 2006, **Lina Bo Bardi: subtis substâncias da arquitetura**, São Paulo, Romano Guerra Editora, p.54, 55
- [114] OLIVEIRA, Olivia de, 2006, **Lina Bo Bardi: subtis substâncias da arquitetura**, São Paulo, Romano Guerra Editora, p.47
- [115] OLIVEIRA, Olivia de, 2006, **Lina Bo Bardi: subtis substâncias da arquitetura**, São Paulo, Romano Guerra Editora, p.59, 60
- [116] http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=File:SchindlerHouse_plans.djvu&page=2

[117] http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=File:SchindlerHouse_plans.djvu&page=3
 [118] Grupo de imagens: http://27.media.tumblr.com/tumblr_kvncrhtWml1qa0jy1o1_500.jpg;
<http://img.groundspeak.com/waymarking/display/c01ada9a-9d94-42bc-aefe-91914e09b609.jpg>;
<http://patrickosullivan.ca/wp-content/uploads/schindler-02.jpg>;
http://www.makcenter.org/MAK_Schindler_House.php?section=3

08. TRADIÇÃO & INOVAÇÃO

[119] Desenhos rigorosos: http://www.archigraphie.eu/wp-content/uploads/2010/08/1951_Casa_Ugalde.jpg;
<http://andresmartinez.es/imagenes/blog/Ugalde.500x250.jpg>
<http://i905.photobucket.com/albums/ac259/SIRALVARO22/JoseAntonioCoderchCasaUgaldeBarcelo.jpg>
 [120] Grupo de imagens: http://www.casaugalde.com/General_trasera.jpg; TORRES CUECO, Jorge... [et al], 2009, **Casa por Casa: reflexiones sobre el habitar**, Valencia, Memorias Culturales, p.18
 [121] TORRES CUECO, Jorge... [et al], 2009, **Casa por Casa: reflexiones sobre el habitar**, Valencia, Memorias Culturales, p.120
 [122] Imagens coloridas: http://farm4.static.flickr.com/3024/2476108690_d9dfe867f8.jpg
 [123] <http://www.aq.upm.es/Departamentos/Composicion/webcompo/Analisis/GrupoO/2007/Muuratsalo%20Documentacion%20grafica.pdf>
 [124] Várias imagens: TORRES CUECO, Jorge... [et al], 2009, **Casa por Casa: reflexiones sobre el habitar**, Valencia, Memorias Culturales, p.26
 [125] http://4.bp.blogspot.com/_kbn8MFkCWGI/S9rAY8q8hcl/AAAAAAAAAGj4/soGSCFSFQu4/s640/Experimental_House_ready.jpg
 [126] <http://www.aq.upm.es/Departamentos/Composicion/webcompo/Analisis/GrupoO/2007/Muuratsalo%20Documentacion%20grafica.pdf>
 [127] http://2.bp.blogspot.com/_ICns_Orrf_g/Syae5XVQ9kl/AAAAAAAAAB1M/F7IM4hMxzak/s320/muuratsalo.jpg
 [128] http://1.bp.blogspot.com/_oCaKdcFctf4/SkAKl0QLIUI/AAAAAAAAABgs/s9owffuVb0o/s400/muuratsalo+1.jpg
 [129] http://4.bp.blogspot.com/_diauLiwwTRo/SxVKj1mprfl/AAAAAAAAAto/4cFVrs5Pn7I/s1600/061.jpg;
http://4.bp.blogspot.com/_diauLiwwTRo/SxVKj1mprfl/AAAAAAAAAto/4cFVrs5Pn7I/s1600/066.jpg
 [130] Quadro de 2 imagens: TORRES CUECO, Jorge... [et al], 2009, **Casa por Casa: reflexiones sobre el habitar**, Valencia, Memorias Culturales, p.28
 [131] TORRES CUECO, Jorge... [et al], 2009, **Casa por Casa: reflexiones sobre el habitar**, Valencia, Memorias Culturales, p.30
 [132] Montagem de várias imagens: http://mallorcafotoblog.files.wordpress.com/2008/12/can_lis_2.jpg; TORRES CUECO, Jorge... [et al], 2009, **Casa por Casa: reflexiones sobre el habitar**, Valencia, Memorias Culturales, p.32
 [134] Conjunto de desenhos: AAVV, **El Croquis 140 Álvaro Siza (2001 2008) El sentido de las cosas: The meaning of things**, 2008, Madrid, El Croquis Editorial.
 [135] Desenhos rigorosos: <http://www.noticiasarquitectura.info/especiales/casa-en-mallorca-siza.htm>
 [136] Fotografia de Fernando Guerra: <http://www.ultimasreportagens.com/siza.php>
 [137] Quadro de 4 imagens: TORRES CUECO, Jorge... [et al], 2009, **Casa por Casa: reflexiones sobre el habitar**, Valencia, Memorias Culturales, p.36
 [138] Fotografia de Fernando Guerra: <http://www.ultimasreportagens.com/siza.php>
 [139] Fotografia de Fernando Guerra: <http://www.ultimasreportagens.com/siza.php>

09. AS CASAS QUE ME HABITAM

- [140] AZAOLA, Miguel, 1979, **A menina invisível**, coleção Os Direitos das Crianças, nº10, Porto, Edição Ambar, p.3
- [141] AAVV, **El Croquis 139 SANAA (Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa)**, 2004-2008, Madrid, El Croquis Editorial, p.334, 335
- [142] Série de 3 imagens: <http://dprbcn.wordpress.com/files/2009/09/01.jpg?w=600>; http://ecx.images-amazon.com/images/I/515XEZGAGTL._SL500_AA300_.jpg; http://www.all-art.org/art_20th_century/surrealist_art/chapter7/chapter10/Untitled-52%20copy.jpg
- [143] Desenhos rigorosos: SANTIAGO, Miguel, 2007, **Pancho Guedes - Metamorfoses Espaciais**, Casal de Cambra, Caleidoscópio, p.117, 189
- [144] <http://www.nadinemnmoi.com/blog/wp-content/uploads/picture-51.png>
- [145] GILI GALFETTI, Gustau, 1995, **Casas Refugio: Private Retreats**, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, p.25
- [146] http://3.bp.blogspot.com/_NjNaVK75Wp8/S7LS_jB8d5I/AAAAAAAAAByl/XA7Ib3V4jNI/s1600/shodan+plan.jpg
- [147] VENTURI, Robert, (1966) 2004, **Complexidade e Contradição em Arquitectura**, São Paulo, Martins Fontes Editora, p.4
- [148] ZABALBEASCOA, Anatxu, 1998, **As Casas do Século**, Lisboa, Editorial Blau, p.209
- [149] ZABALBEASCOA, Anatxu, 1998, **As Casas do Século**, Lisboa, Editorial Blau, p.138
- [150] <http://www.allpaintings.org/d/136932-2/Paul+Klee+--+Casa+giratoria.jpg>
- [151] http://3.bp.blogspot.com/_NjNaVK75Wp8/S7LS_jB8d5I/AAAAAAAAAByl/XA7Ib3V4jNI/s1600/shodan+plan.jpg
- [152] <http://www.rocha.tombal.nl/en/projects/housing/house-leidsche-rijn/>
- [153] AAVV, **El Croquis 124 Eduardo Souto de Moura**, 1995-2005, Madrid, El Croquis Editorial, p.222
- [154] <http://www.rocha.tombal.nl/en/projects/housing/house-leidsche-rijn/>
- [155] http://1.bp.blogspot.com/_Om-W-JZEzE/SZvfUzel1GI/AAAAAAAAAY/nySY8NIs1Vs/s400/Arq_SoutoMoura.jpg
- [156] VENTURI, Robert, (1966) 2004, **Complexidade e Contradição em Arquitectura**, São Paulo, Martins Fontes Editora, p.178
- [157] Revista **arq./a**, SET/OUT 2005, p.25
- [158] GILI GALFETTI, Gustau, 1995, **Casas Refugio: Private Retreats**, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, p.21
- [159] http://1.bp.blogspot.com/_d2B9sUpUVU/STKrLLIUuWI/AAAAAAACIU/maatZVJazdE/s1600-h/stjerome.jpg
- [160] PINTO, Jorge Cruz, '8 ideias de casa – 2ª parte' in **Arquitectura e Vida**, Nº10, NOV. 2000, p.70
http://www.archdaily.com/64251/cedeira-myc/argyll_bed_guest_021-2/