U.PORTO

MESTRADO INTEGRADO

ARQUITETURA

Cenários da memória:

como a casa conta histórias

Giovanna Christe Oliveira

M

2026

U.PORTO

Giovanna Christe Oliveira. Cenários da memória: como a casa conta histórias

M.FAUP **2026**

Cenários da memória: como a casa conta histórias

Giovanna Christe Oliveira

FACULDADE DE ARQUITETURA

CENÁRIOS DA MEMÓRIA:
COMO A CASA CONTA HISTÓRIAS

Giovanna Christe Oliveira

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura
Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto
Sob a orientação do Professor Doutor Luís Filipe Dordio Martinho de Almeida Urbano

A presente dissertação de mestrado integrado foi escrita em língua portuguesa, na variante brasileira, ao abrigo do Novo Acordo Ortográfico, exceto no caso de citações que preservem a grafia original. Considerando as diferenças ortográficas, lexicais e de concordância entre as variantes brasileira e europeia do português, manteve-se ao longo do texto a norma correspondente ao português do Brasil. Para uma leitura mais fluida, utilizou-se uma tradução livre e autoral das citações em línguas estrangeiras. As imagens foram tratadas sempre que se justificou.



Desenho autoral.

À minha mãe, por fazer dos meus sonhos também os seus.

À minha avó, por ter sido também mãe.

Ao meu pai, por ser calmaria em meio ao caos.

À minha irmã, por ser o meu maior laço.

Aos meus avós, por serem pilares.

À minha família, pelo apoio constante.

Aos meus amigos, que se tornaram também o meu lar.

Ao meu companheiro, por tornar possível.

Ao meu orientador, pelo acompanhamento desta dissertação.

A todos os que fizeram parte deste percurso,

o mais sincero obrigada.

PALAVRAS-CHAVE

Memória; Casa da Infância; Habitar; Lar; Identidade

RESUMO

Esta dissertação investiga a relação entre memória e espaço doméstico, procurando compreender de que modo as experiências associadas à casa da infância permanecem e influenciam formas posteriores de habitar. Parte-se da compreensão da casa não apenas como estrutura física, mas como lugar construído através das experiências, relações, objetos e atmosferas que nela se acumulam.

A investigação desenvolve-se através de uma abordagem teórica, da análise de obras artísticas e arquitetónicas e de entrevistas centradas nas memórias da casa da infância e nas suas possíveis repercussões na vida adulta. As narrativas revelam que essas memórias raramente permanecem associadas à totalidade da casa, concentrando-se frequentemente em determinados territórios íntimos: pequenos espaços marcados pela apropriação, recolhimento e experiência pessoal. A análise é posteriormente confrontada com um percurso autobiográfico por diferentes habitações, permitindo identificar permanências e transformações na própria forma de habitar.

A partir desse cruzamento, a cabana surge como tradução espacial das questões identificadas ao longo da investigação. Concebida como um território íntimo, móvel e apropriável, procura responder à necessidade de constituir um lugar próprio em contextos em que a possibilidade de intervenção é limitada. A investigação evidencia, assim, que a casa da infância não permanece necessariamente como forma a ser reproduzida, mas através de referências, gestos e experiências que podem continuar a participar na construção de novos modos de habitar.

KEY WORDS

Memory; Childhood Home; Dwelling; Home; Identity

ABSTRACT

This dissertation investigates the relationship between memory and domestic space, seeking to understand how experiences associated with the childhood home persist and influence later ways of inhabiting. It approaches the house not merely as a physical structure, but as a place constructed through the experiences, relationships, objects, and atmospheres that accumulate within it.

The research is developed through a theoretical approach, the analysis of artistic and architectural works, and interviews focused on memories of the childhood home and their possible repercussions in adult life. These narratives reveal that such memories rarely encompass the house in its entirety, but are often concentrated on specific intimate territories, small spaces marked by appropriation, retreat, and personal experience. This analysis is subsequently confronted with an autobiographical trajectory through different dwellings, making it possible to identify continuities and transformations in my own way of inhabiting.

From this intersection, the hut emerges as a spatial translation of the issues identified throughout the investigation. Conceived as an intimate, mobile territory open to personal appropriation, it seeks to respond to the need to establish a place of one's own in contexts where the possibility of intervention is limited. The dissertation thus demonstrates that the childhood home does not necessarily persist as a form to be reproduced, but through references, gestures, and experiences that continue to shape new ways of inhabiting.

04. **AGRADECIMENTOS**

05. **RESUMO/ABSTRACT**

SUMÁRIO

09. **INTRODUÇÃO**

12. **PARTE I. HABITAR A MEMÓRIA: ENTRE O REAL E O SONHADO**

I.I. As remanências do passado brincam em silêncio

I.II. Onde o corpo guarda a casa e a casa guarda o corpo

I.III. Do abrigo ao aconchego: casa x lar

I.IV. A pele da casa: a vida que se foi

23. **PARTE II. ENTRE FRAGMENTOS E ESTRUTURAS: O CONCRETO DAS LEMBRANÇAS**

II.I. A casa visceral | Louise Bourgeois

II.II. A casa que fica | Rachel Whiteread

II.III. A casa entre narrativas | Eileen Gray

II.IV. A casa de bonecas | Vuyo Mabheka

54. PARTE III. A CASA DEPOIS DA CASA: A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO INTERIOR

III.I. A casa que permanece depois da infância

III.II. Habitar a própria memória

III.II.I. O ninho

III.II.II. A descoberta do quarto

III.II.III. O refúgio

III.II.IV. O quarto como casa

III.III. A descoberta de uma constante

74. PARTE IV. CONSTRUINDO O INVISÍVEL: MATERIALIZANDO MEMÓRIAS

IV.I. A cabana como cenário da memória

IV.II. Materializar o cenário

84. CONSIDERAÇÕES FINAIS

87. BIBLIOGRAFIA

91. APÊNDICE E ANEXO

INTRODUÇÃO

Como a casa conta histórias?

A casa, mais do que um abrigo físico, é um repositório de memórias, onde o passado e o presente dialogam e a sua identidade é continuamente (re)construída. Com o tempo, os espaços domésticos transcendem sua função utilitária e tornam-se palcos de narrativas pessoais e coletivas. Explorar a memória da casa permite compreender como os elementos materiais e imateriais interagem para moldar um sentido de lugar e pertencimento, para além de questionar como esta memória é preservada e interpretada.

Partindo dessa relação entre memória e espaço, esta dissertação procura compreender de que modo as experiências associadas à casa da infância permanecem e participam das formas posteriores de habitar. Para tal, a investigação cruza reflexão teórica, análise de obras artísticas e arquitetônicas, entrevistas e um percurso autobiográfico, culminando numa tradução projetual das questões identificadas ao longo desse processo.

Bachelard argumenta, em sua obra *"A poética do espaço",* que a relação com a casa é mais do que funcional ou racional; ela é afetiva e emocional, e serve como um cenário fundamental na construção da identidade. A casa atua como um símbolo de tempo que conserva as memórias afetivas dos indivíduos e retrata o primeiro valor de intimidade, onde os diferentes espaços podem representar momentos distintos do tempo vivido. Destaca que o sótão pode ser interpretado como o repositório de memórias passadas, enquanto o jardim simboliza o tempo presente e a continuidade da vida. Com efeito, a casa é descrita como um espaço que dialoga com o inconsciente humano, e estes elementos podem ser frequentemente vistos como metáforas para as partes mais ocultas e reprimidas da psique, ou seja, os espaços domésticos têm um poder simbólico de trazer à tona tanto as memórias consolidadas quanto aquelas reprimidas.

Assim, será que são estas memórias que de fato tornam a casa um lar? Quão influentes são estas memórias para a ideia do que é 'casa' para

nós hoje?

A memória em si não se limita a recordações conscientes de eventos passados, mas também envolve as emoções e imagens associadas a diferentes espaços e objetos que fazem parte da casa, por exemplo, pensar a ideia da *primeira casa* é um tema que carrega uma carga emocional forte e, ao mesmo tempo, universal, que transporta para uma série de imagens associadas à infância e que se refletem no hoje. Citando Bachelard:

"As sucessivas casas em que moramos mais tarde sem dúvida banalizaram os nossos gestos. Mas, se voltarmos à velha casa depois de décadas de odisseia, ficaremos muito surpresos de que os gestos mais delicados, os gestos iniciais, subitamente estejam vivos, ainda perfeitos. Em suma, a casa natal gravou em nós a hierarquia das diversas funções de habitar. Somos o diagrama das funções de habitar aquela casa; e todas as outras não passam de variações de um tema fundamental. A palavra hábito está demasiado desgastada para exprimir essa ligação apaixonada entre o nosso corpo que não esquece e a casa inolvidável." [01]

De fato, *"para além das lembranças, a casa natal está fisicamente inserida em nós"*[02], pois as primeiras noções de habitar foram obtidas naquele antigo contexto.

A tensão entre a efemeridade e a permanência entra em questão. Casas são demolidas, remodeladas e/ou abandonadas, mas as histórias ali presentes raramente desaparecem por completo, sobretudo do imaginário. Neste ponto, a casa deixa de ser um objeto neutro e passa a ser um campo de disputa entre os significados atribuídos pelo tempo, pela cultura e pelas experiências pessoais.

A memória da casa possui dimensões materiais, afetivas e simbólicas que se entrelaçam. Materialmente, cada casa carrega as marcas do tempo, como rachaduras, manchas e móveis desgastados, que narram histórias únicas. Já a dimensão afetiva é profundamente subjetiva, pois cada indivíduo carrega consigo lembranças únicas associadas ao lugar onde cresceu, ao quarto onde sonhou ou à mesa onde compartilhou refeições. No contexto urbano, a memória da casa também é um elemento onde se manifestam resistências, especialmente a que diz respeito à homogeneização cultural e à gentrificação urbana, buscando sobretudo preservar suas tradições e identidades, como a preservação de bairros históricos, demonstrando como a memória da casa é frequentemente

01. BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008. Pg. 34.

02. Ibidem. Pg. 33.

reconfigurada para servir interesses políticos e/ou econômicos.

"O inconsciente permanece nos locais. As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais bem espacializadas."[03]

A relação entre o espaço doméstico e a memória se intensifica no conceito de "coquille" (concha), que Bachelard utiliza para descrever a função da casa como um casulo de proteção. O filósofo argumenta que, assim como uma concha preserva a vida de um ser, a casa preserva e guarda as memórias de quem a habita. Ela não é apenas um local de proteção física, mas um espaço simbólico que envolve e acolhe o ser humano, onde o processo de fixação das memórias nos espaços ocorre de maneira profunda e muitas vezes inconsciente. Ademais, o espaço habitado está intrinsecamente ligado à existência, ressaltando a ideia de que a concha não é apenas um espaço vazio, mas um espaço construído e cuidadosamente moldado pelo próprio ser que a habita. Essa perspectiva contribui para uma visão poética e quase metafísica da arquitetura, tratando os espaços como extensões dos seres vivos. Contudo, embora a visão de Bachelard seja interessante, sua universalização da experiência doméstica desconsidera contextos culturais e sociais diversos. A ideia da casa como "refúgio", abordada constantemente no livro, pode não se aplicar a indivíduos em situações de deslocamento, violência ou habitação precária, não elaborando como a falta de um espaço seguro pode afetar negativamente a formação da memória e da identidade de um espaço.

Refletindo sobre essa dialética das memórias enquanto formadora de arquitetura, considerar essas situações de deslocamento, como por exemplo povos nômades, em que a ideia de "casa" é diversa das concepções tradicionais como um espaço fixo, sendo os objetos e símbolos o que lhes proporcionam identidade e pertencimento. Assim, o que faz do espaço a nossa própria casa?

03. BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008. Pg. 29.

I HABITAR A MEMÓRIA: ENTRE O REAL E O SONHADO

"A casa não vive somente no dia a dia, no curso de uma história, na narrativa de nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos. Quando, na nova casa, retornam as lembranças das antigas moradas, transportamo-nos ao país da Infância Imóvel, imóvel como o Imemorial. Vivemos fixações, fixações de felicidade! Reconfortamo-nos ao reviver lembranças de proteção."[01]

I.I. As remanências do passado brincam em silêncio

A memória exerce um papel central na construção dos sentidos atribuídos ao espaço, está além da simples recordação de fatos para uma parte íntima ou coletiva, fortemente ligada ao modo de perceber o mundo, aos vínculos estabelecidos com os lugares e à maneira como se constrói uma identidade. Essas representações mentais ilusórias, que não são concretas, mas associações de imagens, *"imagens que passam, flutuantes, sem que haja nada diante de quem passar: que se relacionam umas às outras através de imagens"*[02], possuem valor afetivo, que faz com que o espaço ganhe profundidade emocional, não definindo apenas o lugar onde se esteve, mas aquele pelo qual se atribui um sentido de pertencimento.

Bachelard não vê a memória como objetiva, mas como poética e simbólica, em que a lembrança da primeira casa não é fiel à arquitetura real, mas à forma como essa casa se faz sentir. Ela se torna um cenário

01. BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço.* Tradução de Antônio de Pádua Danesi. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008. Pg. 25.

02. ALVES, Valente. *Imagens Mediáticas – fragmentos de uma história.* Publicação no âmbito do Porto Capital Europeia da Cultura in COELHO, Eduardo Prado, Situações de Infinito, Porto, Campo das Letras, 2004. Pg. 81.

onírico, mais ligado ao desejo e à imaginação do que ao concreto. A casa da infância não é lembrada, mas sonhada.

Essa casa ocupa um lugar privilegiado nesse sistema de referências por ser o primeiro espaço experienciado de forma íntima e contínua, ela se torna a matriz simbólica a partir da qual se constrói a noção, ou não, de abrigo, segurança, intimidade e pertencimento. Não se trata apenas de lembrar espaços, móveis ou objetos, mas de reviver sensações e atmosferas que deixaram marcas na formação subjetiva. A memória, assim, não apenas preserva o passado, mas participa ativamente na estruturação da identidade presente.

Na obra "*Espaço e Lugar: A perspectiva da experiência",* de Yi-Fu Tuan, o autor exprime que *"a criança é o pai do homem, e as categorias perceptivas do adulto são de vez em quando impregnadas de emoções que procedem das primeiras experiências"*[03]. A metáfora associa a infância à origem do adulto, revelando como as experiências vividas nos primeiros anos de vida constituem uma base estruturante da subjetividade. É durante esse período que se formam os alicerces emocionais e sensoriais do indivíduo, os quais, mesmo inconscientes, continuam a moldar a percepção do mundo na vida adulta. As memórias afetivas da infância, os estímulos sensoriais e os vínculos com os espaços vividos não se dissolvem com o tempo, mas persistem como camadas invisíveis que permeiam a forma como se sente e habita o presente. As reminiscências sensoriais, muitas vezes latentes, influenciam profundamente a experiência estética, emocional e ética do espaço.

Pensar o sentido pessoal de casa hoje e o que se entende sobre ela, está muito ligado, portanto, às remanências do passado. Peter Zumthor, em sua obra "*Thinking Architectur*e", expõe que quando *"penso sobre arquitetura, imagens me vêm à mente"*[04], sendo essas associadas ao seu trabalho e estudos durante a vida, mas sobretudo imagens da infância, afirmando que as raízes de compreensão da arquitetura estão inseridas naquele contexto, estão *"em nossa juventude, estão em nossa biografia"*[05], mesmo que de forma inconsciente, desde o quarto, a casa ou a rua, que, vivenciados desde cedo, são comparados às casas e espaços do futuro.

O arquiteto retoma a essas imagens da infância e aborda a cozinha tão *"naturalmente tradicional"*[06] da casa de sua tia, como uma atmosfera que ficou intrinsecamente ligada à sua ideia pessoal da mesma. A cozinha, descrita por Zumthor, não é lembrada apenas por sua forma ou função,

"Às vezes, quase consigo sentir uma maçaneta específica na minha mão, um pedaço de metal com o formato da parte de trás de uma colher. Eu costumava segurá-la quando ia ao jardim da minha tia. Aquela maçaneta ainda me parece um sinal especial de entrada num mundo de diferentes estados de espírito e cheiros. Lembro-me do som do cascalho sob meus pés, do brilho suave da escada de carvalho encerado, ouço a pesada porta da frente se fechando atrás de mim enquanto caminho pelo corredor escuro e entro na cozinha, o único cômodo realmente iluminado da casa."[07]

03. TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência.* Tradução de Lívia de Oliveira. São Paulo: Difel, 1983. Pg. 23

04. ZUMTHOR, Peter. *Thinking Architecture.* 3. ed. Basel: Birkhäuser, 2010. Pg. 07. Tradução própria.

05. Ibidem. Pg. 65.

06. Ibidem. Pg. 07.

07. Ibidem

mas por sua *atmosfera,* termo que ele resgata para descrever a essência imaterial de um lugar, aquilo que escapa ao desenho técnico, mas permanece vívido na memória. Assim, a casa torna-se um palimpsesto de experiências; camadas de vivências inscritas em seus cômodos, paredes, cheiros e luzes.

Afirma a importância de revisitar essas memórias no âmbito da criação projetual, em como essa "ida ao passado" faz compreender o que se torna importante construir no presente, quais foram as sensações despertadas e o que aquele espaço conta. Projetar um espaço, uma casa, é projetar vida, é moldar afetos, desenhar silêncios e acolher memórias antes mesmo que existam.

É nesse sentido que pensar o conceito de *casa* exige mais do que uma abordagem espacial: é preciso adentrar o território da memória, do afeto e da identidade. Sobretudo, é resgatar as sensações e emoções que o corpo sofre naquele espaço, em que elementos intangíveis, como o sentimento, promovem caráter e identidade. O espaço é moldado pelas experiências e relações vividas pelas camadas de tempo que ali se depositam, sendo tanto presente quanto lembrança, formando quase como um mapa interno que orienta as formas de habitar durante a vida.

I.II. Onde o corpo guarda a casa e a casa guarda o corpo

O corpo descobre o espaço de maneira sensorial e emocional. Juhani Pallasmaa, em sua obra "*The eyes of the skin*", defende que *"o mundo é refletido no corpo e o corpo é projetado no mundo"*[08], sugerindo que a arquitetura se inscreve no cerne da memória, ou seja, para além da percepção visual, o espaço também é sentido por meio do tato, olfato e audição, no qual o ambiente deixa uma marca física e emocional no corpo, guardando essas impressões e experiências vividas num repositório vivo de memórias, em que o espaço habitado ultrapassa a funcionalidade arquitetônica.

Quando descreve a cozinha, Zumthor é sensível às sensações em que seu corpo foi inserido, retomando a ideia de arquitetura *"multissensorial"* de Pallasmaa. Torna-se especialmente relevante quando se observa como a casa da infância persiste na memória como uma sensação,

08. PALLASMAA, Juhani. *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. 3. ed. Nova Iorque: John Wiley & Sons, 2012. Pg. 45. Tradução própria.

mais do que como uma imagem nítida. É o cheiro da madeira, o ranger do chão, o calor da luz da tarde que constituem a essência do espaço. Ao abordar que *"A arquitetura é exposta à vida. Se seu corpo for sensível o suficiente, pode assumir uma qualidade que testemunha a realidade da vida passada"*[09], Zumthor expressa que a arquitetura não é um objeto estático ou puramente formal, mas um elemento vivo que se relaciona diretamente com as experiências humanas ao longo da vida, onde os espaços são testemunhas das histórias percorridas, em que as marcas deixadas pelos anos, os desgastes naturais dos materiais e as alterações sutis que surgem com o uso, são evidências dessa relação profunda entre construção e vivência.

A ideia de que um corpo sensível pode perceber essa qualidade, implica que a experiência arquitetônica vai além da visão, relacionando-se assim, com as ideias de Pallasmaa, que expõe que a arquitetura é um fenômeno que transcende a aparência visual, e exalta espaços que dialogam com o corpo na sua sensibilidade total, com todos os sentidos. Deste modo, a necessidade de envolver o corpo com o espaço de maneira sensorial, permite que a materialidade e a atmosfera dos lugares comuniquem a sua história. Paredes que revelam camadas do passado, pisos marcados por passos e superfícies que envelhecem de forma natural são elementos que transmitem a presença do tempo na arquitetura. É essa sensibilidade que permite que a arquitetura assuma uma qualidade especial, que vai além da simples função ou forma.

Quando voltamos à casa da infância, voltamos a esse período explorador e nostálgico, do mundo das descobertas. Enquanto explora o mundo, a criança se descobre, e antes mesmo de dominar a linguagem, ela conhece o espaço pelo tato, pelo movimento, pela visão e pela audição, construindo uma relação íntima, sensorial e afetiva com o ambiente ao seu redor. Assim, vão ganhando forma as ideias futuras, tornando-se parte da sua constituição subjetiva, pois *"o corpo sabe e lembra. O significado da arquitetura deriva das respostas arcaicas e reações lembradas pelo corpo e pelos sentidos"*[10]. A criança internaliza os espaços, atribui-lhes significado e os transforma em lugares. O armário pode ser um esconderijo mágico; o quarto, um mundo inteiro. Isso reforça como os espaços se tornam narrativos, como cenários da memória.

Esse aprendizado de sentir o espaço como uma extensão de si

"'É no plano do devaneio, e não no plano dos fatos, que a infância permanece em nós viva e poeticamente útil'. Por essa infância permanente, preservamos a poesia do passado. Habitar oniricamente a casa natal é mais que habitá-la pela lembrança; é viver na casa desaparecida tal como ali sonhamos um dia."[11]

09. ZUMTHOR, Peter. *Thinking Architecture*. 3. ed. Basel: Birkhäuser, 2010. Pg. 26. Tradução própria.

10. ZUMTHOR, Peter. *Thinking Architecture*. 3. ed. Basel: Birkhäuser, 2010. Pg. 60. Tradução própria.

11. BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008. Pg. 35.

forma a linguagem inaugural da experiência espacial, servindo como base afetiva para todas as casas que virão depois. Contudo, a memória do espaço não é estática nem exclusivamente ancorada no passado. À medida que se vive, a casa se transforma: ela carrega as reminiscências da infância, mas é também continuamente redesenhada pelas experiências adultas, pelas alegrias e perdas, pelas presenças e ausências que deixam vestígios nas paredes, nos objetos e nos vazios. Dessarte, a casa da infância não é a única a moldar o que se compreende como lar, mas é aquela que estabelece o alicerce sensível sobre o qual todas as outras formas de habitar serão comparadas, relembradas ou reinventadas. Ela atua como matriz emocional do pertencimento, ainda que o presente vá somando novas camadas a essa construção subjetiva do espaço.

Quando Bachelard discorre que *"por vezes, a casa do futuro é mais sólida, mais clara, mais vasta que todas as casas do passado. No oposto da casa natal trabalha a imagem da casa sonhada"*[12], se por um lado a casa natal representa a origem, o berço das primeiras experiências espaciais e emocionais, por outro, ela não esgota o universo simbólico que associamos à ideia de lar. Existe, em paralelo, uma casa que ainda não foi habitada, mas que vive no plano da imaginação: a casa sonhada.

Ao afirmar que a casa do futuro pode ser *"mais sólida, mais clara, mais vasta"*, Bachelard não está apenas falando de arquitetura no sentido material, mas de uma solidez emocional, de uma clareza de pertencimento e de uma vastidão simbólica. Essa casa sonhada é aquela onde se projetam expectativas de acolhimento, intimidade e segurança, ela é, muitas vezes, moldada pelos vazios deixados pela casa do passado. Assim, a casa futura não nega a infância, mas dialoga com ela, completando aquilo que a memória deixou suspenso.

A imagem da casa sonhada atua como contraponto à casa natal. Enquanto esta é marcada pelas lembranças, ora doces, ora nebulosas, a casa sonhada surge como promessa. Ela é moldada por tudo aquilo que se aprende a desejar a partir das vivências. Nesse sentido, Bachelard nos convida a compreender o espaço habitado como um palimpsesto onde a memória e o desejo se sobrepõem. Habitar, portanto, não é apenas ocupar um lugar físico, mas também projetar sentidos para ele, preenchê-lo de narrativas, sejam elas lembradas ou idealizadas.

Logo, compreender a casa é compreender um processo em

"Há uma forte identidade entre a pele nua e a sensação de um lar. A experiência do lar é essencialmente a experiência do calor íntimo. O espaço do aconchego em torno de uma lareira é o espaço da intimidade e do conforto máximos (…) A mais forte sensação de chegar em casa sempre foi a da minha infância, quando via uma luz pela janela de minha casa na paisagem coberta pela neve, ao anoitecer, a memória do interior aconchegante gentilmente aquecendo meus membros congelados. Lar e prazer da pele se transformam em uma sensação indissociável."[13]

12. BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008. Pg. 74.

13. PALLASMAA, Juhani. *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. 3. ed. Nova Iorque: John Wiley & Sons, 2012. Pg. 58 e 59. Tradução própria.

constante transformação, onde o passado e o futuro se entrelaçam nas formas mais íntimas de habitar o mundo.

I.III. Do abrigo ao aconchego: casa x lar

A distinção entre "casa" e "lar" é fundamental para compreender como o espaço habitado ultrapassa a materialidade da arquitetura e se inscreve na dimensão subjetiva da experiência humana. Enquanto a *casa* pode ser entendida como uma estrutura física, delimitada por paredes, teto, vãos; o *lar* emerge do entrelaçamento da vivência cotidiana, dos vínculos afetivos e das narrativas pessoais que ali se depositam ao longo do tempo.

Yi-Fu Tuan, em *Espaço e Lugar: A perspectiva da experiência*, revela a complexidade da relação entre *espaço* e *lugar*, a partir da experiência humana. Essas duas categorias não são opostas, mas se constituem mutuamente: o espaço se torna lugar à medida que se torna familiar, que é vivido, que ganha significado.

O geógrafo define o *espaço*, portanto, como uma categoria mais abstrata, uma espécie de potencial ainda não vivido, enquanto o *lugar* é o espaço concretizado pela experiência. Quando uma pessoa percorre ou habita um espaço, constrói memória e relação com ele, passando a ser reconhecido e carregado de significado, tornando-se um lugar.

Essa transição de espaço para lugar está profundamente enraizada ao nível íntimo da vivência, por exemplo, uma casa nova pode ser inicialmente apenas um espaço físico, mas com o tempo, por meio das vivências cotidianas, lembranças e afetos, ela se transforma em lar, ou seja, em lugar no sentido pleno. É uma transformação lenta, construída pelo uso e pela memória. O lar não é um dado imediato da arquitetura, mas uma construção progressiva, moldada pelas experiências que ali se acumulam. É na repetição dos gestos cotidianos, no eco das vozes conhecidas, na permanência dos cheiros e na familiaridade dos objetos que a casa ganha densidade simbólica e se converte em lar.

Tuan propõe uma analogia entre um morador antigo, um chofer e um geógrafo de uma mesma cidade. O morador conhece a cidade a partir

do corpo, o chofer aprende a andar sobre essa cidade, conhece o trajeto, o movimento, e ambos incorporam o espaço pela prática cotidiana. Já um geógrafo, conhece o mesmo espaço de maneira conceitual, com mapas, categorias analíticas e parâmetros técnicos, concluindo que o espaço pode ser apropriado e ressignificado de formas múltiplas, e entendido em níveis diferentes; *"uma pessoa pode conhecer um lugar tanto de modo íntimo, como conceitual"*[14]. É essa multiplicidade que permite que o espaço nunca seja neutro: ele está sempre em processo de se tornar lugar, à medida que é vivido, compreendido e sentido.

Quando analisado o conceito de lar, observa-se uma carga simbólica e sensorial significativa. As ideias de Pallasmaa concluem que o espaço é sentido pela pele, moldado pelo olhar, lembrado pelo olfato, em que a arquitetura é o campo perceptivo onde o mundo se torna visível e tangível ao corpo humano. Quando se constrói o espaço, incorpora-se memória, de formas variadas, em que os objetos, em grande parte, são os elementos caracterizadores. Sendo assim, se retirar as paredes e a forma habitual de casa fixa, ainda há um lar?

A experiência nômade evidencia que o lar é, acima de tudo, uma dimensão sensível e relacional do espaço, e não uma construção material, em que os objetos e símbolos lhes proporcionam identidade e pertencimento. Mesmo em constante movimento, a repetição dos rituais, os vínculos com a comunidade e a preservação de memórias partilhadas mantêm viva a ideia de um "lugar habitado". Nesse sentido, o lar se revela como uma geografia íntima, moldada pelo corpo e pela memória, e não apenas pelo território fixo.

O lar instala-se também no corpo, nas práticas cotidianas, nos objetos carregados de memória, naquilo que o corpo reconhece como seu. O nômade, portanto, não está privado de lar, mas ensina que o lar pode ser transportado, reconstruído, invocado.

Essa reflexão adquire força quando confrontada com o fenômeno das casas minimalistas desprovidas de identidade, que, embora completas em termos funcionais e materiais, carecem de alma. São habitações que obedecem aos padrões estéticos e espaciais do habitar moderno, mas que, muitas vezes, permanecem vazias de tempo, de cheiro, de som, de história. Sem memórias que as habitem, tornam-se espaços frios e indiferenciados, como se aguardassem a chegada do verdadeiro lar.

"No homem adulto são extremamente complexos os sentimentos e ideias relacionados com espaço e lugar. Originam-se das experiências singulares e comuns. No entanto cada pessoa começa como uma criança. Com o tempo, do confuso e pequeno mundo infantil, surge a visão do mundo adulto, subliminarmente também confusa, mas sustentada pelas estruturas da experiência e do conhecimento conceitual."[15]

14. TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência.* Tradução de Lívia de Oliveira. São Paulo: Difel, 1983. Pg. 07.

15. Ibidem. Pg. 22.

A funcionalidade é sim essencial, mas a rejeição completa ao acúmulo e ao ornamento torna o espaço emocionalmente vazio. Os objetos não devem ser vistos como meramente visuais ou utilitários, existe uma conexão simbólica entre o habitante e os itens, onde a conexão com o espaço é o que o torna acolhedor. A casa é como um espaço vivo em constante transformação, é um reflexo do ser, portanto contribui para a ideia de pertencimento.

Deste modo, o lar não é um conceito universal, mas profundamente subjetivo. Ele se manifesta de forma diferente para cada indivíduo, dependendo de sua história, das ausências e presenças, dos vínculos criados e desfeitos. Entender essa distinção é essencial para investigar como a memória influencia a percepção e a construção do espaço vivido, revelando que habitar não é apenas ocupar um lugar, mas construir um mundo interno a partir dele.

I.IV. A pele da casa: a vida que se foi

Pensar a casa como um corpo e as cicatrizes que nela se inscrevem, é abraçar a própria subjetividade de paredes como pele e janelas como olhos, adentrar as rachaduras e manchas, para compreender a presença do ausente. As ruínas não são apenas estruturas desfeitas, mas fragmentos persistentes de um tempo que correu, que, diferente do abandono, guarda uma forma de cuidado involuntário: elas resistem.

A ruína é mais do que a deterioração física de uma construção, é a matéria onde o tempo se torna visível. Entre fissuras, poeiras e silêncios, a ruína resiste como uma memória encarnada no espaço, não como passado morto, mas como presença insistente, tornando-se testemunho mudo de presenças ausentes. É o que permanece quando a vida se retira, mas também aquilo que continua a falar, mesmo na ausência de vozes, tornando-se uma forma de memória talvez das mais silenciosas e densas de todas. Sua linguagem não precisa de palavras, pois seu corpo, marcado pelo tempo, já narra o essencial, como uma memória pulsante encarnada na matéria.

A casa, mais do que estrutura física, é extensão sensível do corpo, é pele, membrana, abrigo por dentro e por fora, e assim como o corpo

sente, respira, vibra e envelhece, a casa também carrega as marcas do tempo, molda-se aos hábitos, absorve os cheiros, ecos e ritmos do cotidiano, tornando-se um organismo vivo. Os desgastes de manchas, rachaduras e lascas não são imperfeições, mas inscrições de traços do que se foi, daquilo que deixou vestígios, como um corpo sensível que sofre com uma pele ferida ou ossatura exposta, o qual resultam em cicatrizes que ressoam lembranças, expondo que o desgaste não apaga; ele grava. Nesse sentido, a casa se aproxima ao envelhecimento humano, em que ambos são registros de uma travessia, de uma história que se conta não pelo que se preserva intacto, mas pelo que foi sendo transformado.

Em certos momentos, observar esses desgastes é como revisitar um álbum de fotografias e relembrar momentos de nostalgia. Há uma delicadeza oculta nas marcas que o tempo deixou na casa: o piso gasto, que revela os passos repetidos, sempre apressados ou arrastados, como quem voltava para o refúgio; a parede esbranquiçada ou marcada pelo sol, que guarda o contorno do quadro que antes ali pendia; as marcas de fita adesiva, onde antes estavam colagens, cartazes, desenhos e fotos da infância; ou até mesmo as dobras no sofá e as marcas de afundamento, que denunciam os lugares onde sempre se sentava alguém querido. Esses desgastes, essas lascas, essas sombras, tudo o que parece falhar na matéria, são, na verdade, memórias que escolheram permanecer, como cicatrizes num corpo que viveu muito, em que não enfeitam, mas provam que houve vida.

Em entrevista à Casa Vogue, a atriz brasileira Bruna Linzmeyer apresenta uma visão sensível sobre a sua ideia de lar, em que afirma que *"uma casa precisa ter história"*[16]. Linzmeyer humaniza a arquitetura, pois não vê a casa como um objeto a ser preservado intacto, mas sim como um corpo que sente, que marca e que guarda, sendo a casa como pele da memória. As manchas no sofá, as marcas de pés no teto, as sombras deixadas pelo sol na parede, tudo o que normalmente é considerado como imperfeições, são, para ela, fragmentos de memória, inscrições do vivido. A mancha, nesse contexto, não é algo a ser escondido, mas acolhido como testemunho da passagem do tempo, aproximando-se da noção de ruína simbólica, não como decadência, mas como potência de memória. Há, aqui, uma valorização do efêmero, da presença que permanece em forma de traço, como as marcas dos quadros da antiga moradora que o sol

"Quando meus amigos vêm e as coisas quebram, eu amo, porque aí vem coisa nova, nunca é um problema, se mancha o sofá ou se mancha o chão, tem mancha na madeira eu acho tudo bem-vindo. A mancha no teto quando as pessoas se balançam no balanço fica uma manchinha no teto de encostar o pé, tudo isso é história da casa. Tem uma parede que ficou da casa que tem a marca dos quadrinhos da velhinha, tinha uma velhinha que morava aqui e o sol deixou marcas e essa parede está ali até agora, até hoje, é história da casa, história de quem esteve aqui, de todas as vezes que essa velhinha já deu uma festa, todas as vezes que ela já ficou bêbada e muito feliz e ela estava na casa dela com a família e amigos, acho que casa tem esse sentido." [16]

16. CASA VOGUE. *Bruna Linzmeyer abre seu apartamento no RJ* | Casa Vogue. YouTube, 19 de jun. de 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=XrfVW4CvJHE. Acesso em: 07 jul. 2025.

imprimiu na parede. A atriz ainda evoca o sol como força ativa e criadora dentro da casa, um agente que *"faz desenhos e recortes"*[17], que interfere no espaço sem pedir permissão, remetendo à ideia de que a arquitetura não se limita à sua materialidade construída, mas está em constante diálogo com o tempo, com a luz, com o uso, com a vida.

Na contemporaneidade, obras como o Coliseu, que já foi palco de violência, de espetáculo e de império, é hoje o palco de uma nova encenação: a do consumo da memória. O paradoxo é que, ao buscar preservar esses monumentos, muitas vezes acaba-se por neutralizar sua potência simbólica, transformando-os em vitrines estáticas, em que as marcas do tempo são camufladas por estruturas de apoio, sinalizações e rotas turísticas, sendo substituído pelo excesso de informações, de pessoas e de dispositivos. Entretanto, a preservação de monumentos históricos permite que o presente dialogue com o passado, oferecendo um campo de reflexão crítica sobre os modos de vida, poder e cultura precedentes, de forma a compreender a história.

Esse equilíbrio delicado entre conservar e silenciar torna-se mais claro à luz das ideias de Simmel, em que a ruína é a forma visível da ação do tempo sobre a cultura, e por isso, não deve ser mascarada, mas escutada, portanto, não é apenas a materialidade dos monumentos, mas a forma como o ser se relaciona com a matéria, seja coletiva ou íntima. Em paralelo, ao voltar o olhar à casa, percebe-se que suas marcas também constituem uma ruína simbólica, onde o tempo se inscreve de modo silencioso, mas eloquente, e assim como no Coliseu, os rastros do vivido na casa, nas paredes, nas ausências podem ser reconhecidos como vestígios do que permanece quando a vida já partiu.

Para Georg Simmel, compreende-se que quando um edifício se desfaz, revela-se uma estética própria: a forma original, embora destruída, mantém vestígios de sua intenção projetual, revelando uma convivência entre o que foi e o que está se tornando.

"A ruína de um edifício, porém, significa que outras forças e formas, as forças e formas da natureza, se geraram no seio do que desapareceu e foi destruído na obra de arte e, assim, a partir daquilo que ainda nela é arte e aquilo que nela já é natureza, nasceu um novo todo, uma unidade característica."[18]

O sociólogo e filósofo alemão exprime que quando um edifício

17. CASA VOGUE. *Bruna Linzmeyer abre seu apartamento no RJ* | Casa Vogue. YouTube, 19 de jun. de 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=XrfVW4CvJHE. Acesso em: 07 jul. 2025.

18. SIMMEL, Georg. *A Ruína*. Organização e introdução de Carlos Fortuna; tradução de António Sousa Ribeiro. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019. Pg. 60.

entra em ruína, não é apenas um processo de destruição, mas de transformação, em que o que foi originalmente construído com intenção estética e racional, a "obra de arte", é lentamente tomado por forças naturais, como o tempo, o clima, o vento, o crescimento de vegetação, a ação da gravidade e da matéria em decomposição, no qual essas forças da natureza invadem e coexistem com o que foi humano, modificando a estrutura e a aparência da construção. Entende-se, portanto, que a ruína, pode ser vista como uma nova obra, em que se aprende a valorizar uma beleza singular que surge da tensão entre a permanência e o desgaste, sendo o resultado daquilo que o ser humano tentou controlar e daquilo que escapa ao seu controle, o tempo, a morte, a natureza.

Desse modo, pensar a ruína é pensar o habitar para além da presença física, é considerar que as casas, mesmo depois de esvaziadas, continuam a habitar. A casa, como o corpo, é onde a existência repousa, é onde o ser se dobra em cuidado, onde o tempo encontra abrigo e onde a memória se aloja em silêncio, tecendo lentamente o que se chama de lar. A ruína, nesse sentido, não é o fim da arquitetura, mas uma de suas formas mais expressivas, ela torna visível a história de um uso, a intimidade de um cotidiano, em que as imperfeições são na verdade inscrições, em que a casa ruída não se cala, ela fala por entre os escombros.

II ENTRE FRAGMENTOS E ESTRUTURAS:

O CONCRETO DAS LEMBRANÇAS

"Arquitectura é arte universal. Depende e resulta de inesgotáveis cruzamentos de cultura, compartindo os múltiplos modos de construção e de expressão da natureza humana: música, artes plásticas, fotografia, teatro, cinema, ópera, ballet, ritmos da poesia. Não é a mãe de todas as Artes, como alguém disse um dia. É uma das Artes, irmã ou filha; talvez..."[01]

II.I. A casa visceral

Escavar é recordar[02]. Walter Benjamin compara o ato de lembrar à prática arqueológica, que, assim como um arqueólogo escava a terra camada por camada para revelar fragmentos de uma civilização desaparecida, a memória precisa ser desenterrada. O filósofo sugere que o passado pessoal não é um acervo pronto, claro e ordenado, mas algo enterrado, fragmentado, muitas vezes invisível ou esquecido, que precisa ser recuperado. Essa escavação não é apenas racional ou objetiva, mas envolve afetos, sensações, lapsos e imagens, não emergindo de forma cronológica linear, mas em fragmentos significativos, como ruínas, onde o que resta não é o todo, mas vestígios carregados de sentido. Portanto, pensar a memória é pensar em ruína.

01. SIZA, Álvaro Vieira. O *01 Textos. Álvaro Siza*. Organização de Carlos Campos Morais. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2019. Pg. 289.

02. Referência ao subtítulo *"Escavar e recordar"* de Walter Benjamin, em que recordar não é simplesmente trazer o passado à tona, mas escavar seus vestígios ocultos com atenção e cuidado, comparando à arqueologia. BENJAMIN, Walter. *Imagens de Pensamento*. Tradução e edição de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. Pg. 219.

A artista franco-americana, Louise Bourgeois, ao transformar a própria biografia em matéria plástica e simbólica, parece operar nessa mesma lógica de Walter Benjamin, em que sua obra é uma escavação delicada e persistente das camadas do inconsciente, da infância, do trauma, do corpo e da casa. Bourgeois tinha a infância e juventude como matriz de inspiração dos seus trabalhos, em que viver no presente condicionava reviver experiências e traumas passados, nos quais os afetos, as sensações e as emoções eram traduzidas em suas obras, em que vigiava atentamente a memória, conforme ela se manifestava, e transformava em arte aquilo que dela emergia: *"Preciso das minhas memórias. Elas são meus documentos. Eu as vigio."*[03]. A forma de criar através desses eventos, traduz em seu trabalho uma carga emocional que conecta e transcende o espaço, em que sua obra oferece um campo fecundo para reflexões sobre a forma como a infância estrutura a percepção do mundo e como o espaço habitado pode ser ressignificado por meio da arte como linguagem de sobrevivência emocional, remetendo às ideias de Bachelard, que aborda a casa como o nosso primeiro universo. Seja através da escrita, do desenho, da escultura ou da costura, Bourgeois transforma o intangível em matéria sensível, dá forma à dor, borda os afetos e esculpe a memória, em que cada gesto artístico é uma tentativa de nomear o que escapa, fazendo tocar o invisível que habita o corpo e o passado.

Walter Benjamin refere que *"a memória não é um instrumento, mas um medium para a exploração do passado"*[04], oferecendo uma chave para entender o trabalho de Bourgeois, em que suas esculturas, desenhos e costuras não ilustram o passado, mas o *performam*. Ao afirmar que a memória *não é um instrumento*, ele rejeita a ideia de que ela serve apenas como uma ferramenta utilitária, como se fosse um arquivo de acesso com o objetivo de reconstituir o passado, onde se espera da memória apenas a função de armazenar e recuperar informações; mas, contrariamente, propõe que a memória é um *medium,* ou seja, um meio, quase como uma atmosfera sensível através do qual o passado se revela. Nesse sentido, a memória não apenas representa o passado, mas o faz emergir, o reconfigura, o transforma na experiência do presente, sendo fluida, subjetiva, marcada por lacunas e reconstruções simbólicas.

Semelhante a Benjamin, que via nas ruínas e nos fragmentos os sinais de um tempo não linear, Bourgeois reencontra o passado através

03. BERNADAC, Marie-Laure; OBRIST, Hans-Ulrich. *Destruction of the Father / Reconstruction of the Father: Writings and Interviews, 1923–1997*. Londres: Violette Editions, 1998. Pg. 225. Tradução própria.

04. BENJAMIN, Walter. *Imagens de Pensamento*. Tradução e edição de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, Pg. 219.

dos retalhos, fios e formas inacabadas, que mais sugerem do que encerram significados. A memória, para ambos, é algo vivo e presente, havendo um gesto de escavação sensível sob um olhar interiorizado sobre si, onde transformam essa busca em um ato de resistência contra o esquecimento.

De modo a materializar essas memórias da infância, Bourgeois cria uma série de *"Cells"*, na qual *"o título faz alusão tanto às células que formam os organismos vivos — a unidade corporal mais básica — quanto às células que impõem a solidão desejada ou forçada"*[05], que representam fragmentos do vivido, em que escava dentro de si para criar arte. Cada obra é uma câmara viva, uma escultura daquilo que foi sentido e que, ao ser resgatado, encontra nova forma. A artista traduziu esses elementos subjetivos em obras que operam como espaços de memória e afeto, não apenas como depoimento pessoal, mas como experiência compartilhada da condição humana. Seus ambientes escultóricos e suas "células" funcionam como casas internas, onde a memória é reconfigurada em objetos, texturas e espaços que evocam lembranças afetivas, traumas e zonas de reconciliação, onde dá forma às memórias, gerando arquitetura.

Bourgeois desenha estes espaços e neles exprime suas memórias, externaliza aquilo que vem de dentro e brinca com as imagens involuntárias que caminham em sua direção. A escala do trabalho molda o seu próprio espaço, em que as *células* foram pensadas para serem projetadas para si, e tudo ao seu redor está para observá-las. A artista queria *"criar minha própria arquitetura, sem depender do espaço do museu, sem ter que adaptar minha escala a ele"*[06]. Ela articula com o que está dentro e o que está fora, em um impasse que questiona o espectador se deve ou não adentrar ao espaço. Assim como as cabanas[07] de Ann Cline, as *Cells* de Bourgeois são refúgios construídos em diferentes escalas, focados na subjetividade do habitante-artista. São uma série de espaços arquitetônicos, que, de forma sensível, transformam traumas em arquitetura, aquela da qual Zumthor aborda em *Atmosferas*, da qual *"qualidade arquitectônica só pode significar que sou tocado por uma obra."*[08], em que a verdadeira arquitetura não está apenas na forma, mas na capacidade de tocar o íntimo, em que os espaços criados por Louise, são espaços onde a dor encontra morada e se converte em atmosfera.

Bachelard fala da casa como um organismo que se expande com a memória, um corpo que se dobra em andares, gavetas e porões do

05. KOTIK, Charlotta; SULTAN, Terrie; LEIGH, Christian. *Louise Bourgeois: The Locus of Memory, Works 1982–1993*. Nova Iorque: Brooklyn Museum in association with H. N. Abrams, 1994, Pg 25. Tradução própria.

06. Louise Bourgeois citada por Marie-Laure Bernadac, "Cells": "*I wanted create my own architecture, and not depend on the museum space, not have to adapt my scale to it*", em Louise Bourgeois, Tate Publishing, MORRIS, Frances (ed.), Louise Bourgeois, (cat.). Londres, Tate Publishing, 2007. Pg 71. Tradução própria.

07. As "cabanas", para Ann Cline, são estruturas arquitetônicas liminares que habitam a margem da disciplina. Em *A Hut of One's Own*, a autora explora essas construções mínimas como manifestações da subjetividade, da memória e do desejo. Mais do que abrigo físico, elas são expressões íntimas da condição humana, espaços onde o arquétipo do refúgio se alia a uma poética do interior. As cabanas escapam às normas da arquitetura tradicional, instaurando uma forma de resistência simbólica e sensível ao universo do construído.

08. ZUMTHOR, Peter. *Atmosferas*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006. Tradução de Astrid Grabow. 1ª edição em português. Pg. 10.

inconsciente e Bourgeois materializa essa ideia ao construir ambientes que são quase interiores mentais, pequenas casas de dentro que não obedecem à lógica funcional, mas à lógica do trauma, do afeto e da lembrança insistente. A casa é menos um lugar de abrigo e mais um campo de ressonância: do que se foi, do que ainda permanece e do que precisa ser elaborado.

Na "*Cell Choisy"*, 1990-1993, Bourgeois constrói uma réplica da sua casa da infância, em Choisy-le-Roi, na França, esculpida em mármore rosado, *"porque sua cor sugere carne"*[09], reforçando a metáfora da casa-corpo. Encontra-se repousada sob uma mesa que está cercada por uma estrutura metálica semelhante a uma jaula, representando um gesto simbólico de enclausurar, proteger e aprisionar de maneira a expor a sua vulnerabilidade.

A obra está completa de contradições e enigmas, tendo suspendido sobre a casa uma guilhotina. O que faz questionar: o que é lar quando ele abriga o medo? Como se constrói memória quando há sempre uma lâmina sobre ela? Para Bourgeois, a guilhotina no ato da *"demolição da casa significa que o presente destrói o passado — corta-o, rompe com ele"*[10], ela não se refere apenas à destruição física de um espaço arquitetônico, mas a uma ruptura emocional: o trauma de crescer, mudar, e de ver a memória ser ameaçada pelo tempo, pelo esquecimento, ou pela dor, além de *"demonstrar como as pessoas se destroem dentro da família, para mostrar que a crueldade não é apenas um efeito do passado — do passado guilhotinado pelo presente — , mas que a guilhotina também está em ação dentro das famílias"*[11]. Expõe que a casa da infância nunca é puramente doce ou cruel, mas um emaranhado entre desejo de acolhimento e risco de violência simbólica ou emocional.

De maneira cenográfica, em 1994, a artista dá à luz duas instalações que criam ambientes semicerrados, compostos por portas reaproveitadas, como se fossem cápsulas do tempo, frágeis e permeáveis. Essas instalações, *"Red Room – Child"* e *"Red Room – Parents"*, têm o vermelho como elemento dominante, é pulsante, é evocativo, é um mediador entre corpo e espaço. É o tom do interior da pele, do sangue, da emoção, sendo também de perigo. A memória do espaço ganha vida, não buscando representar a infância de modo concreto, mas reencená-la conforme as suas emoções, não há aqui uma distância entre a artista e a criança que ela foi, elas coexistem no mesmo espaço, funcionando como



Figura 1. BOURGEOIS, Louise. *Cell (Choisy)*, 1990–1993. Mármore, metal, vidro e aço. 306 x 170 x 241,5 cm. Coleção Glenstone Museum. Fotografia The Easton Foundation / VEGAP, Madri. Disponível em: https://www.artsy.net/artwork/louise-bourgeois-cell-choisy. Acesso em: 06 ago. 2025.

09. BERNADAC, Marie-Laure; OBRIST, Hans-Ulrich. *Destruction of the Father / Reconstruction of the Father: Writings and Interviews, 1923–1997*. Londres: Violette Editions, 1998. Pg. 238. Tradução própria.

10. Ibidem

11. Ibidem. Pg. 248.

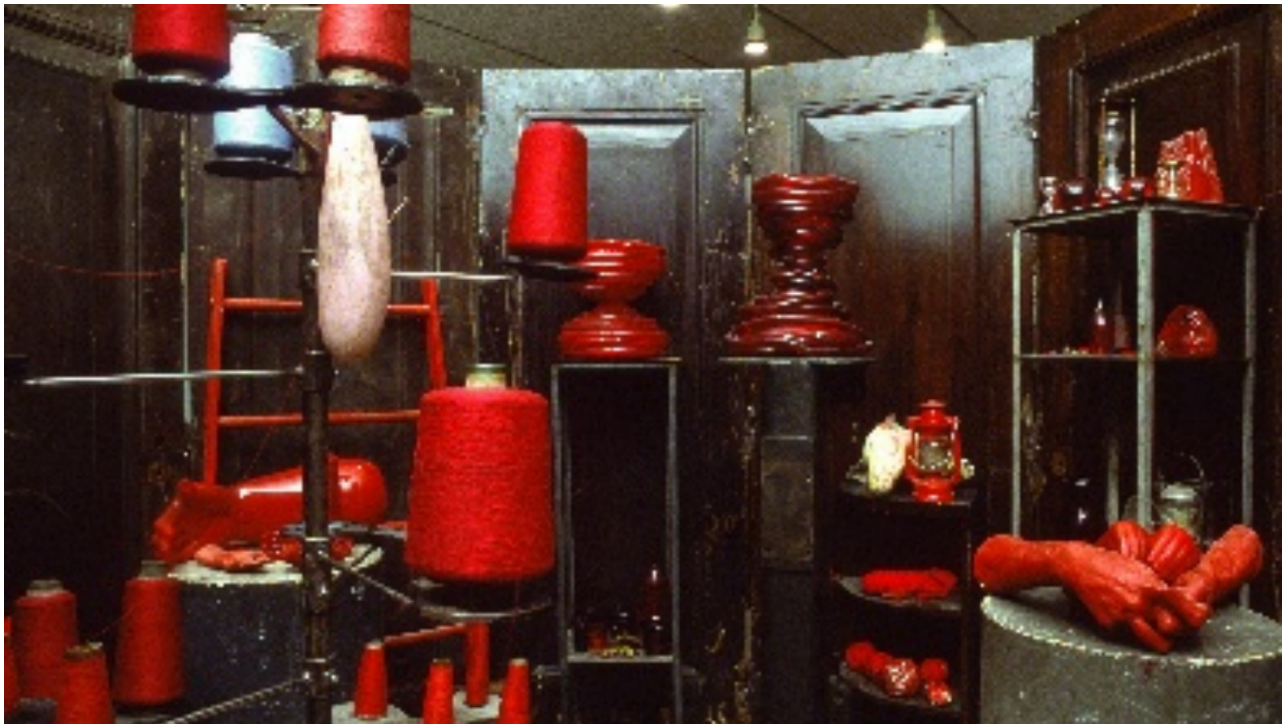


Figura 2. BOURGEOIS, Louise. *Cell Red Room (Child)* 1994. Madeira, metal, arame, vidro e cera. Dimensões gerais: 210,8 × 353 × 274,3 cm. The Easton Foundation / VAGA at Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque / SOCAN, Montréal (2022). Foto: Richard-Max Tremblay. Disponível em: https://macm.org/en/collections/oeuvre/the-red-room-child/. Acesso em: 04 out. 2025.

um espelho invertido, no qual o passado se reflete distorcido.

O gesto de reconstruir esses quartos é, portanto, ambíguo. Bourgeois não constrói uma casa, mas reconstrói-se a si mesma dentro dela. A arquitetura torna-se instrumento psicanalítico: cada parede é uma fronteira entre o consciente e o inconsciente, cada porta é uma passagem para o que foi reprimido, em que as lembranças do passado são um motor para as obras da autora, que condicionam o seu presente em forma de arte. A casa da infância vive em Louise.

Em *Red Room (Child)*, Bourgeois recria o universo íntimo da infância, sendo um lugar simultaneamente protetor e opressivo. O vermelho que domina o espaço "*é uma afirmação a qualquer custo — independentemente dos perigos da luta — da contradição, da agressão. É simbólico da intensidade das emoções envolvidas."*[12], sendo disperso através de objetos, que "*são frequentemente documentos reais da sua vida, e o valor e a dignidade que adquiriram com o uso não estão separados da sua função original nem da sua utilização em quadros artísticos"*[13], e emolduram o quarto numa semiótica caótica, sob um olhar imaginativo da criança, no qual parecem ressoar o que moldou a autora. A ausência da cama em contraste com esses pequenos artefatos,

12. BERNADAC, Marie-Laure; OBRIST, Hans-Ulrich. *Destruction of the Father / Reconstruction of the Father: Writings and Interviews, 1923–1997*. Londres: Violette Editions, 1998. Pg. 222. Tradução própria.

13. KOTIK, Charlotta; SULTAN, Terrie; LEIGH, Christian. *Louise Bourgeois: The Locus of Memory, Works 1982–1993*. Nova Iorque: Brooklyn Museum in association with H. N. Abrams, 1994. Pg. 46. Tradução própria.



Figura 3. BOURGEOIS, Louise. *Cell Red Room (Parents)* 1994. Madeira, metal, borracha, tecido, mármore, vidro e espelho. Foto: Maximilian Geuter © The Easton Foundation / VEGAP, Madrid. Disponível em: https://www.artsy.net/artwork/louise-bourgeois-red-room-parents-detail. Acesso em: 04 out. 2025.

instrumentos, tecidos, agulhas, linhas e esculturas que se acumulam sem hierarquia, demonstram a ausência do repouso, no qual o lugar da infância é visto como uma inquietação permanente, como se a energia vital da infância tivesse sido espalhada pelo espaço através dos objetos, junto com todas as suas fantasias, curiosidades, desejos e medos. "*Para Bourgeois, os objetos encontrados servem como intermediários entre as memórias particulares da artista e nossas experiências semelhantes, mas menos distintas*"[14], em que transforma a sua biografia em um espelho coletivo, em que o observador possa reconhecer a sua própria vulnerabilidade dentro daquele espaço.

Já em *Red Room (Parents)* projeta-se outra tensão. Se o quarto da criança era o espaço do desejo e do medo, o quarto dos pais é o território da autoridade, em que *"está tudo perfeitamente claro e completamente harmonioso"*[15], os pais não estão fisicamente, mas o espaço fala através de objetos dispersos e de uma ordem quase ritual. O que se observa é um olhar filtrado da criança, onde o afeto e o desconforto coexistem de forma silenciosa, e ressalta o intermédio do amor familiar e o mistério da sexualidade. A cama, posta no centro em tom vibrante de vermelho, é observada por duas minis esculturas de mármore de torsos nus que estão

14. KOTIK, Charlotta; SULTAN, Terrie; LEIGH, Christian. *Louise Bourgeois: The Locus of Memory, Works 1982–1993*. Nova Iorque: Brooklyn Museum in association with H. N. Abrams, 1994. Pg. 46. Tradução própria.

15. CRONE, Rainer. *Louise Bourgeois: The Secret of the Cells*. Munique; Nova Iorque: Prestel, 1998. Pg. 103.

parcialmente cobertos por um tecido, como se protegesse a inocência de algo que ainda é sensível. A obra completa-se com a terceira almofada branca, pousada ao centro da cama, bordada com "Je t'aime", onde parece ser o espaço da criança como ponto de encontro entre os pais.

O trabalho de Louise Bourgeois revela a potência da arquitetura como mediadora da memória e da experiência afetiva, transformando o espaço físico em um campo de percepção íntima, onde a cor, os objetos e a disposição dos elementos não apenas evocam memórias, mas as tornam tangíveis e quase corpóreas. Sua obra resulta da combinação entre a sensibilidade de Pallasmaa, que reconhece a arquitetura como experiência sensorial, com a essência poética de escavar para recordar, e assim, projetar a sua arte. A atmosfera criada pelas *Cells* constitui uma experiência compartilhada, na qual a memória se materializa e se comunica através do espaço, permitindo ao espectador habitar, ainda que momentaneamente, a intimidade da artista, em que nada ali é neutro. As paredes, os móveis, os objetos parecem respirar, transpirar, sangrar, narrando histórias, em que a memória da casa da infância se apresenta como um modelo evidente de como a arquitetura pode preservar, dramatizar e tornar concreta a experiência subjetiva, sugerindo que o lar adulto é a continuidade sensível da infância vivida. Bourgeois não constrói uma casa no sentido funcional da arquitetura, mas uma arquitetura emocional do trauma, em que o espaço é apenas o palco onde o passado se reencena.

II.II. A casa que fica

Quando anteriormente se questiona *"se tirar as paredes e a forma habitual de uma casa fixa, ainda há um lar?"*[16], a reflexão também recai sobre aquilo que permanece, sobre o que resiste ao vazio. Será mesmo possível consolidar algo que já não existe? Como a memória pode ser moldada, tornar-se corpo, quando o espaço que a abrigava já desapareceu? É justo nesse território do remanescente, do que não se vê, que a artista inglesa Rachel Whiteread encontra o núcleo do seu trabalho.

Em um momento inicial da sua carreira, a artista explora as experiências da sua infância e família em obras que incorporam o negativo, o vazio dos espaços, de forma a imortalizar o que não era sólido, e expor

16. Pg. 18 desta dissertação.

ao público experiências familiares.

Em "*Closet"* de 1988, a artista retrata em um molde de gesso negro o vazio de um guarda-roupa, transferindo para o campo da arte a noção de ausência como presença, convertendo um volume anteriormente invisível em um bloco tangível, no qual descreve:

"eu tenho uma imagem muito clara de, quando criança, sentada no fundo do guarda-roupa dos meus pais, escondida entre os sapatos e as roupas, o cheiro, a escuridão e as pequenas frestas de luz, e eu estava realmente tentando ilustrar isso... Eu estava tentando tornar esse espaço sólido."[17]

Quando Bachelard retrata o interior do armário ele fala sobre "*um espaço de intimidade, um espaço que não se abre para qualquer um"*[18], a qual Whiteread expõe essa intimidade a fim de conectar esse sentimento de guardar, proteger e de ordenar, revelando a volumetria exata do espaço habitado, congelando a presença ausente de quem o utilizava e preservando a memória do cotidiano que nele se organizava. O que antes era oculto e privado, agora é matéria visível e exposta, convidando o espectador a experienciar a intimidade, a fragilidade e a memória incorporada na obra.



Figura 4. WHITEREAD Rachel. *Closet* 1988. Gesso, feltro e madeira. Dimensões gerais: 160x88x37 cm. Coleção particular. Disponível em: WHITEREAD, Rachel. *Rachel Whiteread*. Londres: Phaidon Press, 2001. Pg. 10.

Antes de ser uma reflexão sobre o objeto, a escultura para a artista é um reflexo sobre o *habitar*, sobre o modo como o corpo e a memória se imprimem no espaço e como a arquitetura pode revelar vulnerabilidade. As obras são um reflexo do que é humano, do corpo em concordância com a escala, e da qual a escolha do material revela a importância de marcar e solidificar o tempo.

Mas pode-se chamar de arquitetura aquilo que não é habitável? Quando a forma do espaço é preservada, mas o corpo é expulso dele, ainda resta arquitetura ou apenas a sua memória? A verdade é que, muitas vezes, a importância da arquitetura é a própria memória. Ou seja, a arquitetura não é apenas o que se ergue, mas o que permanece, mesmo em ruínas. Se revisitarmos hoje o fórum romano, despido de seus habitantes e sua função política, continua a ser arquitetura, pois conserva a memória de um corpo coletivo que o habitou. Se a forma do espaço é preservada, e o corpo já não pode estar ali, resta, portanto, a memória como última arquitetura, sendo menos um abrigo do corpo e mais o abrigo do tempo, no qual se adquire a "nova arte" de Simmel, onde o passado continua a habitar, mesmo que ninguém o faça.

17. CORRIN, Lisa G.; ELLIOTT, Patrick; SCHLIEKER, Andrea. *Rachel Whiteread*. Edinburgo: National Galleries of Scotland; Londres: Serpentine Gallery, 2001. Pg. 10. Tradução própria.

18. BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008. Pg. 91.

Quando se repensa sobre os conceitos de *espaço* e *lugar* de Tuan, lugar é definido por aquilo pelo qual se atribui significado, o sentimento. Assim, o que caracteriza um espaço não é apenas sua materialidade, mas a relação afetiva que os indivíduos mantêm com ele. Mesmo desabitado, o fórum romano continua a exercer presença porque mantém o registro da experiência coletiva, das ações, decisões e rituais que nele ocorreram. O lugar, portanto, é construído pela memória e pelo afeto que nele se deposita, e não apenas pelo espaço físico.

Esse mesmo pensamento se reflete no trabalho de Rachel Whiteread. Em suas esculturas, a forma do espaço é preservada mesmo quando desabitada, transformando o vazio em presença tangível. A artista materializa a memória do corpo e da experiência, tornando a ausência visível e densa, como se o próprio espaço contivesse os vestígios daquilo que nele habitou. Whiteread mostra que a arquitetura pode existir sem função imediata, em que sua importância reside naquilo que permanece, no rastro deixado pelo vivido. Assim, o que ela constrói não é apenas um molde físico, mas um registro emocional e temporal, um abrigo da memória e do tempo, em que o passado e o presente coexistem.

Após as obras de mobiliário da artista, seu trabalho adquire maior complexidade e avança para uma nova escala, a escala urbana, ao mesmo tempo em que apresenta um olhar crítico sobre a arquitetura. Essa inflexão torna-se evidente ao observar as obras *"Ghost* (1990)" e "*Untitled (Room)"* (1993), nas quais *"a lógica da arquitetura foi invertida: o interior tornou-se exterior; o espaço tornou-se forma sólida"* [19].

A verdade é que a intenção de Whiteread sempre foi a de *"mumificar o ar em um ambiente"* [20] a partir de materiais que passam do líquido ao sólido, numa tentativa de capturar o efêmero e transformá-lo em forma tangível, a fim de preservar as memórias daquele espaço. Em *Ghost* (1990), a artista apresenta o negativo real de uma sala de uma casa vitoriana na 486 Archway Road, próximo à casa em que cresceu em Muswell Hill, em que *"seus cômodos tinham uma escala semelhante aos da casa de sua infância."* [21]

O pensamento arquitetônico se apresenta inscrito nessa obra desde o momento da concepção, em um processo meticuloso e quase coreográfico, em que, para a escolha do espaço, era essencial ter elementos-chave, como porta, janela e lareira. Para Whiteread, a composição assume um papel estrutural, tendo como referência as

19. DENNISON, Lisa; HOUSER, Craig (Org.). *Rachel Whiteread: Transient Spaces.* Nova Iorque: Guggenheim Museum Publications, 2001. Pg. 52.

20. *"Eu queria mumificar o ar em um ambiente. Acho que sempre foi assim, de certa forma, como se estivesse parando o tempo, criando algo sólido e transparente, como se estivesse marcando o tempo ou fazendo algo com materiais que se solidificam, que passam do estado líquido para o sólido. Nunca uso madeira ou coisas do tipo, como esculpir. Passo de plásticos complexos e materiais básicos como papel machê, que é o que eu estou usando agora. Acho que sempre foi sobre preencher algo ou ocupar o espaço de alguma forma".*
THE ARCHITECTURAL REVIEW. *Rachel Whiteread: 'A memorial needs to be visible but not screaming'* | The Architectural Review. YouTube, 28 mar. 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Bn6k13IeFms. Acesso em: 27 jan. 2026. Tradução própria.

21. MULLINS, Charlotte. *RW: Rachel Whiteread.* Londres: Tate Publishing, 2004. Pg. 23. Tradução própria.

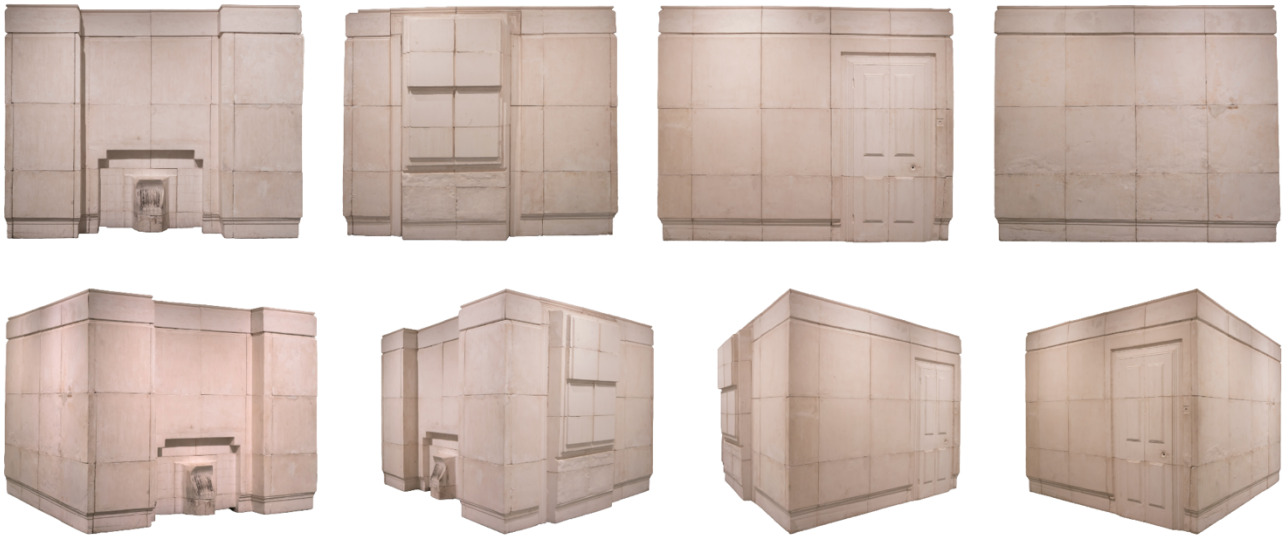


Figura 5. WHITEREAD, Rachel. *Ghost* 1990. Gesso sobre estrutura de aço. Dimensões gerais: 269 x 355,5 x 317,5 cm. Foto: National Gallery of Art, Washington, D.C. Disponível em: https://www.nga.gov/artworks/131285-ghost. Acesso em: 27 jan. 2026. (Colagem autoral).

pinturas de Piero della Francesca[22], pela forma que o pintor trabalha a perspectiva, geometria e composição.

Ghost procura registrar minuciosamente o interior de uma sala vitoriana, incorporando elementos como o interruptor de luz, os detalhes da porta, o rodapé e os vestígios da lareira e paredes, em que cada pormenor do espaço é transferido para um molde de gesso, como se o espaço negativo fosse carimbado e fixado em estado sólido. O título[23] da obra reforça essa relação entre ausência e permanência, o "fantasma" não se refere a uma presença espectral, mas à memória materializada do que ali existiu. Trata-se do espaço desprovido de corpos, mas saturado de inscrições deixadas por eles, por ações repetidas e pelo tempo.

A busca por capturar esses detalhes aproxima a própria artista do objeto da obra. Ao afirmar "*Eu sou a parede. Foi isso que eu fiz. Eu me tornei a parede.*"[24], Whiteread revela um envolvimento físico e corporal com o processo, no qual o ato de moldar se funde com o gesto de habitar, onde o corpo da artista se torna mediador entre o espaço e a memória, dissolvendo a distância entre sujeito, arquitetura e obra. Ao afirmar a intenção de *"mumificar a sensação de silêncio"*[25], evidencia que o gesto de moldar não visa apenas à preservação formal do interior doméstico, mas à fixação de uma experiência sensível associada ao habitar. O corpo cede lugar a um espaço solidificado que registra a memória, o tempo.

Esse envolvimento de incorporar desdobra-se na forma como

22. Em entrevista Rachel Whiteread cita as pinturas de Piero della Francesca como referência para a obra Ghost.

Piero della Francesca (c. 1412–1492) foi uma figura central do Renascimento italiano, reconhecido pelo uso rigoroso da perspectiva, geometria e proporção na construção do espaço pictórico. Suas obras apresentam equilíbrio formal, clareza volumétrica e uma espacialidade racional, na qual luz e medida estruturam o sentido visual. Além da pintura, seus tratados teóricos afirmam a arte como um campo de conhecimento baseado na ordem espacial.

NATIONAL GALLERY OF ART. *Rachel Whiteread: Ghost*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Beeef33VBEM. Acesso em: 27 jan. 2026. Tradução própria.

23. O título *Ghost*, de Rachel Whiteread, traduz-se para o português como "fantasma".

24. DENNISON, Lisa; HOUSER, Craig (Org.). *Rachel Whiteread: Transient Spaces*. Nova Iorque: Guggenheim Museum Publications, 2001. Pg. 52.

Whiteread define *Ghost* como "*um mausoléu do meu passado e algo com o qual outros pudessem se identificar - como o quarto na casa vitoriana onde nasci*"[26]. A noção de *mausoléu* é central para compreender *Ghost* como uma arquitetura de memória. Diferentemente de um espaço destinado à vida cotidiana, o mausoléu é um lugar de preservação e de suspensão do tempo, no qual o que já não existe é mantido em estado de permanência. Nesse sentido, o espaço inacessível de *Ghost*, configura-se como uma estrutura funerária simbólica, um mausoléu que conserva a memória de um espaço já não habitável, em que o silêncio que a obra "*mumifica*" não é apenas ausência sonora, mas a interrupção do uso e da função. Nesse sentido, *Ghost* opera como uma arquitetura que já não abriga o corpo, mas conserva a memória do habitar, em que espaço, antes vivido, torna-se um monumento íntimo.

Ademais, ancorada a casa vitoriana onde nasceu, a obra converte a experiência individual em uma estrutura espacial reconhecível. O mausoléu íntimo criado por Whiteread não se fecha sobre si, mas amplia-se ao coletivo, em que oferece um espaço de identificação, no qual a casa da infância é apresentada como um vestígio comum e partilhável.

No entanto, ao avançar para *Untitled (Room)* (1993), observa-se que a obra é a antítese de *Ghost*. Criada desde o molde em seu ateliê em Berlim, *Room* corresponde a um espaço genérico e padronizado, desprovido de singularidade e apresentado como um modelo facilmente replicável, representando uma reflexão crítica à arquitetura em massa do movimento moderno e a sua racionalização do espaço.

Ao evidenciar a fragilidade da promessa moderna de um modelo universal de habitar, Whiteread tece uma crítica implícita à "máquina de habitar"[27] de Le Corbusier. Ao solidificar um espaço pensado para todos, conforme o ideal do arquiteto suíço, a artista revela um espaço vazio e impessoal, desprovido de pertencimento, evidenciando que o produto moderno, ao pretender atender a todos, não representa ninguém.

No Turner Prize de 1993, Rachel Whiteread explicita a intenção da obra, sendo um espaço *"totalmente padrão... exatamente como uma unidade habitacional projetada para pessoas sobreviverem... Eu queria fazer algo fundamentalmente monótono e básico"*[28]. O termo 'sobreviverem' é uma crítica direta a este padrão de vida moderno. Aqui, o espaço não se torna *lugar,* pois não alcança a densidade afetiva necessária para constituir pertencimento. Se em *Ghost* a arquitetura aparece como um arquivo

25. DENNISON, Lisa; HOUSER, Craig (Org.). *Rachel Whiteread: Transient Spaces.* Nova Iorque: Guggenheim Museum Publications, 2001. Pg. 72. Tradução própria.

26. Ibidem.

27. A expressão "máquina de habitar", associada ao pensamento de Le Corbusier e desenvolvida em *Vers une Architecture* (1923), propõe compreender a casa como uma estrutura organizada segundo princípios de eficiência, funcionalidade e racionalização técnica. Inserida no contexto do modernismo, essa ideia defende a padronização e a produção em massa como meios de responder às exigências da vida moderna, priorizando o desempenho prático do espaço e a organização objetiva das atividades cotidianas.

28. BUTTON, Virginia. *The Turner Prize.* Londres: Tate Publishing; Nova Iorque: Harry N. Abrams, 2007. Pg. 100. Tradução própria.



Figura 6. WHITEREAD, Rachel. *Untitled (Room) (1993).* Gesso. Dimensões gerais: 275 x 299.7 x 349.9 cm. Foto: The Museum of Modern Art, Nova Iorque. (Colagem autoral).

sensível do que foi vivido a partir das inscrições nas superfícies, em *Room* apresenta-se com um interior sem memória, subtraída de detalhes e vivências. Refere-se a um ambiente que não foi habitado, mas projetado para ser um produto de lógica abstrata, incapaz de acolher a singularidade do sujeito.

Este espaço representa as habitações produzidas em massa no pós-guerra, concebidas em dimensões reduzidas, não como resposta sensível ao habitar, mas como solução pragmática à urgência habitacional da época. A promessa de progresso das revoluções, demonstrou que pouco espaço foi conquistado no interior da arquitetura, em que a experiência doméstica foi limitada à sua função mínima. O movimento de romper totalmente com o passado, corrompe a *atmosfera* do espaço, o que faz questionar o que realmente evoluiu sob a promessa da modernização. Se, o movimento está ligado a apagar o passado, o que ocorre ao espaço quando a memória é removida?

Estas tensões adensam-se em "*House"* (1993), em que Whiteread desloca a crítica do interior doméstico para a escala urbana, confrontando a desumanização e a perda de identidade das cidades.

Realizada em um contexto de demolição de bairros operários[29] para a construção de conjuntos habitacionais racionais, *House* reage diretamente ao apagamento histórico em curso. Inserida em 193, Grove Road, Bow East, Londres, a obra tratava de uma modesta casa geminada vitoriana de três andares, sendo a última remanescente de sua rua, que, diferente das obras anteriores da artista, ela molda o vazio de *toda* a habitação em concreto, cristalizando a memória de um tecido urbano em

29. Durante as décadas de 1980 e 1990, bairros operários de Londres sofreram demolições ligadas à renovação urbana em favor de novos empreendimentos e reconfigurações do espaço público, provocando deslocamentos sociais e o apagamento de memórias coletivas, contexto urbano diretamente tensionado por *House*. Whiteread aborda:

"Em Londres, houve enormes áreas devastadas pelos bombardeios durante a guerra, especialmente ao longo do Tâmisa e nas áreas semi-industriais. Muitas casas e acomodações foram arrasadas, e houve uma corrida para reconstruí-las. Estou simplificando um pouco aqui, mas com a reconstrução massiva, chegamos à década de 1960 com esses complexos residenciais que, suponho, simbolizavam esperança e estavam repletos de otimismo e boas intenções, mas que tiveram um resultado muito diferente na realidade. Fiz uma série de gravuras há muito tempo chamada Demolido (1996), que documentava esses tipos de prédios sendo demolidos na década de 1990. Agora eles constroem esses prédios horríveis que são imitações de casas vitorianas e georgianas, com fachadas semelhantes às das casas da região, mas os cômodos ainda são dimensionados de acordo com a envergadura dos braços."

DENNISON, Lisa; HOUSER, Craig (Org.). *Rachel Whiteread: Transient Spaces.* Nova Iorque: Guggenheim Museum Publications, 2001. Pg. 48. Tradução própria.



Figura 7. WHITEREAD, Rachel. *House* 1993. Foto: John Davies, 1993. Disponível em: https://www.artangel.org.uk/project/house/. Acesso em: 27 jan. 2026.

desaparecimento, desencadeando um intenso debate público acerca de preservação e permanência.

Nesse contexto de gentrificação urbana e homogeneização cultural, *House* problematiza esses processos de forma poética, ao debater o papel da escultura pública e ao deixar críticos e cidadãos em um impasse: a obra deveria permanecer como memória material do lugar ou desaparecer com ele? Para Rachel Whiteread, a obra "*sempre foi pensada para ser temporária*"[30], sendo demolida três meses depois da sua conclusão, como um gesto crítico que expõe a legitimidade frágil de planos urbanos orientados pelo valor imobiliário em detrimento da continuidade social, ao padronizar áreas urbanas.

Ao transformar a casa em um antimonumento, a artista confronta práticas de planejamento que naturalizam o deslocamento como custo inevitável do "progresso", que, assim como o antigo morador foi despejado de sua casa, evidencia a precariedade do direito à cidade e quais vozes são consideradas na decisão sobre destruição e reconstrução, em processos que frequentemente resultam no apagamento da memória local.

A obra, segundo a própria artista, *"era sobre onde vivemos, de onde*



Figura 8. Imagem do local de *House* após a obra ser demolida. Foto: John Davies, 1993. Disponível em: https://www.artangel.org.uk/project/house/. Acesso em: 27 jan. 2026.

30. DENNISON, Lisa; HOUSER, Craig (Org.). *Rachel Whiteread: Transient Spaces.* Nova Iorque: Guggenheim Museum Publications, 2001. Pg. 54. Tradução própria.



Figura 9. WHITEREAD, Rachel. *House* 1993. Foto: Edward Woodman, 1993. Disponível em: https://www.artangel.org.uk/project/house/. Acesso em: 27 jan. 2026. (Colagem autoral).

viemos, onde dormimos, onde temos nossas famílias"[31], e para tornar possível a materialização desse espaço, foi necessário um planejamento estrutural, visto que as fundações originais da casa eram rasas, sendo construídas novas bases para garantir a sustentação do volume final de concreto. Paralelamente, Whiteread optou por remover certos elementos do interior da habitação, como armários e pias, além de preencher certas fissuras nas paredes internas e vedar as janelas, a fim de obter uma estrutura mais limpa e legível, considerando que certos elementos não seriam visíveis no resultado final, criando uma superfície contínua capaz de receber o material de moldagem.

Ademais, houve um cuidado para que as paredes originais pudessem ser removidas posteriormente sem comprometer o molde, sendo revestida a casa com um agente desmoldante, evitando a aderência do concreto às paredes originais. Em seguida, foi instalada uma estrutura metálica de reforço no interior da habitação, necessária para suportar o peso do concreto durante o preenchimento, exigindo um controle técnico rigoroso, visto que a pressão exercida pelo material poderia comprometer a estabilidade das paredes enquanto o interior era gradualmente preenchido.

De certa forma "*o prédio se tornou um molde. Então, removemos tudo à mão — cada tijolo, cada lareira e cada porta. Quando terminamos a moldagem, saímos por uma abertura de um metro e vinte de lado no telhado. Os construtores disseram que poderíamos simplesmente tapar com madeira, mas insisti que era preciso moldar para que o espaço ficasse completamente velado"*[32], revelando o volume sólido do interior doméstico.

31. DENNISON, Lisa; HOUSER, Craig (Org.). *Rachel Whiteread: Transient Spaces.* Nova Iorque: Guggenheim Museum Publications, 2001. Pg. 55. Tradução própria.

32. MULLINS, Charlotte. *RW: Rachel Whiteread.* Londres: Tate Publishing, 2004. Pg. 52. Tradução própria



Figura 10. A primeira fileira apresenta a construção original da casa vitoriana em Londres; a segunda, a obra *House*. WHITEREAD, Rachel. *House* 1993. Foto: John Davies e Sue Ormerod, 1993. Disponível em: https://www.artangel.org.uk/project/house/. Acesso em: 27 jan. 2026. (Colagem autoral).

Deste modo, a conclusão da obra demonstra que a gentrificação e a homogeneização cultural operam simultaneamente sobre matéria física e memória, ao confirmar que a perda de singularidade arquitetônica equivale à erosão do pertencimento, evidenciando que a substituição de estruturas habitacionais não implica apenas uma transformação formal do espaço urbano, mas à desarticulação de redes afetivas, histórias compartilhadas e modos de vida enraizados no cotidiano. A obra explicita que a modernização, quando guiada por lógicas de mercado e pela padronização estética, produz territórios cada vez mais indiferenciados, onde a memória coletiva é convertida em resíduo descartável. Nesse sentido, *House* não apenas denuncia a violência silenciosa das políticas urbanas que naturalizam o deslocamento social, mas também convoca uma revisão crítica dos critérios que definem progresso e desenvolvimento. Ao materializar o vazio de uma casa ausente, a escultura revela que o verdadeiro colapso urbano não reside apenas na demolição física, mas na ruptura das continuidades simbólicas que sustentam o sentimento de lugar, tornando visível que a cidade perde densidade humana quando a história é tratada como obstáculo e não como fundamento do espaço habitado.

O trabalho de Rachel Whiteread demonstra, portanto, que a memória na arquitetura não se limita ao que é visível ou preservado, mas também ao que é ausente, oculto ou em processo de desaparecimento. Ao inverter a lógica tradicional da representação, moldando vazios ao invés de cheios, a artista desloca a atenção para aquilo que normalmente permanece invisível, atuando nos ideais de Georg Simmel, ao transformar em arte os vestígios de uso da vida cotidiana. A memória no trabalho da artista, não é apenas nostálgica, mas crítica, ao expor as tensões entre permanência e apagamento e evidenciar como processos modernos tendem a esvaziar o espaço de singularidade e pertencimento. Ao solidificar o vazio, Whiteread não apenas preserva fragmentos do passado, mas revela a fragilidade das estruturas que sustentam a ideia de lar, questionando a possibilidade de uma arquitetura verdadeiramente universal. Dessa forma, suas obras reforçam que pensar a arquitetura é, inevitavelmente, pensar o tempo, a memória e a experiência, reconhecendo que o espaço habitado ultrapassa aquilo que se vê, afirmando-se também naquilo que persiste, mesmo na ausência.

II.III. A casa entre narrativas

Quando se questiona como a casa conta uma história surgem inevitavelmente inúmeras imagens e situações. Ao assistir ao filme *E.1027: Eileen Gray and the House by the Sea*, percebe-se que, embora a narrativa atravesse o patriarcado e as formas de apagamento enfrentadas por Eileen Gray, a verdadeira protagonista não é apenas a arquiteta, mas a própria casa. A casa apresenta-se mais do que um cenário, constitui o próprio eixo narrativo da obra, assumindo o papel de verdadeira protagonista.

E.1027 é desenhada por Eileen Gray entre 1926 e 1929, em Roquebrune-Cap-Martin, no sul da França, um local remoto voltado ao recolhimento e à contemplação do mar. A casa logo torna-se um organismo vivo que acompanha a vida da artista e critica a obsessão do homem moderno pelas máquinas, sobretudo os ideais de Le Corbusier, sendo necessário que a arquitetura volte às emoções e *"questionar se um ser humano poderia se sentir satisfeito vivendo ali"*[33], nessas casas demasiado intelectuais com carência de afeto. No filme, Gray define: "a *casa não é uma*

33. RIEDER, Beatrice; STEFFEN, Christoph. *E.1027: Eileen Gray and the House by the Sea.* Suíça: Rise and Shine Cinema, 2024. Filme. Tradução própria.

máquina, a casa é um envelope que nos envolve delicadamente, nos protegendo do ambiente. A casa é também uma extensão de nós mesmos, nossa extensão espiritual, nosso refúgio. A casa é um corpo"[34].

Nesse sentido, a casa tornou-se um centro de experiências, testemunhou jantares e convivências, sofreu abusos, como a violação dos frescos de Le Corbusier e os impactos da Segunda Guerra Mundial, assistindo à vida e à morte em seus aposentos, em um cenário complexo de vivências construídas em constante diálogo com os personagens, os seus habitantes. Assim, se a casa é um corpo que acumula marcas do tempo, quem tem o direito de inscrevê-las? Pode a arquitetura proteger a memória de quem a concebeu, ou está sempre vulnerável às forças que reescrevem sua história?

A obra revela que as paredes podem constituir um território de conflito, onde memória, autoria e poder se entrelaçam no próprio espaço construído, evidenciando que a história de um lugar não se forma apenas pelas intenções de quem o projeta, mas pelas intervenções que nele se acumulam ao longo do tempo. Nesse processo, a arquitetura deixa de ser entendida como obra estável e autoral para assumir uma condição aberta, sujeita a apropriações, disputas e reinterpretações que frequentemente escapam ao controle do arquiteto e ultrapassam a própria noção de ruína. Assim, o espaço torna-se um campo ativo de inscrição, onde diferentes camadas de sentido coexistem e se tensionam, revelando que habitar é também participar de uma contínua reescrita do lugar.

O que é interessante são as formas como se pode contar uma história. Quando Juhani Pallasmaa afirma que *"um filme é visto tanto com os músculos e a pele quanto com os olhos"*[35], ele indica que a experiência do espaço, seja no cinema ou na arquitetura, não se limita ao campo visual, mas envolve o corpo e a percepção sensorial, sendo as imagens da memória também corporais e táteis. Essa leitura permite compreender o modo cenográfico com que o filme aborda E.1027, revelando um cuidado na hierarquização dos espaços, ao definir qual é o espaço dominante, o palco principal, e quais são os espaços de suporte, coadjuvantes. O filme demonstra que não é necessário apresentar integralmente o espaço arquitetônico concreto para constituir uma imagem, representando os espaços secundários, como o antigo apartamento de Eileen Gray e o museu, como espaços cenográficos quase teatrais, funcionando como um

34. RIEDER, Beatrice; STEFFEN, Christoph. *E.1027: Eileen Gray and the House by the Sea.* Suíça: Rise and Shine Cinema, 2024. Filme. Tradução própria.

35. *"Um filme é visto tanto com os músculos e a pele quanto com os olhos. Tanto a arquitetura quanto o cinema implicam uma forma cinestésica de experimentar o espaço, e as imagens armazenadas em nossa memória são imagens corporais e táteis tanto quanto imagens retinianas."* - PALLASMAA, Juhani. *The Architecture of Image: Existential Space in Cinema.* Helsinki: Rakennustieto, 2001. Pg. 18. Tradução própria.



Figura 11. Cenas do filme *"E.1027: Eileen Gray and the House by the Sea"*, referentes ao apartamento de Gray (1ª fileira) e ao museu (2ª fileira). (Colagem autoral).

enquadramento da narrativa. Em contraste, E.1027 apresenta-se em destaque como arquitetura concreta e núcleo central, porque, nesse caso, ela é a arquitetura cuja história merece ser contada.

Ao abordar que a forma artística mais próxima da arquitetura é o cinema, Pallasmaa refere-se à existência de um *"vínculo quiasmático"*[36], isto é, o meio exterior influencia o meio interior, no qual o espaço afeta o sujeito, e o interior projeta-se no exterior, em que o sujeito atribui sentido ao espaço, em uma interseção entre o mundo e o indivíduo. Assim, tanto na arquitetura quanto no cinema, a experiência não se limita ao que é visto, mas à interpretação dada por quem a vivencia.

No cinema, o espectador não ocupa fisicamente o espaço representado, mas projeta-se nele, reconstruindo mentalmente atmosferas, percursos e situações. De modo semelhante, a arquitetura não se esgota na sua materialidade, pois o espaço só se realiza plenamente na experiência do habitante. O que Pallasmaa propõe é que, em ambos os casos, há uma fusão entre o espaço interior, constituído por lembranças, emoções e imaginação, e o espaço exterior, formado pela matéria, pela luz e pela forma. Esse "vínculo quiasmático" indica, portanto, que a arquitetura não é apenas um objeto no mundo, mas um campo de relação em que o sujeito

36. *"Para mim, a forma artística mais próxima da arquitetura não é a música – como comumente se acredita, mas o cinema. O terreno de ambas as formas artísticas é o espaço vivido, no qual o espaço interior da mente e o espaço exterior do mundo se fundem, formando um vínculo quiasmático."* - PALLASMAA, Juhani, *Habitar*. Tradução de Alexandre Salvaterra. Barcelona: Gustavo Gili, 2017. Pg. 61.

e o espaço se constituem mutuamente.

Pamela Howard, em "*What is Scenography?*", afirma que *"um espaço é uma personalidade viva, com passado, presente e futuro*"[37], sugerindo que um espaço não é apenas um cenário, pois possui caráter, atmosfera e capacidade de afetar quem o experiencia, que comunica e condiciona comportamentos e participa da narrativa. Ao introduzir a dimensão do tempo, aborda como o passado corresponde às marcas, memórias e usos inscritos no espaço, assim como o presente refere-se à experiência atual na forma como o espaço é vivido e percebido, enquanto o futuro aponta para as possibilidades de transformação. Dessa forma, entende-se que o espaço deixa de ser compreendido como algo estático, para algo em construção, onde diferentes camadas temporais coexistem, projetando histórias que atuam como agentes ativos na construção da memória.

A cenografia consiste na construção intencional de espaços para produzir experiências, articulando luz, som e elementos visuais na criação de narrativas. Para além de um fundo, ela orienta a percepção e ativa a imaginação do espectador. Como observa Howard[38], o artista extrai a essência da realidade por meio de um olhar seletivo, no qual objetos, cores e elementos despertam a memória e permitem ao espectador estabelecer uma ligação com o espaço para além de sua materialidade física. Sua importância reside na capacidade de sugerir e intensificar experiências, operando no campo sensorial e simbólico, assim como na arquitetura, em que ambas compartilham o interesse pelo espaço vivido e pela construção de atmosferas, diferindo sobretudo na permanência: enquanto a arquitetura se fixa, a cenografia é efêmera.

O ato de lembrar no filme insere-se em um ambiente mais escuro, onde uma espécie de tela projeta imagens, em contraste com as vivências claras e vívidas no interior de E.1027. Torna-se relevante observar como a memória é aqui construída, não apenas visualmente, mas também sensorialmente, à medida que as emoções modulam o ritmo da música, com imagens que se aceleram e sons que se tornam mais intensos, constatando que a força da narrativa reside precisamente nesses detalhes. A dualidade proposta pelo filme evidencia a tensão entre o real e o imaginado, revelando como a memória se constitui tanto pelo que é apresentado quanto pela projeção subjetiva do espectador. A cena do carro "totor"[39] exemplifica esse mecanismo: não há um carro real, mas a

37. HOWARD, Pamela. *O que é cenografia?* Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009. Pg. 28.

38. Pamela Howard em "*O que é cenografia?",* afirma: *"O artista visual trata de extrair a essência da realidade e de apresentá-la com clareza sobre a tela. A memória e o reconhecimento do observador são ativados e visualizados por meio do olhar seletivo do artista: vestuários, objetos ou cores despertam novamente memórias e provocam a alegria da identificação. O espectador se liga à matéria quando um cenógrafo é capaz de escolher um objeto que expresse mais do que sua realidade física"*[37] – Ibidem. Pg. 93.

39. "Totor" é o apelido carinhoso dado ao carro de Eileen Gray pelo seu namorado, o arquiteto romeno Jean Badovici, no filme *"E.1027: Eileen Gray and the House by the Sea".*

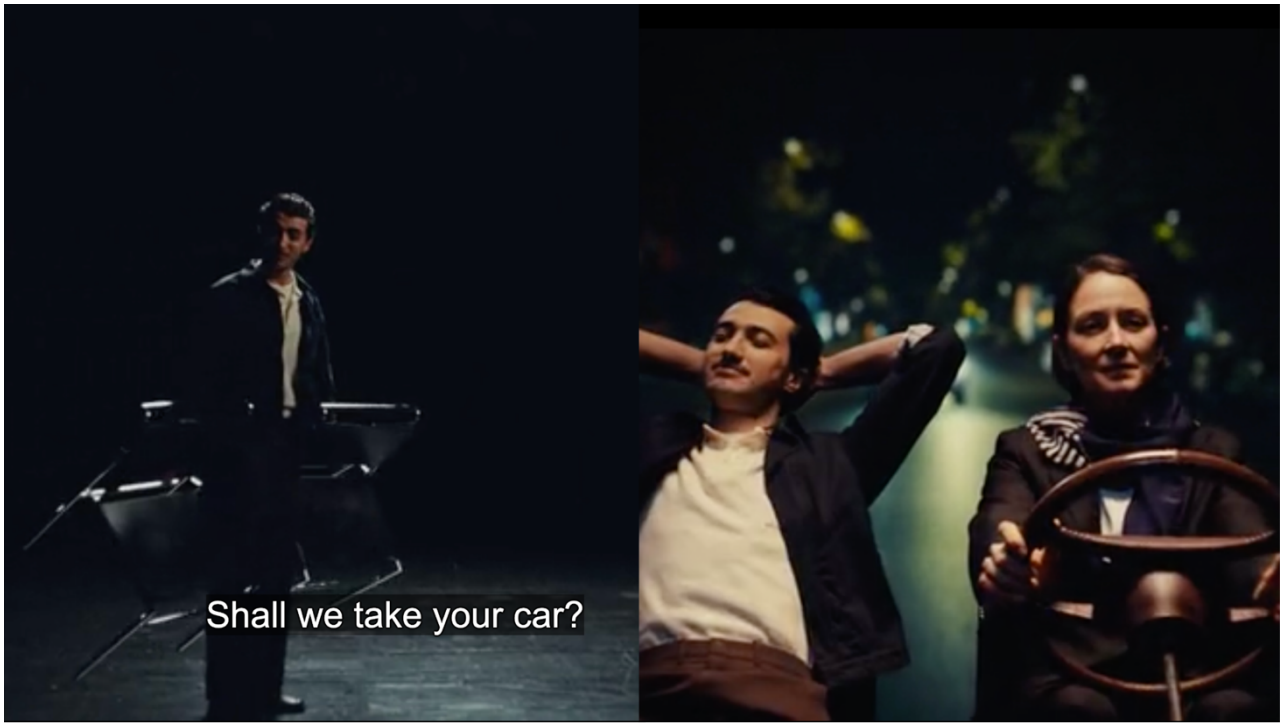


Figura 12. Cenas do filme *"E.1027: Eileen Gray and the House by the Sea",* referente ao carro "totor". (Colagem autoral).

sua ideia é plenamente construída por meio de uma coreografia; duas cadeiras, o som da porta e da ignição, imagens projetadas e variações de luz que simulam o movimento. Nesse momento, o espectador percorre o espaço junto aos atores, evidenciando um claro exemplo do vínculo quiasmático, em que percepção e imaginação se entrelaçam na construção da experiência.

Assim como Louise Bourgeois encena fragmentos da sua memória em *Cells* de forma expressiva e teatral, o filme representa aquilo que é essencial para a percepção e construção do espaço. Tal como nas *Cells*, onde objetos, limites e disposições espaciais constroem atmosferas carregadas de memória e afeto, o filme opera por meio de fragmentos, sugerindo que o espaço pode ser reconstruído a partir de vestígios, indícios e encenações, tanto Bourgeois quanto o filme evidenciam que o espaço pode funcionar como um dispositivo de memória, no qual o vivido é constantemente reencenado, reinterpretado e transformado. Assim, a construção do espaço revela-se inseparável da construção da memória, indicando que habitar é, também, um ato de lembrar e reconfigurar continuamente aquilo que se viveu.

Nesse ínterim, enquanto figura e palco principal, E.1027 destaca-



Figura 13. Obra *E.1027*. Fotografia de Manuel Bougot. Disponível em: https://www.manuelbougot.com/archives/architecture/e1027-by-eileen-gray/. Acesso em: 09 abril de 2026.

se no filme como um espaço aconchegante e luminoso, evidenciando sobretudo a forma como o espaço pode ser percorrido e experienciado. A casa nasce de uma atenção minuciosa ao corpo e ao cotidiano, na qual Eileen Gray desenha o espaço como uma de suas peças de mobiliário, sendo sobre o ser humano e a seu favor. Ao contrário da lógica da "máquina de habitar" de Le Corbusier, e embora a obra dialogue com certos princípios modernos do arquiteto, como a janela em fita e o terraço jardim, a casa é emotiva e sensível, revelando certa delicadeza ao conversar com seus habitantes por meio de inscrições nas paredes, como por exemplo *"choses legeres"*[40] e *"sens interdit"*[41].

Dessa forma, a arquiteta inicia o seu projeto de forma crítica ao afirmar que "*o homem construiu o mundo para atender às suas próprias necessidades;*"[42] e que talvez ela pudesse "*imaginar uma casa diferente e conceber um mundo diferente*"[43], acrescentando que *"as pessoas em uma sala se tornam corpos ressonantes; eu queria criar um espaço para a mulher que precisa de um quarto só para ela"*[44]. Assim, enquanto a Revolução Industrial deixou um impacto nos modos de ver a vida, o chamado "homem moderno", consolidado no início do século XX, emerge como um sujeito moldado pela lógica da

40. *"Choses légères"*, expressão francesa que significa "coisas leves", é inscrita por Eileen Gray na parede junto a uma pequena prateleira, funcionando simultaneamente como indicação funcional e como parte integrante do desenho sensível da casa, onde linguagem e espaço se articulam.

41. "Sens interdit", traduzido como "direção proibida" ou "sentido errado", aparece na parede de entrada da casa, assinalando uma escolha de percurso. Mais do que uma simples orientação, o aviso revela o controle sutil de Gray sobre a experiência do visitante, incorporando a circulação como elemento projetual.

42. RIEDER, Beatrice; STEFFEN, Christoph. *E.1027: Eileen Gray and the House by the Sea.* Suíça: Rise and Shine Cinema, 2024. Filme. Tradução própria.

43 e 44. Ibidem.

industrialização e racionalização da vida cotidiana, estruturando-se a partir da divisão entre esfera pública e privada, na qual o trabalho e a produção associavam-se ao masculino, enquanto o espaço doméstico era atribuído ao feminino. Nesse cenário, coloca-se a questão: aquele que projeta a casa, frequentemente distante da experiência cotidiana do habitar, compreende de fato suas necessidades? Pode um espaço concebido sob a lógica da eficiência tornar-se um lar? A casa moderna tende, assim, a configurar-se como um dispositivo funcional, em detrimento da dimensão afetiva do habitar, condição que é tensionada por Eileen Gray ao propor, em E.1027, uma arquitetura que reinscreve o corpo na intimidade e na experiência do espaço.

Dessarte, ao desenhar a obra, o espaço não impõe um modo de vida, ele se adapta à experiência do habitar com móveis ajustáveis, espaços flexíveis, objetos, cores e texturas que conversam com o indivíduo, criando uma sinfonia. A sensibilidade vem desde a escolha do nome da obra, codificado a partir das iniciais de Eileen Gray e seu namorado Jean Badovici, sendo E de "Eileen", 10 para "J" (a décima letra do alfabeto), 2 para "B" e 7 para "G", ao cuidado dos escritos nas paredes em forma de aviso ou apenas informação. A casa "*praticamente não possui espaços desperdiçados. Os ambientes são divididos apenas por paredes divisórias móveis ou leves.*"[45], abstendo-se da planta livre, em que seus espaços internos não são revelados imediatamente, mas estão à espera de serem descobertos. Tudo opera em sintonia, como o guarda-roupa que se abre para ser um divisor do espaço ou o sofá que vira cama, além de elementos externos como o mar e os sons das ondas que fazem parte da própria experiência sensorial da casa.

A história de E.1027 é atravessada por emoções, criatividade e traições. A casa acumula camadas de experiências que se inscrevem em seus aposentos, de modo que a história apresentada no filme, é o produto do que a própria casa absorveu com o tempo, do que foi vivenciado. O filme evidencia essa condição ao tratar os espaços com sensibilidade, revelando suas nuances e dualidades, não sendo apenas um cenário neutro. As marcas inscritas em E.1027 ultrapassam o cotidiano, revelam abuso e tentativa de apropriação. De fato, a casa é um corpo, ela sente com os "olhos da pele", e quando se pensa em contar uma história, as tensões também fazem parte. Nesse sentido, o gesto de Le Corbusier em pintar os

45. ADAM, Peter. *Eileen Gray: architect/designer*. New York: H. N. Abrams, 1987. Pg. 193. Tradução própria.



Figura 14. Cenas do filme *"E.1027: Eileen Gray and the House by the Sea"*. (Colagem autoral).

murais nas paredes sem o consentimento de Eileen Gray, configura-se como um ato de violência, interpretado pela própria arquiteta como vandalismo e sendo controverso quando o próprio Le Corbusier considerava os murais como um ato de destruição das paredes[46]. Nas palavras de Peter Adam o ato *"foi um estupro. Um colega arquiteto, um homem que ela admirava, havia, sem seu consentimento, desfigurado seu projeto"*[47]. A descaracterização da casa ocorreu em paralelo ao apagamento de Eileen Gray como autora, quando o suíço publicou os murais em seu *Oeuvre complète* (1946) e em *L'Architecture d'aujourd'hui* (1948), nas quais seu nome nem sequer é mencionado. Ele de fato inscreve sua presença dentro de uma obra que não lhe pertence, então faria sentido manter esses murais após o restauro da casa?

Trata-se de um tema controverso, mas o episódio revela que a arquitetura, embora concebida como expressão de um pensamento, permanece vulnerável às forças externas que procuram inscrever-se em sua matéria. Dessa forma, E.1027 torna visível que a casa não preserva apenas memórias voluntárias, mas também aquelas que resultam de conflitos e sobreposições. O espaço arquitetônico acumula camadas de tempo, tornando-se um arquivo onde convivem intenções distintas, gestos

46. *"Em uma carta a Vladimir Nekrasssov, em 1932, ele escreveu: 'Admito o mural não para valorizar uma parede, mas, ao contrário, como um meio de destruir violentamente a parede, de remover dela todo senso de estabilidade, de peso, etc."* - COLOMINA, Beatriz. *Battle Lines: E.1027. Interstices: Journal of Architecture and Related Arts*, Auckland, n. 10. Pg. 5, 2009. Disponível em: https://interstices.ac.nz/index.php/Interstices/article/view/588/555. Acesso em: 25 fev. 2026. Tradução própria.

47. ADAM, Peter. *Eileen Gray: architect/designer*. New York: H. N. Abrams, 1987. Pg. 311. Tradução própria.

de cuidado e atos de violação. Assim, a casa confirma que contar a história de um lugar não significa apenas narrar sua construção, mas compreender as marcas, visíveis ou silenciosas, que o tempo e os corpos deixam sobre suas paredes.

E.1027 afirma-se mais do que uma obra moderna, revela-se como um espaço onde arquitetura, corpo e memória se constroem de forma indissociável. Ao articular experiência sensorial, percursos, objetos e atmosferas, a casa demonstra que o habitar não se reduz à forma construída, mas se realiza na relação entre o espaço e quem o vivencia.

A leitura proposta pelo filme reforça essa condição ao evidenciar que o espaço pode ser compreendido, reconstruído e sentido, mesmo quando não está integralmente presente, aproximando arquitetura e cinema enquanto práticas que operam no campo da percepção e da memória. Nesse sentido, E.1027 não apenas contém uma história, mas revela como ela é construída; por fragmentos, por experiências e por camadas que se acumulam ao longo do tempo.

Deste modo, a casa evidencia que o espaço arquitetônico não é estático nem totalmente controlável, mas um campo aberto, onde o uso e o tempo atuam simultaneamente. Compreendê-la implica reconhecer que a memória da casa não reside apenas na sua materialidade, mas na experiência que ela continua a produzir, mesmo quando reconfigurada, representada ou apenas evocada.

II.IV. A casa de bonecas

Como se constrói a memória de um espaço quando se está em constante mudança? De que forma esses espaços do passado afetam o adulto de hoje? Quando a infância é atravessada por mudanças constantes, deslocamentos e pela impossibilidade de reconhecer um espaço como lar, a memória da casa deixa de se fixar em uma única estrutura física e passa a constituir-se de forma fragmentada, dispersa entre atmosferas, objetos e relações. Nesse contexto, a casa não permanece necessariamente como imagem precisa, mas como sensação incompleta, construída por vestígios e experiências descontínuas que continuam a habitar o indivíduo mesmo após o abandono do espaço.

Ao entrevistar o artista sul-africano Vuyo Mabheka, observa-se uma tentativa de reconstrução dessas memórias através da obra *Popihuise*, termo africâner associado à ideia de "casa de bonecas". O artista cria espaços que oscilam entre realidade e imaginação, nos quais a referência à casa de bonecas adquire particular relevância, pois remete ao espaço onde a criança pode organizar o mundo segundo suas próprias regras, movendo objetos, construindo narrativas e imaginando livremente o espaço que habita. Diferentemente da sua própria experiência, marcada pela instabilidade e ausência de controle sobre o próprio habitar, a casa de bonecas de Mabheka oferece a possibilidade de reconfigurar o mundo a partir dos seus próprios desejos. O espaço passa, finalmente, a responder à sua vontade.

Ao longo da entrevista, o artista descreve uma trajetória atravessada por mudanças de moradia, rupturas familiares e pela dificuldade de reconhecer suas casas como lugares de pertencimento. Nesse sentido, as imagens de *Popihuise* não surgem como reprodução fiel de espaços existentes, mas como tentativa de reconstruir aquilo que nunca pôde consolidar-se plenamente como lar. As composições da obra revelam que a memória da casa não depende apenas da permanência material da arquitetura, mas pode constituir-se justamente a partir da instabilidade. Os lugares desenhados nem sempre correspondem a lugares específicos, mas operam como montagens de experiências diversas, reunindo fragmentos de diferentes espaços, lembranças e desejos dele e de pessoas ao seu redor. Dessa forma, o habitar deixa de ser entendido como condição fixa e passa a revelar-se como processo contínuo de reconstrução, no qual a memória atua não apenas preservando o passado, mas reorganizando-o constantemente no presente.

"Nem todas as histórias que retrato nas minhas imagens são originalmente minhas, exclusivamente minhas. Às vezes, são histórias de pessoas com quem convivo, meus amigos, sabe? Quando eles compartilham uma experiência, talvez essa experiência me lembre algo que eu mesma vivi, então é mais como uma colaboração de histórias que eu crio."[48]

Essa condição fragmentada da memória manifesta-se também na própria linguagem visual da obra. Os recortes, colagens e sobreposições utilizados por Mabheka podem ser interpretados como metáforas da forma como as lembranças se constroem: não como narrativas lineares e completas, mas como conjuntos de fragmentos que se acumulam e se recombinam ao longo do tempo. Os desenhos são ordenados, apresentam cores vibrantes, figuras em movimento e um traço que evoca o universo gráfico de uma criança. Há, nesse gesto, uma tentativa de regressar à criança do passado, revisitando os seus desejos, medos e fantasias. A

48. MABHEKA, Vuyo. *Entrevista pessoal realizada pela autora.* 2026. Apêndice [04], pg. 114. Tradução própria.



Figura 15. Imagem do livro *"Popihuise"*. MABHEKA, Vuyo. *Popihuise*. Marselha: Chose Commune, 2024.

arquitetura representada deixa de funcionar apenas como cenário e passa a constituir-se como projeção de uma memória afetiva, as casas desenhadas não correspondem necessariamente às casas onde viveu, mas àquelas que imaginou e desejou. São espaços que existem entre a recordação e a invenção, como o próprio artista afirma: *"a ideia é que os desenhos em si não refletem necessariamente algo que existe na realidade, mas são ideias ou talvez sugestões do que existe na comunidade, ou do que eu sonhava em ter, como esse tipo de estilo de vida, ou talvez reflitam experiências que eu tive, então é uma mistura dessas coisas"*[49].

Em *Popihuise,* a sua versão mais nova parece ocupar frequentemente o centro das composições, assumindo destaque na tentativa de finalmente receber certa importância na sua própria história. Embora não se pretenda realizar uma análise psicológica do artista, a análise da obra articulada com a entrevista realizada com Vuyo Mabheka, conduz inevitavelmente a uma reflexão sobre a dimensão subjetiva que atravessa a produção das imagens, revelando como experiências da infância continuam a influenciar quem ele foi e quem ele é hoje. Busca-se compreender, no âmbito da arquitetura, o modo como as suas memórias e vivências se materializam na representação do espaço e na construção

49. MABHEKA, Vuyo. *Entrevista pessoal realizada pela autora.* 2026. Apêndice [04], pg. 114. Tradução própria.



Figura 16. Imagens do livro *"Popihuise"*. MABHEKA, Vuyo. *Popihuise*. Marselha: Chose Commune, 2024. (Colagem autoral).

das suas narrativas visuais e como a falta de um lar influenciou a sua concepção do que é e o que ele busca em ter como um.

Primeiramente o artista buscava *"pertencer a algum lugar"*[50], recorrendo às únicas sete fotos que possuía de si próprio para construir uma narrativa pessoal, sendo um gesto simultaneamente de ruptura e de reconstrução. Quando questionado sobre a ideia de lar, afirma que as diversas casas onde viveu *"nunca pareceram um lar"*[51], uma vez que lhes faltava a dimensão afetiva e acolhedora que reconhecia em outros lares. Nesse sentido, os espaços que habitou não se consolidaram como o *"lugar pleno"* descrito por Yi-Fu Tuan, mas permaneceram como espaços transitórios e provisórios. Compreende-se que a instabilidade habitacional contribuiu para a dificuldade em estabelecer raízes e vínculos duradouros, enfraquecendo a construção de laços sociais e afetivos, e consequentemente, a memória não se fixa numa casa específica, mas dispersa-se entre múltiplos espaços fragmentados. Entretanto, para Mabheka, a ausência de um lar não se explica apenas pela mobilidade constante, mas sobretudo pela falta de vínculos afetivos estruturantes, associada à ausência dos pais. Revela-se que o lar para ele, não dependia exclusivamente de uma estrutura física, mas das relações humanas

50. *"Eu me retirei do arquivo familiar e agora tenho esse recorte de mim que não pertence a lugar nenhum, é apenas uma obra, porque eu precisava pertencer a algum lugar, eu não queria pertencer a um mundo onde qualquer outra pessoa está no controle, eu queria criar um ambiente onde eu tivesse o controle, um ambiente inspirado em promessas da infância, aqueles momentos em que você sentia que podia dizer algo, mas não podia, porque ninguém lhe dava a oportunidade."* - MABHEKA, Vuyo. *Entrevista pessoal realizada pela autora.* 2026. Apêndice [04], pg. 113. Tradução própria.

51. "*Elas nunca pareceram um lar, não vou mentir. Lembro-me de pensar sobre o que a minha ideia de lar significa para mim."* Ibidem. Pg. 117.

existentes, em que sublinha: *"sempre visitava a casa de outras pessoas, então minha ideia de lar sempre foi baseada no que eu via nas casas dos outros, onde eu desejava fazer parte da família. Mesmo tendo minha própria casa e família, minha casa nunca me pareceu realmente um lar. As casas dos outros sempre me pareceram mais acolhedoras do que a minha, porque eles estavam juntos"*[52]. Ademais, a inversão dos papéis dentro do espaço doméstico, associada à atribuição precoce de responsabilidades, contribuiu para que a casa se transformasse num espaço de responsabilidade e vigilância, no qual a criança assume funções que não eram de sua responsabilidade, afetando diretamente a sua construção ideal de lar, tornando-o menos um espaço de acolhimento e mais um território de exigência e tensão.

Deste modo, compreende-se a razão pela qual a sua ideia de casa, na vida adulta, afasta-se da noção tradicional de habitação familiar e se aproxima mais a um conceito de comunidade, semelhante a um hostel ou camping. O que ele busca é um espaço acolhedor, aberto à circulação de pessoas, capaz de receber artistas, viajantes e criadores, oferecendo-lhes o acolhimento que tantas vezes lhe faltou durante a infância.

Esta visão está intimamente relacionada com a sua própria trajetória. Ao afirmar não saber como construir um "*lar estável*"[53], o artista revela como as experiências de deslocamento contínuo moldaram a sua forma de compreender o habitar, como a constante mudança deixou de ser apenas uma circunstância da infância para tornar-se parte da sua identidade e da sua relação com o mundo. Embora reconheça a importância do lar e demonstre um desejo profundo de pertença, a ideia de fixar-se num único local parece-lhe estranha, quase incompatível com a vida que sempre conheceu. É particularmente significativo que, mesmo sem ter experienciado plenamente um lar estável, a sua produção artística e as suas reflexões continuam a regressar insistentemente à ideia de casa. Contudo, aquilo que procura não é necessariamente uma casa fixa, mas um sentimento de pertença. Durante a infância, associava o lar às casas dos amigos, onde observava a convivência familiar e a presença constante daqueles que partilhavam o mesmo espaço, o que o fascinava não era somente a arquitetura dessas casas, mas a qualidade sensível desses lugares, aquilo que pode ser entendido como *atmosfera*, tal qual formulada por Peter Zumthor. O que Vuyo Mabheka identifica como desejo de pertença não se ancora na forma construída, mas na intensidade sensível dos ambientes

52. MABHEKA, Vuyo. *Entrevista pessoal realizada pela autora.* 2026. Apêndice [04], pg. 117. Tradução própria.

53. "*Eu não sei como ter um lar estável. Mesmo agora, não tenho meu próprio espaço para dizer 'esta é a minha propriedade, eu moro aqui e esta é a minha residência permanente', porque estou acostumado a me mudar e sentir muita liberdade, quando você não fica em um lugar só, você se muda para o próximo. Mas a minha ideia de lar, como adulto, e o tipo de lugar onde quero morar, não é na cidade, é nas áreas rurais, onde me sentia livre quando morava na aldeia. Na cidade, eu só quero ter um espaço, talvez uma casa, e então minha vida seria basicamente na área rural. Eu também sou uma pessoa que gosta de se mudar. Meu lar dos sonhos é basicamente ter uma espécie de acampamento, fazer de cada lugar que eu visite um lar temporário, porque fazer isso também me ajudou a conhecer novas pessoas e aprender coisas novas, porque na África do Sul também temos muitas culturas diferentes. Então, onde estou hoje, e as histórias que tenho, se eu não tivesse me mudado, acho que não teria tantas histórias quanto tenho agora. [...] Então, meu ideal de lar agora não é apenas uma casa onde moro com minha família, mas um tipo de lar que também possa hospedar artistas em residência, pessoas locais e internacionais, que podem simplesmente vir, ou talvez até mesmo pessoas que nunca estiveram na África do Sul, que só querem se divertir. A ideia é que as pessoas venham à minha casa e criem o que quiserem, e talvez depois exponham seus trabalhos. Quero uma casa que seja acolhedora para o público, especialmente para pessoas criativas. Quero construir uma comunidade dentro da minha casa, além da minha família biológica.".* Ibidem. Pg. 115.



Figura 17. Imagem do livro *"Popihuise"*. MABHEKA, Vuyo. *Popihuise*. Marselha: Chose Commune, 2024.

habitados, sendo relacionada com a densidade das relações partilhadas no espaço. É precisamente essa dimensão imaterial que constitui o núcleo da sua ideia de lar.

Apesar das inúmeras moradias que atravessaram a sua vida, há uma que surge de forma imediata na sua memória, que o próprio artista define como um *"ponto de ruptura"*[54]. Esta casa situa-se na mesma comunidade à qual regressa já como adulto, movido pelo desejo de transformar as condições de vida que anteriormente experienciou. O regresso a essa comunidade não deve ser lido apenas como retorno físico, mas como gesto de reapropriação e reinterpretação da própria história. A experiência de precariedade ali vivida torna-se uma referência central na forma como compreende o habitar, influenciando diretamente a sua sensibilidade em relação às condições dos outros. Neste sentido, a sua relação com o espaço ultrapassa a dimensão individual, revelando uma atenção particular às vulnerabilidades alheias e uma vontade de intervir positivamente nos contextos que se aproximam da realidade que ele próprio já conheceu. Assim, Mabheka constrói uma relação com o espaço marcada por empatia e consciência social, procurando, de forma implícita, criar melhores condições para aqueles que hoje ocupam posições

54. Quando questionado sobre como descreveria a primeira casa que lhe vem à mente numa única palavra, Vuyo Mabheka expressa: "*Em uma palavra, é difícil… Não sei a palavra exata, mas talvez como um ponto de ruptura, acho que posso chamar assim. Foi quando senti que não entendia de onde eu vinha, em relação à realidade, onde tudo na vida deveria ser gratuito, acessível e tudo mais, mas eu só estava lá de férias. Era uma loucura na cidade, era até a minha primeira vez em uma cidade grande. Então, a minha ideia de cidades sempre foi a de espaços onde a vida é tranquila e tudo funciona, mas a minha experiência foi completamente diferente. Então, o que posso dizer é que aquele foi o meu ponto de ruptura, porque foi quando percebi que estamos por nossa conta, ninguém vai vir nos salvar. Eu não sabia quanto tempo ia levar, mas sim, foi quando vivi um dos momentos mais intensos da minha vida.*" - MABHEKA, Vuyo. *Entrevista pessoal realizada pela autora.* 2026. Apêndice [04], pg. 115. Tradução própria.

semelhantes às que ele ocupou no passado e, portanto, pode-se compreender a sua ideia de casa hoje como acolhedora e comunitária.

Se anteriormente foi abordada a importância dos objetos como forma de criar identidade e pertencimento dentro de um lar, sobretudo como forma de guardar memórias, compreende-se o porquê da ausência desses objetos na jornada do artista. Essa ausência pode ser interpretada como um reflexo da dificuldade em desenvolver um sentimento de pertença duradouro em relação às moradias. Se muitas dessas habitações nunca chegaram a ser vividas como um verdadeiro lar, também não se tornaram lugares cujos fragmentos materiais merecessem ser preservados. Contudo, o artista introduz imediatamente uma nuance importante ao mencionar as "*roupas antigas*"[55] guardadas pela sua família. Embora afirme não conservar objetos provenientes das suas antigas moradias, reconhece que as peças de vestuário preservadas ao longo dos anos funcionam como arquivos de memória. Estas roupas não possuem valor apenas pela sua materialidade, mas pela capacidade de convocar histórias e reconstruir narrativas familiares, em que, muitas vezes, as recordações não emergem diretamente do objeto, mas das conversas que ele desencadeia, quando familiares partilham memórias associadas a determinada peça ou período da vida. A roupa torna-se, assim, um suporte de transmissão intergeracional, permitindo que a memória seja continuamente reativada e reinterpretada.

É significativo que estas peças não estejam associadas às casas onde viveu, mas à sua história familiar. A memória preservada não é a memória dos lugares, mas das relações. Esta distinção permite compreender que a ausência de objetos transportados entre habitações não corresponde necessariamente a uma ausência de memória, mas a uma forma distinta de a construir. Os espaços pelos quais passou não adquiriram significado suficientemente estável para justificar a sua preservação material, em que a sucessão constante de mudanças e dificuldade em desenvolver um sentimento de pertença podem ter contribuído para que essas casas permanecessem como lugares transitórios incapazes de se fixarem na sua identidade através de objetos.

Esta interpretação torna-se ainda mais evidente quando o próprio artista estabelece uma ligação entre essa ausência de objetos e a sua prática fotográfica. Ao recordar os autorretratos realizados nas casas dos amigos,

55. *"Para ser sincero, nunca levo nada comigo, mas há algo que herdei da minha mãe. Nunca nos desfazemos de roupas antigas; ainda tenho, na aldeia, roupas de quando eu era muito pequeno. Essas roupas são uma forma de arquivar memórias; às vezes a gente esquece, mas quando vê as peças, se reconecta. E às vezes nem sabemos as histórias, mas algum familiar nos conta o que se lembra de nós, ou o que se lembram das roupas, da época. Na minha família, guardamos as roupas, não as jogamos fora. Mas não levo nada para mim dessas casas onde morei."* - MABHEKA, Vuyo. *Entrevista pessoal realizada pela autora.* 2026. Apêndice [04], pg. 117. Tradução própria.

Mabheka revela que aquilo que procurava não era apenas representar a si próprio, mas inserir-se nos contextos dos outros. A repetição da sua figura nas imagens contrasta com a constante transformação dos cenários, sugerindo que o verdadeiro tema das fotografias não era o autorretrato, mas a procura de pertença. As casas dos amigos surgem como espaços onde experimenta, ainda que temporariamente, outras formas de habitar.

Ao afirmar que desejava tornar-se nos seus amigos e *"incorporá-los nos seus próprios espaços"*[56], revela que a casa é entendida não apenas como cenário físico, mas como manifestação de uma forma de vida. Ao inserir o seu corpo nesses ambientes, o artista procura aproximar-se daquilo que aqueles espaços representavam para ele: estabilidade, convivência, acolhimento e reconhecimento. As fotografias tornam-se, deste modo, uma tentativa de ocupar, simbolicamente, um lugar que sentia não possuir.

Neste contexto, pode argumentar-se que a *Popihuise* assume, para o artista, um papel semelhante àquele que os objetos frequentemente desempenham na construção da memória e da identidade. Se não transporta consigo fragmentos materiais das casas onde viveu, preserva experiências, afetos e desejos através dos desenhos, fotografias e colagens que compõem a obra. Enquanto os objetos funcionam como vestígios físicos de uma experiência passada, a *Popihuise* torna-se um suporte onde memórias, ausências e aspirações são continuamente reelaboradas. Assim, a obra funciona simultaneamente como arquivo e projeção, preservando e reinterpretando o passado, ao mesmo tempo que imagina um lar. Ademais, o trabalho revela a complexidade do ato de habitar quando a pertença não encontra um lugar estável onde se fixar. A obra demonstra que, mesmo na ausência de um lar consolidado, ele continua a procurar formas de construir significado e identidade. Nesse processo, a casa deixa de ser apenas um lugar habitado e transforma-se numa ideia em permanente construção, alimentada pelas memórias que persistem, pelas relações que marcam a experiência e pelos espaços, que mesmo ausentes, continuam a habitar aqueles que os viveram, demonstrando como os espaços do passado podem afetar a forma de habitar no futuro.

56. *"Algo que também percebo no meu trabalho anterior, quando me fotografava na casa de outras pessoas, porque fazia autorreflexões, era sempre eu, eu, eu, mas o cenário era diferente, porque eu queria incluir as pessoas ao meu redor no meu trabalho também. Eu queria estar dentro da imagem, então ia à casa dos meus amigos e me tornava um deles, os incorporava em seu próprio espaço."* - MABHEKA, Vuyo. *Entrevista pessoal realizada pela autora.* 2026. Apêndice [04], pg. 117. Tradução própria.

III A CASA DEPOIS DA CASA: A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO INTERIOR

"Acho que hoje se entende que uma pessoa é em grande parte formada na infância e que o tesouro dos sonhos e o tesouro da sensibilidade vêm em grande parte dessa época. E quase todos que conheço que escrevem, pintam ou fazem música se inspiram nesse tesouro. A questão é: como eles acessam ele? E até que ponto eles fingem acessá-lo, transformando seu tesouro de infância em uma indústria, por assim dizer? O que é possível; há muitos exemplos disso."[01]

III.I. A casa que permanece depois da infância

Até onde a casa da infância nos habita? A análise das trajetórias de Vuyo Mabheka revela o profundo impacto que as formas de habitar vividas na infância exerceram sobre a vida adulta. De modo semelhante, em Louise Bourgeois, torna-se evidente que as memórias da infância não apenas moldaram a sua experiência pessoal, como também encontraram expressão nas suas obras, transformando-se em matéria artística. Este percurso me despertou a necessidade de refletir sobre essa questão.

A pergunta conduziu-me ao desejo de compreender quais os vestígios que permanecem da casa da infância e de que forma estes continuam a influenciar as maneiras de habitar o presente. Para responder

01. Citação de Wim Wenders reproduzida em: ALBA DORADO, María Isabel. *Intersecciones en la creación arquitectónica: reflexiones acerca del proyecto de arquitectura y su docencia*. Tese de Doutoramento, Escola Técnica Superior de Arquitetura, Universidade de Sevilla, Sevilla. 2008. Pg. 183. Tradução própria.

a essa inquietação, optei por entrevistar, num primeiro momento, pessoas sem formação ou prática profissional na área da arquitetura, partindo da intenção de afastar um olhar disciplinar, naturalmente mais atento às questões do espaço e do habitar, procurando perceber se, mesmo na experiência cotidiana de quem não possui essa sensibilidade específica, a casa da infância continua a manifestar-se na memória, nas emoções e nas formas de construir um sentido de lar.

Ao observar as obras de Louise Bourgeois e Vuyo Mabheka, torna-se evidente que a casa da infância se inscreve em nós em diferentes escalas e lugares, configurando-se como estrutura simbólica que atravessa a vida. Nas entrevistas, contudo, essa permanência nem sempre se manifesta de forma consciente ou explícita, por vezes, ela revela-se por meio de escolhas e desejos que parecem distanciar-se da casa da infância, mas que, paradoxalmente, nela se revelam.

É o que se observa no relato de Rosana. Embora afirme que *"não levaria nada"*[02] da casa da infância, a sua casa ideal parece refletir aspectos que vivenciou nesse mesmo espaço. A casa sonhada surge justamente das limitações da casa anterior, ou seja, mesmo quando a entrevistada procura afastar-se da casa da infância, a memória dessa experiência continua a informar a sua forma de imaginar e construir o habitar. Como exemplo, a sua exigência de que a sua casa ideal tenha, no mínimo, três quartos[03], refletindo diretamente na sua lembrança da infância, de ter cedido o próprio quarto para acomodar outros familiares. Da mesma forma, o desejo de uma casa maior e, sobretudo, de uma sala ampla parece decorrer da experiência de ter vivido num apartamento pequeno. Observa-se também que, durante a infância, o seu espaço favorito era a varanda, onde brincava e passava grande parte do tempo, e com o passar dos anos, esse lugar foi sendo substituído pela sala, que hoje se torna o seu espaço preferido por continuar a representar o principal lugar de convivência da casa.

O seu relato é interessante por essa convergência entre aquilo que ela afirma não querer e aquilo que idealiza ter, como se um não refletisse no outro. Rosana, ao descrever o espaço, parece não falar propriamente sobre arquitetura, mas sim sobre pessoas. Entretanto, são precisamente essas convivências e interações que transformam o espaço em lugar. A sala torna-se o seu lugar favorito porque era onde *"toda a gente ficava"*[04] estando

02. Quando questionada sobre as características da casa da infância que manteria no presente, a entrevistada afirma: "*Não, não era o meu ideal de casa. Era pequeno, poderia ser mais bem dividido, talvez. Não, poderia ser maior. Porque bem dividido ele era, mas ele poderia ser maior. Então, assim, não levaria nada. Talvez se você dissesse assim, 'você tem que ficar com esse apartamento', eu o transportava para outro bairro. Um bairro que tivesse praia, porque a minha vontade sempre foi morar perto da praia. Mas, atualmente, assim, eu não gostaria de nada dele não, ele era muito normal."* CAMPOS, Rosana. *Entrevista pessoal realizada pela autora.* 2025. Apêndice [02], pg. 102.

03. "*... Agora eu tenho o meu lugar, eu não preciso dar o meu quarto. Quando fomos comprar, uma exigência minha, que eu tinha comigo mesma, e que eu também falava com o Humberto, é que a casa tinha que ter no mínimo três quartos, porque tinha que ter um quarto de visitas."* Ibidem. Pg. 105.

04. "*Acho que era o meu lugar favorito porque toda a gente ficava na sala, assistindo aos programas, na época não havia Netflix, não tinha nada disso. Então ficávamos todos juntos assistindo, era muito legal. E eu não tinha essa vontade, primeiro porque não havia de ficar no computador ou no celular, não tinha nada disso, então você não ficava isolada lá dentro. Só quando eu quisesse ler. Eu lia muito, e nesses momentos, ia para o quarto. Tanto eu como a minha irmã tínhamos o hábito de ler a noite, depois de nos mandarem dormir. Era nessa altura que íamos ler".* Ibidem. Pg. 101.

diretamente associado com a sua ideia de lar e como cria a sua própria atmosfera. A constante presença de familiares e visitantes fez com que se habituasse a uma casa marcada pelo movimento e pela convivência, embora essa condição, por vezes, lhe causasse desconforto pela falta de privacidade, ela continua a valorizar ambientes onde a vida acontece, o que ajuda a compreender por qual razão prefere permanecer na sala, em vez de estar sozinha no ateliê[05].

Se em Rosana, à primeira vista, a influência da casa da infância parece manifestar-se de forma menos evidente, em Filipe e Humberto essa permanência revela-se de maneira consciente. Embora as suas experiências sejam distintas, ambos evocam a casa da infância como um lugar de acolhimento e conforto, demonstrando uma forte nostalgia em relação ao ambiente onde cresceram. Essa influência prolonga-se na forma como imaginam e habitam os seus espaços atuais. Filipe afirma que, se projetasse uma casa, incorporaria diversos elementos da casa onde cresceu[06], enquanto Humberto procura preservar *"o mesmo espírito"*[07] em todas as habitações que ocupou desde então. Assim como em Rosana, percebe-se que aquilo que permanece não é apenas a configuração física da casa, mas a atmosfera construída pelas experiências e pelas relações que nela se desenvolveram.

Outro aspecto comum é a necessidade de encontrar um espaço que possa ser reconhecido como verdadeiramente seu. A procura por um "cantinho"[08] evidencia que o habitar não se esgota na ocupação da casa como um todo, mas pressupõe também a possibilidade de apropriação de um território íntimo, onde seja possível construir uma relação individual com o espaço. Para além de um lugar de refúgio ou de privacidade, esse espaço representa uma extensão do próprio indivíduo, em que se consolidam memórias, hábitos e maneiras de pensar. Sobretudo quando a casa é partilhada, a existência de um lugar próprio torna-se fundamental para que o indivíduo se reconheça no ambiente doméstico e estabeleça uma ligação afetiva com ele.

Essa necessidade manifesta-se de formas distintas em cada trajetória. Em Filipe, quando questionado sobre o primeiro lugar que lhe vem à memória da casa da infância, a resposta não recai sobre um compartimento da habitação, mas sobre uma árvore[09]. Mais do que um elemento paisagístico, a árvore torna-se uma extensão do seu quarto[10] e o

05. "*Sempre fico na sala. Acho que é porque ali há mais convivência. Até no ateliê, quando começo a fazer alguma coisa, muitas vezes acabo por trazer tudo para a sala. Até me perguntam: 'mas você não tem o ateliê?' e eu respondo: 'mas eu fico lá muito sozinha, prefiro estar aqui, vendo o movimento', sempre chega um, depois o outro, a televisão também está aqui, o Humberto coloca música… então sempre tem alguma coisa acontecendo. No ateliê eu fico muito sozinha, não gosto muito não, prefiro estar aqui no meio de onde as coisas acontecem".* CAMPOS, Rosana. *Entrevista pessoal realizada pela autora.* 2025. Apêndice [02], pg. 106.

06. "*Realmente, vejo que, se eu projetasse uma casa, teria muitos elementos daquela casa, porque ela foi muito marcante e tinha muitos elementos que me fazem sentir vontade de reconstruir agora um sítio onde eu sinta paz e tranquilidade".* VILHENA, Filipe. *Entrevista pessoal realizada pela autora.* 2025. Apêndice [01], pg. 98.

07. A expressão "o mesmo espírito" surge recorrentemente na entrevista para designar a atmosfera que Humberto procura preservar nas habitações sucessivas a infância.

08. A expressão "cantinho" deriva do vocabulário dos entrevistados e designa pequenos espaços de apropriação, intimidade e recolhimento. No texto analítico, é mantida quando vinculada às falas e substituída, quando pertinente, por formulações mais académicas.

09. *"A árvore é quase como se fosse um pouco da casa. Era um sítio muito grande e um lugar onde eu me lembro que dava para brincar imenso, porque tinha muito espaço. Eu não consigo imaginar a casa sem a árvore, nem a árvore sem a casa".* VILHENA, Filipe. *Entrevista pessoal realizada pela autora.* 2025. Apêndice [01], pg. 96.

10. *"Eu acho que muitos dos pensamentos e*

lugar onde encontrava o refúgio e a privacidade que o espaço doméstico não lhe proporcionava, uma vez que sempre partilhou o quarto, primeiro com o irmão e, posteriormente, com o sobrinho. A árvore transforma-se, assim, no seu território de pertença, demonstrando que a experiência do habitar ultrapassa os limites físicos da arquitetura e estende-se aos lugares onde o indivíduo constrói uma relação afetiva consigo próprio e com o espaço. Em Humberto, essa necessidade acompanha diferentes momentos da vida, desde o pequeno quarto onde desenvolvia os seus projetos durante a infância até aos "cantinhos"[11] que continua a criar nas habitações decorrentes. Observa-se, assim, a procura constante por um espaço de identificação, onde possa reunir as suas recordações, expressar a sua individualidade e sentir-se plenamente à vontade. Em ambos os casos, evidencia-se que o sentimento de pertença não se constrói apenas em relação à casa enquanto totalidade, mas também através de pequenos lugares apropriados pelo indivíduo, onde a memória, a identidade e o habitar se entrelaçam, tal como abordado por Bachelard, em que a intimidade pode construir-se em espaços inesperados, desde que estes permitam ao indivíduo estabelecer uma relação afetiva com o mundo.

Nos relatos, observa-se que a casa adquire significado por ter constituído o cenário de relações, descobertas, perdas e experiências que participaram na construção da identidade de cada indivíduo. Em Filipe, essa relação é marcada pela morte prematura do pai, alterando profundamente a dinâmica familiar. Apesar dessa ruptura, a casa não é recordada como um local de sofrimento, mas como um lugar *"seguro, confortável e cheio de amor. Foi ali que a minha família se formou e foi ali que se alterou"*[12]. Ao recordar o momento da mudança, afirma ter-se despedido *"de cada canto"*[13], revelando, ainda em criança, a consciência de que a memória seria a única forma de preservar aquele lugar. Essa permanência prolonga-se na forma como imagina a casa que gostaria de habitar no futuro, que, ao descrevê-la retoma inúmeros elementos da casa da infância, como a presença da madeira e o arco que ligava a sala à cozinha, enquadrando as imagens cotidianas dos pais a cozinhar. Mesmo os aspectos que procura modificar, como o isolamento térmico ou o pavimento, surgem como resposta às limitações que experienciou enquanto criança. A casa ideal constrói-se, assim, num equilíbrio entre memória e transformação, preservando aquilo que despertava sentimentos

muitas das coisas que eu pensava e sentia quando era criança eu sentia perto dessa árvore, porque eu conseguia subir nela. Ela também fazia muita sombra e eu conseguia ficar lá. Acho que essa árvore representava uma continuação da minha casa, era quase como se fosse um bocadinho do meu quarto, só que com varanda, a minha varanda, digamos assim, porque eu não tinha varanda nessa casa. Era uma casa que tinha só rés do chão, e a árvore era quase como se fosse essa varanda". VILHENA, Filipe. *Entrevista pessoal realizada pela autora.* 2025. Apêndice [01], pg. 97.

11. *"Eu tenho alguns cantinhos. Quando você mora em vários países, perde um pouco as raízes. Por exemplo, se você me perguntar se eu tenho um time de futebol, não tenho. Não tenho raízes. Isso é uma falta muito grande que eu tenho, sobretudo por a minha família morar longe. Então construí esse cantinho, aqui na sala, onde vou colocando os objetos e construindo as minhas lembranças, tentando voltar um pouco às minhas origens. Vejo o meu pai, a minha mãe, e isso faz-me lembrar muitos momentos, até de tristeza, mas faz parte. Acho que o principal é isso, ser acolhedor. Depois, lá embaixo, tenho um cantinho na garagem, que é um arrumo. Quando vi pela primeira vez foi como 'uau'. Um espaço que não era grande, mas, para mim, era gigante. Poder construir as minhas coisinhas. No Rio de Janeiro também tinha o meu cantinho, muito semelhante a esse da garagem".* CAMPOS, Humberto. *Entrevista pessoal realizada pela autora.* 2025. Apêndice [03], pg. 111.

12. VILHENA, Filipe. *Entrevista pessoal realizada pela autora.* 2025. Apêndice [01], pg. 96.

13. "*Tinha cerca de nove anos quando saímos daquela casa e lembro-me de me despedir de cada canto. Tentei guardar na memória o máximo de detalhes possíveis. Curiosamente, aquela casa não ficou associada a algo negativo, mesmo representando uma perda e a saída dos meus irmãos. A minha infância e aquela casa estão ligadas". Ibidem.*

de pertença e corrigindo aquilo que comprometia o conforto do habitar.

Já a casa de Humberto demonstra que a memória arquitetônica não reside apenas na forma, mas na capacidade que determinados espaços têm de acolher a vida, manifestando-se na forma como habita os espaços atuais. Quando afirma procurar manter "o espírito" em todas as habitações onde viveu, evidencia que aquilo que procura preservar não é uma reprodução formal da casa da infância, mas a sensação de acolhimento que ela proporcionava. O lar deixa de depender da configuração física da casa e passa a ser entendido como uma qualidade relacional, construída pela hospitalidade, pela presença dos amigos e pela possibilidade de fazer da casa um lugar onde os outros se sintam igualmente pertencentes, mantendo a casa como um verdadeiro *"ponto de encontro"*[14]. Mesmo após sucessivas mudanças de país e de residência, Humberto demonstra uma necessidade constante de reconstruir essa atmosfera, revelando que a experiência do habitar adquirida na infância continua a orientar a forma como organiza e vive os seus espaços. Essa continuidade se manifesta igualmente através dos objetos. Diferentemente de Vuyo Mabheka, que afirma não transportar consigo elementos materiais das casas onde viveu, Humberto atribui aos objetos um papel fundamental na preservação da memória. O mural que continua a construir, composto por fotografias, recordações e pequenos vestígios da sua trajetória, funciona como um arquivo vivo da sua história, permanentemente atualizado à medida que novas experiências se somam às anteriores. Os objetos deixam de possuir apenas um valor utilitário para se transformarem em mediadores entre passado e presente, funcionando como suportes materiais da memória e da identidade.

As entrevistas analisadas até este momento revelam diferentes formas de permanência da casa da infância na vida adulta. Contudo, permanece uma questão: de que modo essa experiência influencia alguém cuja prática consiste precisamente em pensar e desenhar um espaço? É nesse contexto que a entrevista de Mariana se torna particularmente relevante. A sua narrativa evidencia uma reflexão consciente sobre a influência da casa da infância, estabelecendo relações diretas entre as experiências vividas nesse lugar e a forma como atualmente compreende, habita e projeta arquitetura. Enquanto arquiteta, o seu discurso desloca-se das relações familiares para uma leitura atenta das qualidades espaciais, das

14. A expressão "ponto de encontro" é recorrente ao longo da entrevista de Humberto, surgindo em diferentes momentos para caracterizar a forma como compreende o lar. Mais do que uma referência pontual, a repetição do termo evidencia a centralidade da convivência e da hospitalidade na sua experiência do habitar.

atmosferas e das dinâmicas produzidas pela arquitetura, revelando como a memória do habitar se transforma em instrumento de projeto.

O elemento central da sua narrativa é precisamente a permanência de um espaço, a "*sala pequena*"[15]. Originalmente concebido como garagem, esse espaço nunca chegou a desempenhar essa função, tendo sido sucessivamente apropriado pela família e transformado, ao longo do tempo, em sala de brinquedos e, posteriormente, em escritório. Ao descrevê-lo, Mariana atribui especial importância aos dois degraus que o separam da cozinha e da sala, evidenciando como uma diferença mínima de nível é suficiente para alterar profundamente a experiência espacial, que, embora integrado no mesmo piso da habitação, essa ligeira transição cria uma sensação de recolhimento e autonomia, fazendo com que o espaço seja vivido como um ambiente próprio, distinto da dinâmica cotidiana da casa.

A "sala pequena" atua como um arquivo da infância, onde permanecem inscritas as brincadeiras, os objetos e as experiências que continuam a fazê-la reconhecer esse lugar como o seu *"espaço de refúgio mais imediato"*[16], regressando a ele não apenas fisicamente, mas também durante o próprio processo de trabalho, sentindo a necessidade de regressar a esse espaço para procurar fotografias, recuperar objetos e realizar processos manuais, em um ambiente que continua a estimular a imaginação, a criatividade e a forma de pensar.

Tal como nos relatos de Humberto e Filipe, emerge aqui a necessidade de um lugar próprio. Contudo, em Mariana, esse território íntimo ultrapassa a dimensão do recolhimento para assumir um papel ativo na construção do pensamento arquitetônico. Quando afirma que gostaria de manter o *"espírito deste quarto"*[17] na casa que projetaria, refere-se à possibilidade de criar um espaço aberto à transformação, em que pudesse ser *"brincado"*[18] na mesma medida que acolhe os diferentes usos ao longo do tempo. Esta reflexão prolonga-se quando aborda a possibilidade de flexibilidade do mobiliário, divisórias móveis e espaços capazes de assumir diferentes funções, aproximando-se das experiências desenvolvidas por Eileen Gray, para quem o design não deveria impor modos fixos de utilização, mas adaptar-se às necessidades e às transformações da vida cotidiana. A criança que transformava aquele lugar através da brincadeira permanece presente na arquiteta que hoje projeta, de modo que a

15. "Sala pequena" é a designação utilizada por Mariana ao longo da entrevista para se referir a um quarto. Mantém-se essa nomenclatura ao longo deste trabalho.

16. *"É engraçado, porque a casa tem dois pisos e parece que subir para ir para o quarto é demasiado distante. Ali é o espaço de refúgio mais imediato".* PINHO, Mariana. *Entrevista pessoal realizada pela autora.* 2026. Apêndice [05], pg. 120.

17 e 18. "*Eu acho que eu queria que a casa fosse o espírito deste quarto. Que é um espaço que pode ser mudado e pode ser brincado. Que todo o espaço da casa seja aberto a essa transformação que foi feita naquele quarto e a possibilidade da gente, tanto agora como antes, podermos brincar nele".* Ibidem.

perspectiva lúdica do brincar não deve ser perdida na fase adulta, mas incorporada como modo de pensar o espaço.

Deste modo, evidencia-se como a atmosfera de um espaço pode influenciar o pensamento projetual. Entre as recordações evocadas por Mariana, destaca-se o corredor que estabelece a transição entre a cozinha e a "sala pequena", cuja experiência continua a orientar a forma como concebe espaços de circulação. Ao refletir sobre a sua prática, afirma que esses percursos devem constituir *"um espaço de estar, e não só distribuição"*[19], revelando que a memória da infância se converteu num critério de projeto. Essa reflexão decorre da recordação de atravessar esse corredor com receio da personagem Darla, do filme "*Procurando Nemo"*[20], imaginando a sua presença nos recantos escuros do percurso, evidenciando como a experiência sensorial e emocional do espaço permanece inscrita no corpo e continua a informar o modo como a arquiteta pensa a arquitetura. O antigo corredor deixa, assim, de ser apenas uma lembrança para se transformar numa referência projetual, orientando a concepção de espaços de transição mais habitáveis, capazes de acolher a permanência e não apenas o movimento.

Em suma, o conjunto das narrativas evidencia que a casa da infância permanece inscrita nas formas de habitar do futuro. Embora essa permanência se manifeste de modos distintos, os relatos convergem na ideia de que a experiência do habitar ultrapassa a dimensão física da casa, prolongando-se na construção da identidade e na forma como o indivíduo compreende, apropria e projeta o espaço. É significativo observar que os entrevistados raramente evocam a casa na sua totalidade, concentrando as recordações em lugares específicos, o "cantinho". Esses espaços funcionam como condensações da experiência do habitar, aproximando-se daquilo que Bachelard designa como *"o germe de uma casa"*[21], em que "germe" remete para um núcleo originário, um princípio gerador, no qual um espaço reduzido intensamente vivido, condensa, para a imaginação, a experiência da intimidade e contém, simbolicamente, a essência do habitar. Deste modo, a memória não preserva apenas um lugar, mas a forma como esse lugar foi vivido e continuamente ressignificado ao longo da vida, sendo uma referência sensível que continua a informar a experiência do habitar.

19. *"Quando estou a desenhar um espaço, penso na circulação, nessas diferenças e nesse espaço. Nesses espaços escuros, se tem um quartinho ou não, se ele é aberto ou não. O espaço de circulação, ultimamente, e depois de ter começado este processo de dissertação, tenho pensado muito que o espaço de circulação, também deve ser um espaço de estar, e não só distribuição. Acho que é uma coisa que eu tenho levado mais em consideração. No fundo, esse espaço da tal diagonal entre a cozinha e o quartinho é um espaço de circulação, senão eu não tinha medo de estar ali, porque não ficava tão escuro, era mais aberto. Então, sim, há certas questões que eu levo".* PINHO, Mariana. *Entrevista pessoal realizada pela autora.* 2026. Apêndice [05], pg. 123.

20. Em Portugal, o filme "*Procurando Nemo"* foi lançado como "*À Procura de Nemo".*

21. *"Eis o ponto de partida de nossas reflexões: todo canto de uma casa, todo ângulo de um quarto, todo espaço reduzido onde gostamos de encolher-nos, de recolher-nos em nós mesmo, é para a imaginação, uma solidão, ou seja, o germe de um quarto, o germe de uma casa".* BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço.* Tradução de Antônio de Pádua Danesi. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008. Pg. 146

III.II. Habitar a própria memória

Os estudos e as entrevistas desenvolvidos ao longo deste trabalho permitiram compreender que a casa da infância permanece inscrita nas formas de habitar o presente, manifestando-se de modos distintos em cada trajetória. Contudo, esse processo suscitou um movimento de autorreflexão, tornando inevitável confrontar as narrativas dos entrevistados com as minhas próprias memórias. As questões dirigidas aos outros passaram, progressivamente, a dirigir-se também a mim, transformando a memória pessoal não apenas num objeto de recordação, mas num campo de investigação.

Essa mudança de posição conduziu inevitavelmente a uma nova questão. O processo de projeto arquitetônico resulta de um pensamento continuamente moldado pelas experiências, pelas relações e pelos lugares que habitamos, e não de uma construção exclusivamente individual. Nesse sentido, tornou-se inevitável questionar em que medida a minha própria experiência poderia integrar esta investigação. Ao procurar responder às mesmas questões colocadas aos entrevistados, deparei-me com um impasse metodológico: de que forma poderia transformar a minha própria memória num objeto de investigação, sem que este exercício se limitasse a um relato autobiográfico? Como reconstruir esse percurso de modo a identificar continuidades capazes de contribuir para a reflexão desenvolvida ao longo deste trabalho?

Este exercício de escavação teve como primeiro passo revisitar as dez casas que habitei ao longo dos meus vinte e cinco anos, sintetizando cada uma delas em uma única palavra. O intuito não é estabelecer uma definição objetiva de cada habitação, mas identificar a atmosfera que permaneceu mais intensamente inscrita na memória, percebendo que aquilo que recordo de cada habitação não corresponde necessariamente às suas características físicas, mas à experiência que nela se tornou mais significativa. Deste modo, as dez casas podem ser sintetizadas da seguinte forma:

Brasil

2001-2009 ├─── Casa Vó ..... NINHO

2009-2014 ├─── Casa Mãe ..... NINHO

2014-2019 ├─── Casa Família ..... REFÚGIO

Malta

2019 ├─── Casa Swieqi ..... VAZIA

Portugal

2020-2021 ├─── Casa Camões ..... CLAUSTROFÓBICA

2021-2022 ├─── Casa António Barroso ..... BARULHENTA

2022-2023 ├─── Casa Carvalhido ..... AMBIVALENTE

Roma

2023-2024 ├─── Casa Roccaromana ..... PORTAL

Portugal

2024-2025 ├─── Casa Gonçalo Sampaio ..... ACOLHEDORA

2026 ├─── Casa Constituição ..... OÁSIS

III.II.I. O ninho



Figura 18. Colagem autoral referente à memória do quintal da casa da infância.

A minha casa da infância não se organiza em torno de uma única habitação, mas de um conjunto formado pela casa da minha avó, a casa da minha mãe, construída posteriormente, e pelo grande quintal que as unia. As minhas primeiras recordações pertencem à casa da minha avó, onde partilhávamos as três, o mesmo espaço, o mesmo quarto e a mesma cama. Quando a casa da minha mãe foi construída, tornou-se, para mim, um prolongamento daquele primeiro universo doméstico, que, embora se tratasse de duas habitações distintas, eram vividas como um único lugar.

Apesar da proximidade entre as construções, era a continuidade das relações e da vida cotidiana que anulava qualquer separação entre elas, tornando, para mim, indistintos os limites entre uma casa e outra. O quintal funcionava como um espaço comum de encontro, circulação e, sobretudo, de brincadeira, articulando as diferentes casas e estabelecendo a ligação com os meus primos, que também viviam naquele terreno, na casa do meu tio. A minha primeira experiência do habitar constituiu-se, assim, a partir de um conjunto de espaços relacionados entre si e vividos como uma única unidade, permanecendo na forma como hoje compreendo a relação entre interior e exterior e valorizo o espaço exterior

enquanto extensão do habitar e elemento estruturante do projeto.

É dessa experiência que surge "ninho", associada ao primeiro universo de proteção, família, descoberta e origem. Um lugar onde crescer significava brincar, imaginar e experimentar, no qual a ingenuidade e a liberdade de criar se confundiam com o próprio habitar, correspondendo à experiência de crescer entre espaços, pessoas e relações que constituíram as primeiras referências do que viria a compreender como lar.

Para além do quintal, a sala da casa da minha avó constituía o meu palco principal de criação. O verde-musgo das poltronas de bombazine, o pavimento em tacos que se soltavam e as inúmeras fotografias, compõem alguns dos cenários mais marcantes dessas primeiras lembranças, no qual era nesse espaço que construía as minhas primeiras cabanas. Desde a primeira "barraquinha" que ganhei até às estruturas improvisadas com cobertores e cadeiras, essa prática constituía uma forma elementar de apropriação espacial, através da qual um espaço existente era temporariamente transformado num território próprio, destinado à imaginação, ao recolhimento e à criação. Contudo, essas construções raramente eram pensadas para serem habitadas individualmente, sendo frequentemente partilhadas com alguém. Essa recorrência pode estar relacionada com uma infância marcada pela partilha dos espaços, embora, nas cabanas, essa condição adquirisse uma dimensão distinta, em que o espaço era primeiro apropriado e delimitado por mim e, posteriormente, aberto à presença do outro. Assim, a criação de um espaço próprio não implicava o isolamento, mas a possibilidade de estabelecer os seus limites e determinar com quem esse espaço seria partilhado.

Esse gesto, iniciado na infância, reaparece posteriormente nas diferentes habitações que atravessei, sobretudo naqueles espaços em que me sentia suficientemente à vontade para os apropriar e transformar, revelando uma continuidade na procura por lugares onde pudesse construir um universo reconhecível como meu.

O "ninho" corresponde, portanto, a uma primeira forma de habitar marcada pela partilha e pela continuidade entre diferentes espaços, na qual a apropriação individual se integrava num universo essencialmente coletivo. A construção da casa da minha mãe introduziu, posteriormente, uma nova dimensão nessa relação, ao criar, pela primeira vez, um espaço destinado à intimidade e à individualidade: o quarto.



Figura 19. Colagem autoral referente a primeira "barraquinha" com objetos pessoais originais.

III.II.II. A descoberta do quarto



Figura 20. Colagem e modelo 3D autoral do quarto da infância com objetos pessoais originais e referências aos existentes à época.

A mudança para o meu próprio quarto foi acompanhada por sentimentos ambivalentes. Se, por um lado, a possibilidade de ter um espaço pensado para mim despertava entusiasmo, por outro, a ideia de permanecer sozinha durante a noite provocava medo. Depois de anos a partilhar o mesmo quarto, estar sozinha constituía uma condição até então desconhecida, fazendo com que a descoberta desse espaço implicasse não apenas a aquisição de um lugar individual, mas também a adaptação a uma nova forma de estar.

Com aproximadamente sete metros quadrados, este quarto rosa era fisicamente apertado, mas na memória, permanece significativamente maior, sobretudo a sua verticalidade. Parte dessa percepção estava relacionada com a própria configuração do quarto, organizada em dois planos distintos: o superior, ocupado pela cama, e o inferior, com a secretária. A posição elevada da cama adquiria, para mim, um caráter quase de esconderijo; situada acima do meu campo de visão, permitia um certo afastamento em relação ao restante espaço e produzia uma sensação de recolhimento. As diferentes situações espaciais possibilitadas pela sua configuração, faziam com que uma dimensão que hoje percebo como

reduzida, correspondesse, naquele período, à escala que eu necessitava.

Essa diferença de níveis conferia à construção das cabanas uma nova forma. Se na casa da minha avó, a cabana surgia como uma construção temporária no interior de um espaço existente, no quarto a própria composição arquitetônica oferecia condições para essa apropriação. Com cobertores posicionados como cortinas a partir do nível da cama, a área da secretária ficava reclusa, criando um espaço mais contido e separado do restante do quarto. Ao revisitar essa experiência, percebo que para além da dimensão lúdica, na casa da minha avó a cabana surgia como uma forma de construir o meu espaço interior dentro de um espaço coletivo, enquanto na casa da minha mãe, o próprio quarto torna-se a cabana de forma permanente, no qual adquiri maior possibilidade de controle e apropriação. Entretanto, a construção de uma nova cabana dentro desse quarto introduzia uma segunda camada de interioridade, ao construir um pequeno espaço dentro de um ambiente que já me pertencia, permitia intensificar a relação com o espaço, criando sucessivos graus de intimidade.

Pela primeira vez conseguia identificar-me plenamente com um espaço. O quarto tornava-se uma extensão de mim, era o meu reflexo. Os brinquedos, as fotografias e os desenhos eram acumulados, expostos e reorganizados, fazendo com que o quarto estivesse constantemente marcado pela presença das minhas vivências. Essa acumulação remetia para a relação com os objetos que já reconhecia na casa da minha avó, onde se mantinham visíveis elementos das suas experiências e lembranças, tornando-se a minha forma de organização e expressão.

Reconheço que algumas dessas características ultrapassaram a memória da infância e permanecem na forma como compreendo e organizo os espaços, sobretudo, pela criação de pequenas separações dentro de um mesmo ambiente, capazes de produzir lugares mais recolhidos no interior de configurações mais amplas.

Como parte deste exercício de reconstrução, o quarto foi redesenhado a partir das dimensões e da disposição do mobiliário que consegui recuperar. O modelo permitiu confrontar a escala física do ambiente com a dimensão que este ocupa na memória, tornando visível a distância entre o espaço mensurável e aquele que permanece reconstruído pela experiência.



Figura 21. Fotografia pessoal do dia da mudança para o novo quarto.

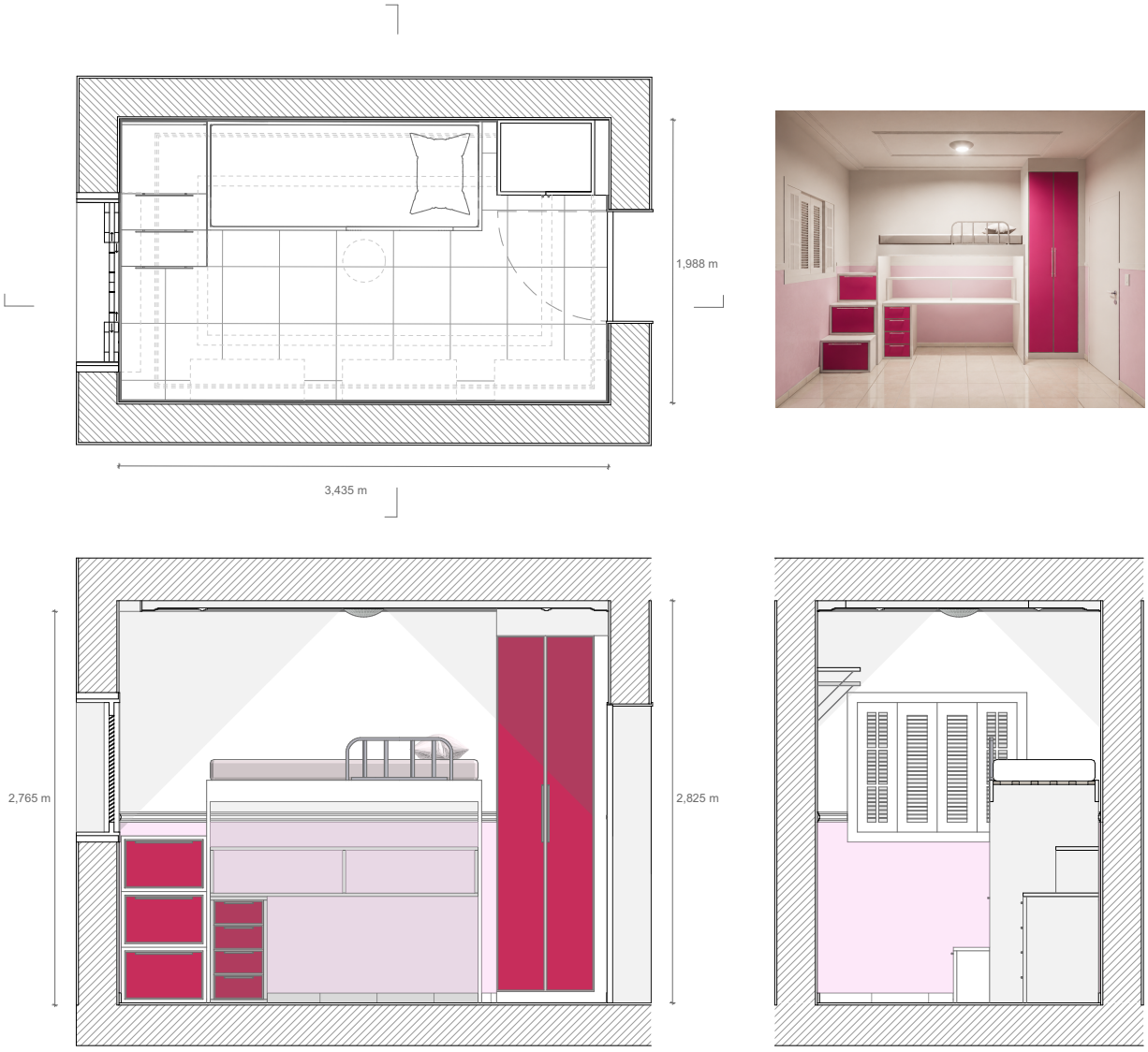


Figura 22. Planta, cortes e 3D autorais referentes ao quarto da infância.

A descoberta do quarto correspondeu, assim, à primeira experiência de um território verdadeiramente individual, no qual intimidade, apropriação e expressão passaram a coexistir. É também nesse espaço que começa a tornar-se mais evidente uma atenção à própria configuração arquitetônica e às possibilidades oferecidas pelo mobiliário, questão que viria posteriormente a ultrapassar o ato de habitar e a aproximar-se do ato de projetar.

III.II.III. O refúgio

A "Casa Família" corresponde à minha primeira grande mudança e se torna a última casa estável que reconheço propriamente como um lar. O afastamento do "Ninho" não foi um processo simples, mantendo-se a necessidade de transitar entre as duas casas durante um período em razão do vínculo afetivo associado à habitação, o que contribuiu para a permanência das casas na família até 2025. Quando as casas foram vendidas e meu quarto precisou ser desmontado, eu já não estava presente para decidir o que gostaria de conservar, tornando essa perda particularmente dolorosa. Ainda assim, a passagem de um contexto interior, da "Casa Ninho", para a cidade, na "Casa Família", foi vivida com euforia associada à expectativa de novas oportunidades.

A adolescência coincidiu com essa nova etapa e introduziu uma relação distinta com o antigo quarto. Se o primeiro, embora correspondesse às minhas expectativas, havia sido pensado pelos meus pais para mim, o segundo eu teria a oportunidade de participar de forma mais ativa na escolha e configuração do espaço que eu iria habitar. O quarto rosa, que durante anos correspondera à escala de que necessitava, começava a revelar-se reduzido perante as novas exigências da adolescência, contribuindo para que, na nova casa, escolhesse o maior quarto disponível.

As possibilidades imaginadas para o quarto ultrapassavam, contudo, os limites do orçamento. Nesse contexto, surgiu um dos meus primeiros gestos de projeto: o desenho do guarda-roupa, posteriormente executado. Ainda que realizado de forma elementar, esse exercício introduziu uma relação diferente com o ambiente, na qual já não me limitava a ocupar ou reorganizar aquilo que existia, mas procurava antecipar, através do desenho, uma transformação concreta do espaço.

O quarto, contudo, nunca correspondeu integralmente àquilo que inicialmente imaginara, permanecendo em constante transformação ao longo dos anos. As paredes tornaram-se o meu quadro para desenhos e pinturas, enquanto a cabeceira da cama foi progressivamente ocupada por fotografias, formando um mural de recordações. Mais tarde, esse conjunto daria lugar a um papel de parede de mapa-múndi, associado ao desejo de



Figura 23. Colagem autoral do quarto da adolescência com objetos pessoais originais e referências aos existentes à época.

conhecer outros lugares.

Essa condição inacabada não se restringia ao quarto. A própria casa permaneceu sujeita a sucessivas alterações, sem que o seu interior chegasse a assumir uma configuração definitiva, acompanhando as necessidades daqueles que a habitavam e reorganizando os ambientes à medida que a própria estrutura familiar se modificava.

A minha saída de casa tornou particularmente evidente essa capacidade de transformação. À medida que passei a viver noutros países, o quarto deixou de responder às minhas necessidades e assumiu novas funções, tornando-se simultaneamente quarto da minha avó e espaço de trabalho da minha mãe. O que antes constituía o principal território da minha expressão individual deixou, assim, de me pertencer.

Ainda assim, é precisamente esta casa que reconheço como refúgio, devido à continuidade familiar que resistiu às sucessivas mudanças que se seguiram. É a casa à qual sei que posso regressar, mesmo quando já não reconheço nela um quarto propriamente meu.

Essa condição de refúgio não eliminava, contudo, a procura por um lugar mais resguardado no interior da casa. Durante a adolescência, a sala, situada no rés-do-chão e separada dos quartos do piso superior,

assumia frequentemente essa função. Permanecer ali sozinha durante a noite constituía uma forma de afastamento temporário do restante ambiente doméstico, permitindo-me estabelecer uma relação mais íntima com aquele espaço. Em alguns momentos, essa apropriação era reforçada pela construção efetiva de cabanas, frequentemente partilhadas com a minha irmã; em outros, a própria permanência solitária na sala era suficiente para produzir uma condição semelhante de recolhimento.

Os posteriores regressos à "Casa Família" voltaram a manifestar essa relação. Com a perda do meu quarto, passei novamente a procurar a sala como lugar de permanência e, por vezes, de descanso durante a noite. Nessas visitas, a construção de cabanas também reapareceu, individualmente ou partilhada, retomando uma forma de apropriação presente desde a infância. A casa permanecia reconhecível como refúgio, mas a ausência de um quarto exclusivamente meu fazia emergir novamente a procura por um lugar mais íntimo no seu interior.

Essa tensão entre a permanência da "Casa Família" como refúgio e a ausência do meu próprio espaço tornou-se mais evidente quando as mudanças se multiplicaram. Enquanto esta permanecia como lugar de regresso, as habitações seguintes passaram a reduzir-se, muitas vezes, a quartos temporários, com possibilidades limitadas de apropriação e transformação. Diante dessa condição, permanecia em mim uma questão: onde está a minha casa e onde se constitui o meu lugar?

III.II.IV. O quarto como casa

Com a saída da "Casa Família", a procura por um lar tornou-se constante à medida que eu me mudava. Nas experiências que se seguiram, marcadas pelo arrendamento e partilha do espaço doméstico, a ideia de casa deixou progressivamente de coincidir com a habitação na sua totalidade, passando a concentrar-se no espaço mais íntimo do quarto. Em muitas dessas habitações, a ausência de espaços comuns restringia a permanência ao ambiente privado, levando o quarto a acumular funções que anteriormente se distribuíam pela casa.

Transformar esses espaços em lugares, no sentido atribuído por

Tuan, nem sempre se revelou possível. Nos primeiros quatro quartos que habitei em Swieqi, Camões, António Barroso e Carvalhido, partilhava o quarto com outras meninas, o que limitava as possibilidades de intimidade e recolhimento. A impossibilidade de alterar ou mover o mobiliário e, em alguns casos, de fixar fotografias e quadros nas paredes restringia gestos de apropriação e identificação que, desde a infância, participavam da forma como construía uma relação de pertença com o espaço.

Swieqi constituiu, contudo, uma situação particular. Apesar de partilhar o quarto, essa condição não me incomodava da mesma forma, sobretudo pela pouca permanência na habitação, que me parecia vazia e sem uma atmosfera com a qual conseguisse estabelecer uma relação significativa. O meu lugar deslocava-se, assim, para a própria cidade, especialmente para a praia de St. Julian's Bay, onde passava grande parte do tempo com os meus amigos, observava inúmeros nasceres do sol e, por vezes, permanecia durante a noite. Nesse período, a ideia de casa parecia ultrapassar os limites da habitação e construir-se na experiência da cidade.

A mudança para Roma introduziu, no entanto, uma condição distinta: pela primeira vez em vários anos, passei a dispor de um quarto exclusivamente individual. Embora a habitação não fosse particularmente acolhedora e não possuísse um espaço comum de estar, consegui transformar o quarto num ambiente reconhecível como meu, concentrando nele funções e elementos que normalmente se distribuiriam pela casa, como a presença de um micro-ondas. É nesse sentido que o reconheço como um "portal", associado a um momento de passagem e transformação, em que atravessar a sua porta significava afastar-me das condições do restante apartamento e entrar num pequeno universo sobre o qual conseguia exercer maior autonomia.

A partir dessas experiências, passei a antecipar a organização dos quartos antes das mudanças, utilizando as fotografias dos anúncios para testar disposições do mobiliário e distinguir diferentes zonas de uso. Essa prática recuperava, em certa medida, a lógica do quarto da infância, marcada pela separação de funções num espaço reduzido, enquanto fotografias e cartazes permaneciam como elementos recorrentes de apropriação e identificação.

A "Casa Gonçalo Sampaio" constituiu uma exceção entre as habitações que ocupei em Portugal, por ser a primeira em que a sensação



Figura 24. Quarto em Roma.



Figura 25. Foto do quarto "Gonçalo Sampaio" no dia da mudança para a casa.



Figura 26. 3D do quarto "Constituição", elaborado antes da mudança para a casa.

de casa se estendia para além do quarto. A sala ampla e as varandas permitiam receber amigos, partilhar refeições e estabelecer uma ligação mais direta com o exterior. As varandas da sala e do quarto tornaram-se os meus lugares preferidos, retomando, noutra escala, a relação entre interior e exterior presente na casa da infância. A liberdade para reorganizar o mobiliário e expor fotografias reforçava igualmente a apropriação da habitação. Essa experiência evidenciou que, para mim, o reconhecimento de uma casa como lar não dependia apenas da existência de um espaço individual, mas também de áreas comuns, da possibilidade de receber outras pessoas e da conexão com o exterior.

Essa condição não se manteve na experiência seguinte. Na "Casa Constituição", as condições precárias do apartamento fizeram com que a sensação de casa se concentrasse novamente no quarto, onde procurei construir uma atmosfera própria com os recursos disponíveis. É desse contraste que surge a definição de "oásis", entendido como uma condição de abrigo e tranquilidade em meio a um contexto adverso. Tal como em Roma, atravessar a porta do quarto significava entrar num pequeno universo à parte do apartamento.

A sucessão desses quartos evidenciou que a continuidade não estava nos espaços habitados, mas nos gestos e referências que transportava entre eles. É nessa recorrência que começa a revelar-se uma constante na minha forma de habitar.

III.III. A descoberta de uma constante

Ao revisitar esse percurso, tornou-se evidente uma procura constante por um lugar reconhecível como próprio. Tal como nas narrativas dos entrevistados, essa relação concentra-se em pequenos territórios íntimos, associados à apropriação, ao recolhimento e à construção de uma relação pessoal com o espaço.

As formas de habitar foram sendo progressivamente moldadas pelos espaços anteriormente habitados, dispondo da "Casa Ninho" como a principal referência de lar, sobretudo pela relação entre interior e exterior e pela dimensão coletiva do habitar. Embora a "Casa Família" também se aproxime dessa condição, não reúne integralmente as características que

continuo a associar à ideia de uma casa futura. A área exterior, menor e coberta, não estabelecia a mesma continuidade com o interior que o grande quintal da infância proporcionava.

O quarto rosa constitui, por sua vez, uma referência mais específica na forma como compreendo o espaço individual. A organização em diferentes zonas e a capacidade de um mesmo elemento responder simultaneamente a mais de uma função, como a escada para a cama que também servia de gaveta, permanecem presentes na maneira como penso a organização dos ambientes.

A cabana surge como uma das manifestações dessas continuidades, como uma forma particular dos "cantinhos". No "Ninho", surge associada à brincadeira e à delimitação temporária de um território dentro de um ambiente partilhado; no quarto rosa, introduz uma segunda camada de recolhimento; e, mais tarde, na "Casa Família", volta a estabelecer provisoriamente um lugar resguardado quando o antigo quarto deixa de corresponder a um território propriamente meu.

A construção das cabanas parece surgir sobretudo nos lugares em que já existia algum grau de familiaridade e liberdade de apropriação. Nos quartos temporários habitados posteriormente, essa condição passou a ser produzida pelo próprio modo de ocupar o espaço, em que o quarto assume uma condição análoga à da cabana, onde, por dispor de um quarto individual, conseguia exercer maior autonomia, mesmo quando a restante habitação se mostrava pouco acolhedora ou precária.

A constante que emerge desse percurso não reside, portanto, na cabana enquanto forma específica, mas na procura por construir um lugar próprio a partir das condições disponíveis, sintetizando um modo particular de constituir um espaço íntimo. Desta constatação emerge a questão de projeto: de que modo a cabana pode ser retomada em espaços onde a possibilidade de apropriação é limitada? Considerando uma trajetória marcada por quartos temporários e sucessivas mudanças, interessa investigar a concepção de um pequeno território capaz de acompanhar essa mobilidade e de introduzir, ainda que provisoriamente, condições de maior intimidade. A cabana deixa, assim, de constituir apenas uma lembrança da infância e passa a ser entendida como uma possível tradução das referências que permanecem na minha forma de habitar.

IV CONSTRUINDO O INVISÍVEL:

MATERIALIZANDO MEMÓRIAS

"Às vezes, você precisa criar suas próprias raízes. Isso te dá liberdade."[01]

IV.I. A cabana como cenário da memória

A passagem para o projeto busca materializar as permanências identificadas ao longo da investigação, através da construção de um espaço íntimo de recolhimento, sobretudo em contextos em que a possibilidade de apropriação é limitada.

É nesse processo de tradução que a cabana se propõe como cenário da memória. A intenção não está em reproduzir um espaço anteriormente habitado, mas em reunir questões recorrentes ao longo da investigação, como intimidade, apropriação, delimitação e construção de um território próprio, traduzidas espacialmente a partir do cruzamento entre as narrativas dos entrevistados e o percurso autobiográfico.

A proposta procura estabelecer um território capaz de se inserir em diferentes contextos sem exigir alterações permanentes no espaço existente, permitindo diferentes graus de abertura e recolhimento, bem

01. RADIĆ CLARKE, Smiljan. Em: Prêmio Pritzker de Arquitetura, 2026. Disponível em: https://www.pritzkerprize.com/laureates/smiljan-radic-clarke. Acesso em: 10 ago. 2026. Tradução própria.

como a incorporação de objetos e vestígios pessoais. A desmontagem e o transporte respondem, por sua vez, à condição de mobilidade, possibilitando que esse território acompanhe sucessivas mudanças.

Dessa forma, a cabana é entendida como uma estrutura aberta à transformação, capaz de incorporar novas experiências de habitar.

IV.II. Materializar o cenário

A materialização da proposta partiu de três questões principais: a possibilidade de transporte, a escala do corpo em recolhimento e o controle da relação entre interior e exterior.

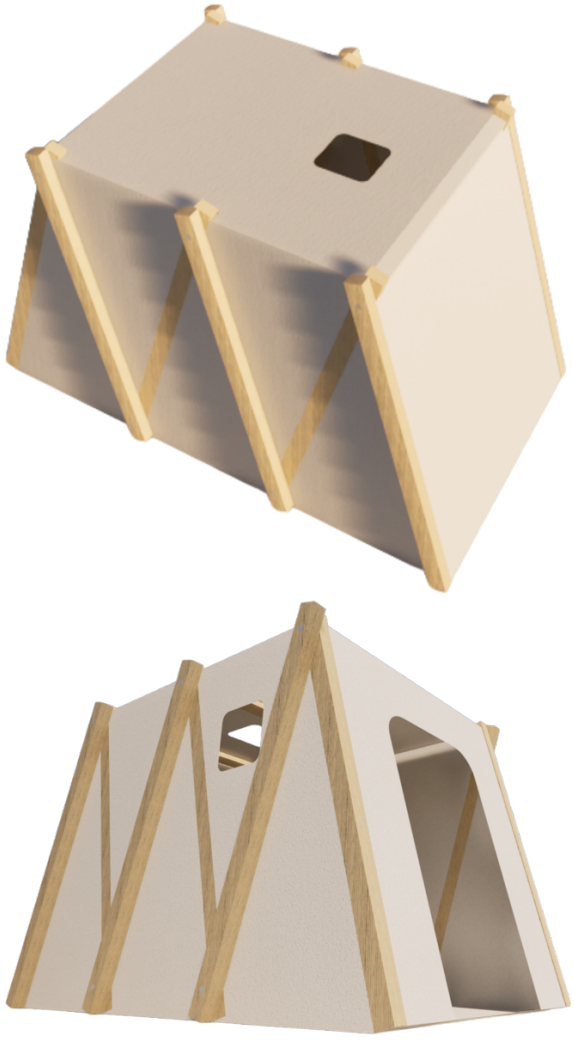


Figura 27. Modelo 3D autoral da proposta da cabana

A necessidade de facilitar o transporte conduziu à adoção de duas estruturas articuladas em sanfona, cada uma composta por seis elementos de madeira interligados por parafusos com porcas borboleta. Esse sistema de fixação permite regular o aperto das articulações, controlando o movimento de abertura e reduzindo eventuais folgas. As estruturas são conectadas por vigas articuladas com dobradiças, permitindo a expansão e a compactação da cabana. O conjunto pode, assim, reduzir o seu volume nos sentidos longitudinal, pelo fechamento das sanfonas, e transversal, pelo rebatimento das vigas, possibilitando o transporte manual como uma única estrutura.

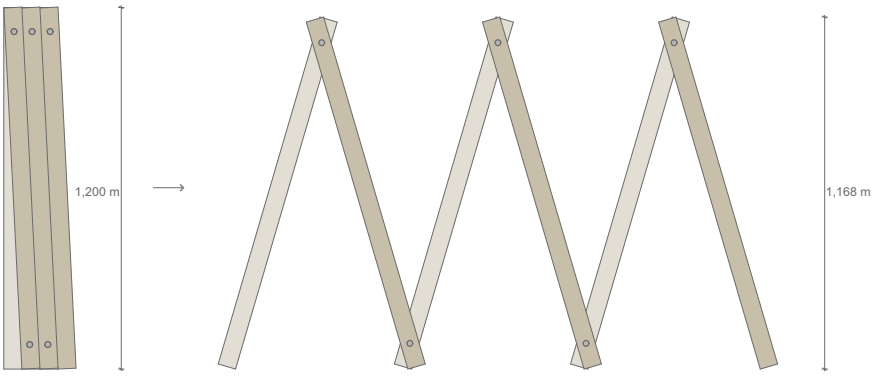


Figura 28. Estrutura longitudinal sanfonada da cabana, à escala 1: 20.

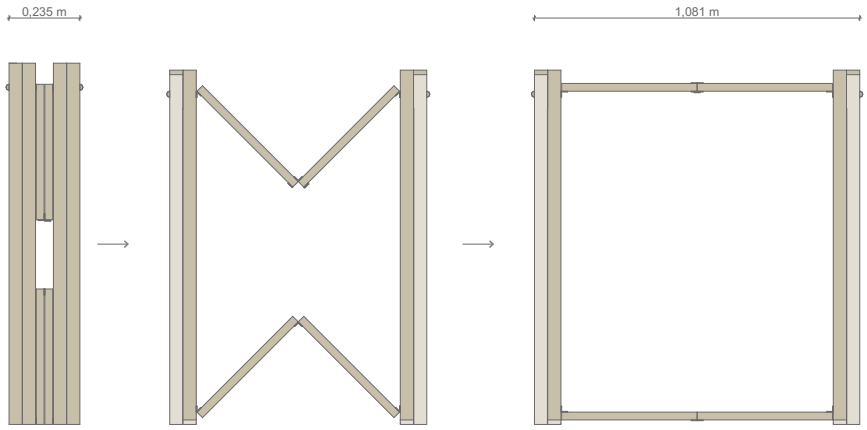


Figura 29. Estrutura transversal sanfonada da cabana, à escala 1: 20.

Quando a cabana se encontra aberta, as vigas contribuem para a estabilização do conjunto, mantendo o afastamento entre as duas estruturas laterais. Para reforçar essa condição, foi incorporado às vigas um fecho de travamento, acionado pelo interior da cabana, que impede o seu rebatimento durante o uso.



Figura 30. Fotografia do protótipo de estudo da cabana, com detalhe do sistema de fixação por parafuso e porca borboleta.



Figura 31. Fotografia do protótipo de estudo da cabana, com detalhe da fixação da dobradiça.



Figura 32. Fotografia do protótipo de estudo da cabana, com detalhe do fecho central das vigas na posição aberta.



Figura 33. Fotografia do protótipo de estudo da cabana, com detalhe do fecho central das vigas na posição fechada, assegurando maior estabilidade à estrutura.

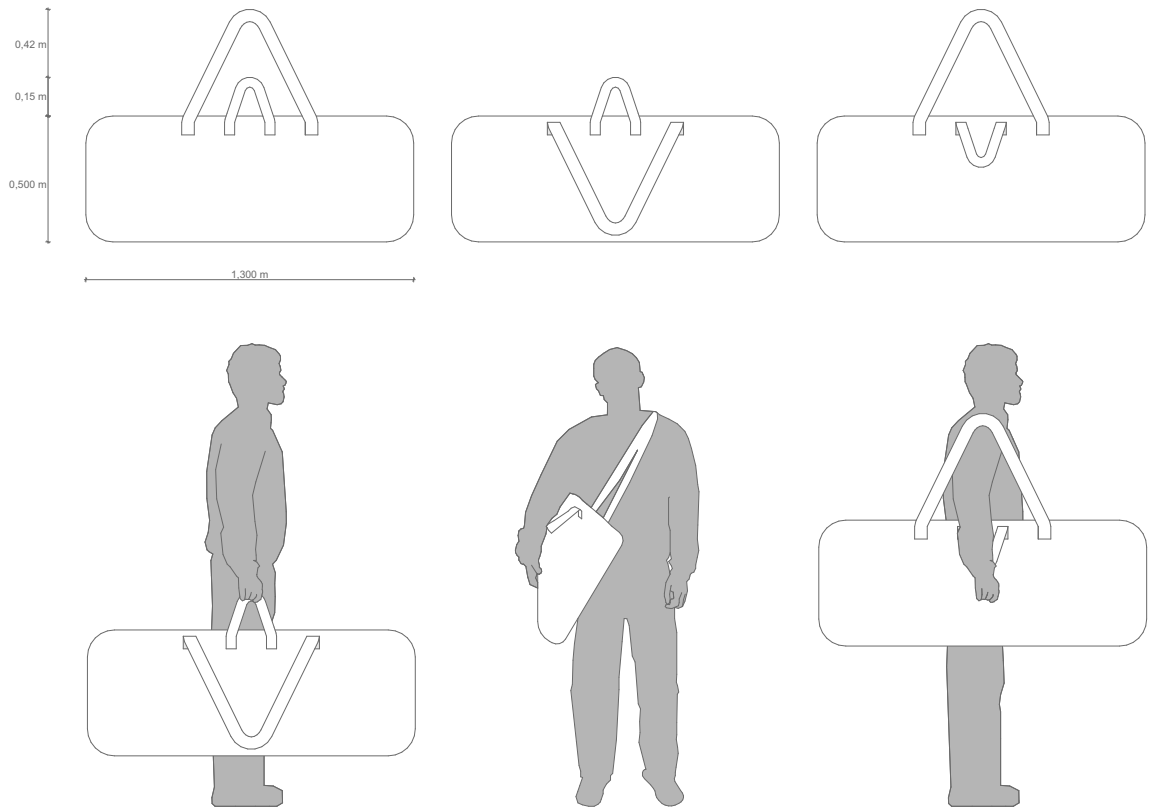


Figura 34. Dimensões da bolsa de transporte da cabana e diferentes modos de uso, à escala 1:30.



Figura 35. Bolsa desenvolvida à escala 1:2 para o protótipo da cabana executado na mesma escala.

A madeira foi escolhida pela estabilidade estrutural e pela facilidade de articulação através das dobradiças. Apesar do peso próprio do material, a estrutura resultante apresenta aproximadamente 9 kg, mantendo-se compatível com a intenção de transporte manual em pequenos deslocamentos. Para esse fim, foi desenvolvida uma bolsa com alças, em tecido, de aproximadamente 1,30 m x 0,50 m, fechada por zíper e destinada ao acondicionamento e transporte da cabana quando recolhida. A solução responde à escala de mobilidade prevista para o projeto, preservando a simplicidade construtiva do conjunto.

As questões de mobilidade, transformação e adaptação espacial presentes na proposta encontram paralelos em projetos que exploram estruturas capazes de modificar sua configuração conforme diferentes condições de uso.

A *Tricycle House*, desenvolvida pelo People's Architecture Office em 2012, destaca-se não apenas pela mobilidade e capacidade de expansão, mas pela resposta crítica às condições de habitar no contexto chinês, marcado por limitações relacionadas à propriedade privada do solo[02]. O projeto propõe, assim, uma relação menos permanente com o território, permitindo que a habitação acompanhe o deslocamento do habitante. Essa condição é reforçada pelo sistema construtivo, que permite compactar a estrutura para o transporte, expandi-la durante o uso e conectá-la a outras unidades semelhantes. O deslocamento é realizado por bicicleta, enquanto o material translúcido favorece o aproveitamento da luz natural durante o dia e da iluminação urbana durante a noite.

Já o *Street Cinema*, desenvolvido por Omri Revesz para a V-A-C Foundation, em Veneza, explora a transformação espacial a partir de uma estrutura modular capaz de assumir diferentes configurações, nas quais, elementos móveis permitem expandir, contrair e alterar o grau de abertura da instalação, enquanto as cortinas regulam a exposição do interior e a relação com o espaço envolvente[03]. Mais do que a solução formal, interessa a possibilidade de adaptar os limites do espaço conforme as condições de uso.

Apesar das diferenças de escala, programa e grau de autonomia, ambos os projetos estabelecem aproximações com a proposta da cabana ao incorporarem mobilidade e transformação como parte da própria configuração espacial. Na *Tricycle House*, essa relação manifesta-se na possibilidade de constituir um lugar habitável em condições de permanência e apropriação limitadas; no *Street Cinema*, na capacidade de contrair, expandir e alterar a configuração da estrutura conforme as condições de uso. Na cabana, essas questões convergem numa estrutura móvel e transformável, capaz de reduzir o seu volume para o transporte e de se expandir durante a ocupação, mantendo ainda a possibilidade de regular diferentes graus de abertura e recolhimento, através da porta, da janela e da claraboia, permitindo que o próprio ocupante determine diferentes formas de experimentar o espaço interior.



Figura 36. *Tricycle House,* People's Architecture Office (PAO) + People's Industrial Design Office (PIDO), 2012. Fonte: ArchDaily. Disponível em: https://www.archdaily.com/312651/tricycle-house-and-tricycle-garden-peoples-architecture-office-pao-peoples-industrial-design-office-pido. Acesso em: 22 ago. 2026. **Ver Anexo pg. 135.**



Figura 37. *Street Cinema*, Omri Revesz, 2018. Fonte: Omri Revesz. Disponível em: https://www.omrirevesz.com/work/street-cinema. Acesso em: 22 ago. 2026. **Ver Anexo pg. 136.**

02. ARCHITIZER. *Tricycle House.* People's Architecture Office, Beijing, 2012. Disponível em: https://architizer.com/projects/tricycle-house/. Acesso em: 22 ago. 2026.

03. REVESZ, Omri. *Street Cinema.* 2018. Disponível em: https://www.omrirevesz.com/work/street-cinema. Acesso em: 22 ago. 2026.

Com aproximadamente 1,80 m de comprimento, 0,90 m de largura e 1,10 m de altura interior, a cabana assume uma escala contida, pensada para acolher o corpo nas posições sentada ou deitada. As dimensões procuram favorecer uma condição de proximidade e recolhimento, sem eliminar a possibilidade de movimento no seu interior.

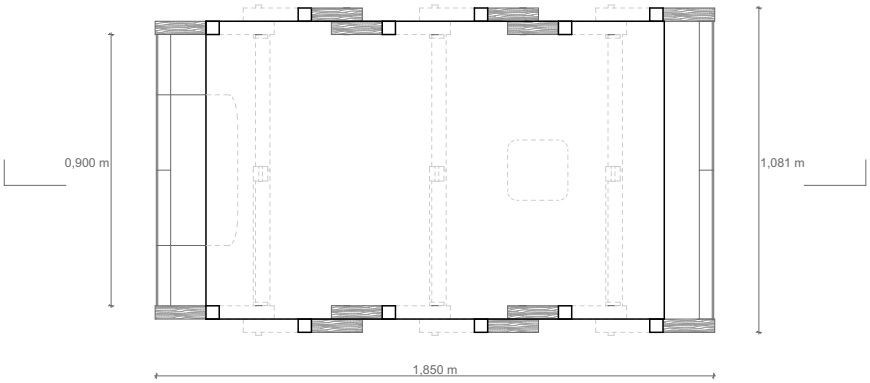


Figura 38. Planta da cabana, à escala 1:20.

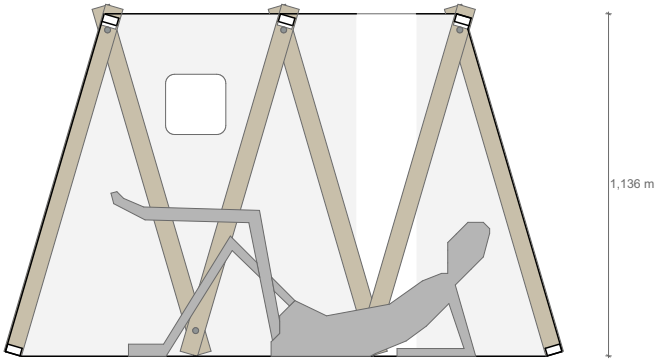


Figura 39. Corte longitudinal da cabana, à escala 1:20.

A relação com o exterior é estabelecida através de pequenas aberturas reguláveis. A janela e a claraboia podem ser abertas ou fechadas, assim como a porta, permitindo controlar a entrada de luz e o contato com o espaço envolvente sem comprometer a condição de resguardo pretendida.

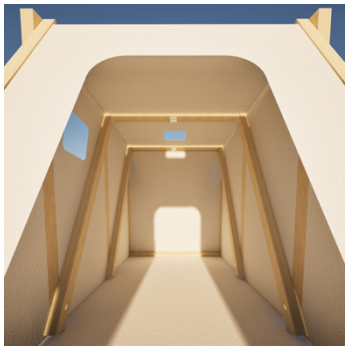


Figura 40. Modelo 3D da entrada da cabana.

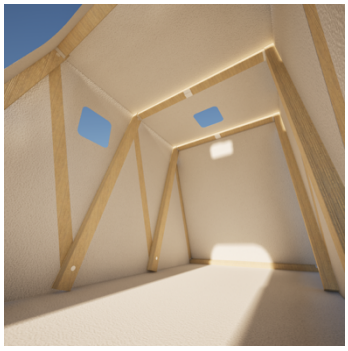


Figura 41. Modelo 3D do interior da cabana, evidenciando as aberturas.

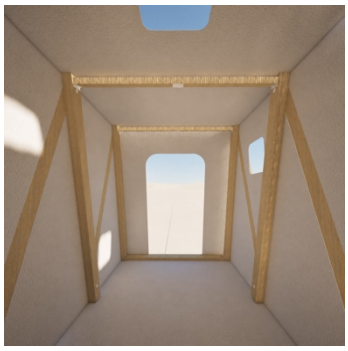


Figura 42. Modelo 3D do interior da cabana, vista a partir da extremidade final.

O fechamento da estrutura é realizado em tecido, escolhido pela leveza e flexibilidade, permitindo acompanhar o movimento de abertura e fechamento da cabana sem comprometer a sua transportabilidade. Quando tensionado, o tecido também contribui para a estabilização do conjunto, ajudando a limitar folgas e movimentos excessivos entre os elementos estruturais.



Figura 43. Protótipo da cabana à escala 1:2, com detalhe da entrada de luz da claraboia. Fotografia da autora.



Figura 44. Protótipo da cabana à escala 1:2, com detalhe da fixação do tecido às peças de madeira. Fotografia da autora.

A fixação é realizada com pregos nas faces laterais interiores das peças de madeira, de modo a manter o alçado exterior visualmente limpo e a reduzir, tanto quanto possível, a exposição dos elementos de fixação no interior. Nas zonas restantes, o tecido é unido por costura, garantindo a continuidade da envolvente e a adaptação à geometria da estrutura.



Figura 45. Fotografia do sistema de fechamento da claraboia. Fotografia da autora.



Figura 46. Fotografia do sistema de fechamento da porta. Fotografia da autora.



Figura 47. Fotografia do sistema de fechamento da janela. Fotografia da autora.



Figura 48. Protótipo da cabana à escala 1:2. A abertura da cabana realiza-se em duas etapas. Primeiro, a estrutura é expandida no sentido transversal e a viga é travada pelo interior, através da abertura da porta. Em seguida, as peças de madeira das extremidades são tracionadas, promovendo a expansão longitudinal da estrutura até à configuração de uso.



Figura 49. Protótipo final da cabana à escala 1:2. Para imagens complementares e o processo de construção, **ver Apêndice pg. 125-130.**



Figura 50. Colagem autoral representando a minha possível configuração do espaço íntimo no interior da cabana.

A construção de um protótipo de estudo permitiu testar o funcionamento das articulações e a estabilidade do conjunto, confrontando as intenções de projeto com o seu comportamento físico e contribuindo para a definição da solução adotada.

Concebida prioritariamente para o interior da habitação, sobretudo em contextos nos quais a possibilidade de apropriação do espaço é limitada, a sua utilização no exterior é prevista apenas de forma pontual e em condições climáticas favoráveis. Por essa razão, a proposta não incorpora requisitos específicos de permanência ao ar livre, como impermeabilização do tecido, sistemas de fixação ao solo ou soluções de cobertura destinadas ao escoamento da água da chuva. Essas questões situam-se fora do âmbito desta proposta, embora a lógica construtiva admita futuras adaptações, incluindo a adoção de materiais mais leves, como o alumínio.

A proposta resulta, assim, da articulação entre mobilidade, escala corporal e recolhimento, permanecendo aberta à apropriação pelo habitante e permitindo que objetos, usos e experiências participem progressivamente da construção de um espaço íntimo e reconhecível como próprio.



Fotografia da autora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta investigação partiu da intenção de compreender de que modo a casa da infância permanece para além do tempo em que é efetivamente habitada e em que medida essas experiências participam das formas posteriores de habitar. Ao longo deste percurso, tornou-se evidente que a permanência da casa não depende da preservação integral da sua forma, mas daquilo que dela permanece inscrito na memória, no corpo e nas relações estabelecidas com os espaços seguintes.

As reflexões teóricas e as obras analisadas permitiram compreender a memória do espaço como um processo fragmentário e continuamente reconstruído. A casa não é recordada apenas através da sua configuração física, mas através de atmosferas, objetos, marcas, ausências e acontecimentos que lhe atribuem significado. Nesse sentido, aquilo que permanece não corresponde necessariamente ao que foi arquitetonicamente mais relevante, mas ao que adquiriu maior intensidade através da experiência.

As entrevistas tornaram essa condição particularmente evidente. Embora cada trajetória apresente uma relação distinta com a casa da infância, as narrativas raramente a evocam na sua totalidade, concentrando-se frequentemente em determinados territórios íntimos e revelando como o sentido de pertença pode estar associado a pequenos recintos apropriados pelo indivíduo. A árvore de Filipe, os pequenos lugares construídos por Humberto e a "sala pequena" de Mariana demonstram como espaços reduzidos podem condensar experiências mais amplas de intimidade, autonomia e pertença. O relato de Rosana introduz, por sua vez, uma relação mais ambivalente com essa permanência. Apesar de afirmar que não levaria consigo nenhum elemento da casa da infância, a experiência de ter cedido o próprio espaço reaparece, mais tarde, no desejo por uma habitação com mais quartos. Já o percurso de Vuyo Mabheka evidencia que a influência da infância não se manifesta necessariamente pela continuidade daquilo que existiu, podendo surgir através da ausência e do desejo de construir condições diferentes daquelas anteriormente experienciadas. A casa do futuro não constitui, portanto, uma reprodução inevitável da casa passada, mas pode resultar tanto da permanência quanto da transformação ou rejeição das suas referências.

O confronto dessas narrativas com o meu próprio percurso permitiu reconhecer uma lógica semelhante. Ao revisitar as diferentes habitações, percebi que a continuidade entre elas não estava nas suas formas, mas em determinados gestos que repetidamente procuravam tornar o espaço reconhecível como próprio. A relação entre interior e exterior, a criação de diferentes graus de recolhimento, a organização de pequenos territórios e a possibilidade de intervenção reaparecem de modos distintos ao longo desse percurso. A cabana revelou-se, nesse contexto, não como uma forma constante, mas como uma manifestação particular dessa procura por um espaço íntimo.

A proposta desenvolvida na Parte IV procura traduzir espacialmente essa descoberta. A cabana não pretende constituir uma solução universal para o habitar, mas uma resposta situada às questões identificadas ao longo da investigação. A sua mobilidade, escala corporal e possibilidade de apropriação procuram estabelecer um território temporário dentro de contextos em que a intervenção é limitada. O protótipo permitiu confrontar essas intenções com a materialidade da estrutura, enquanto a configuração proposta mantém o espaço disponível à incorporação de objetos, usos e novas experiências.

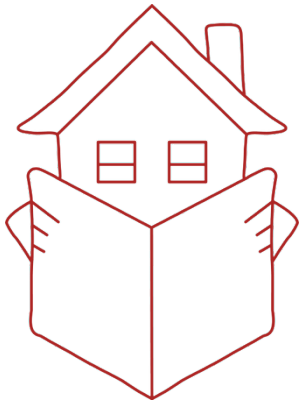
Importa, contudo, reconhecer que esta investigação não pretende estabelecer uma relação causal ou universal entre a casa da infância e as formas futuras de habitar, uma vez que as memórias são subjetivas, continuamente reconstruídas e atravessadas por experiências posteriores. O que o conjunto analisado permite observar é a permanência de determinadas referências que, de formas distintas e por vezes contraditórias, continuam a participar da maneira como o espaço é reconhecido, apropriado, desejado ou projetado.

Retomando, por fim, a questão que orienta este trabalho, a casa conta histórias através daquilo que nela permanece e daquilo que dela transportamos. Conta-as nas marcas deixadas pelo tempo, nos objetos, nas atmosferas e nas relações que nela tiveram lugar, mas também nos gestos que reaparecem quando outros espaços são habitados. A sua narrativa não termina, portanto, quando a deixamos. Deste modo, a casa, transformada pela memória e pelas experiências que se seguem, pode continuar a habitar aqueles que um dia a habitaram, participando silenciosamente da construção das casas que ainda estão por vir.



Fotografia da autora.

BIBLIOGRAFIA



01. Livros

02. Trabalhos acadêmicos

03. Cinematografia

04. Webgrafia

Desenho autoral

01. LIVROS

. ADAM, Peter. *Eileen Gray: architect/designer*. New York: H. N. Abrams, 1987;

. ALVES, Valente. *Imagens Mediáticas – fragmentos de uma história.* Publicação no âmbito do Porto Capital Europeia da Cultura in COELHO, Eduardo Prado, Situações de Infinito, Porto, Campo das Letras, 2004;

. BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008;

. BENJAMIN, Walter. *Imagens de Pensamento*. Tradução e edição de João Barrento. Lisboa, Assírio & Alvim, 2004;

. BERNADAC, Marie-Laure; OBRIST, Hans-Ulrich. *Destruction of the Father / Reconstruction of the Father: Writings and Interviews, 1923–1997*. Londres: Violette Editions, 1998;

. BUTTON, Virginia. *The Turner Prize*. Londres: Tate Publishing; Nova Iorque: Harry N. Abrams, 2007;

. CLINE, Ann. *A Hut of One's Own: Life Outside the Circle of Architecture*. Cambridge, MA: MIT Press, 1998;

. CORRIN, Lisa G.; ELLIOTT, Patrick; SCHLIEKER, Andrea. *Rachel Whiteread*. Edinburgo: National Galleries of Scotland; Londres: Serpentine Gallery, 2001;

. CRONE, Rainer. *Louise Bourgeois: The Secret of the Cells*. Munique; Nova Iorque: Prestel, 1998;

. DENNISON, Lisa; HOUSER, Craig (Org.). *Rachel Whiteread: Transient Spaces*. Nova Iorque: Guggenheim Museum Publications, 2001;

. HOWARD, Pamela. *O que é cenografia?* Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009;

. KOTIK, Charlotta; SULTAN, Terrie; LEIGH, Christian. *Louise Bourgeois: The Locus of Memory, Works 1982–1993*. Nova Iorque: Brooklyn Museum in association with H. N. Abrams, 1994;

. MABHEKA, Vuyo. *Popihuise*. Marselha: Chose Commune, 2024;

. MULLINS, Charlotte. *RW: Rachel Whiteread*. Londres: Tate Publishing, 2004;

. MORRIS, Frances (ed.), *Louise Bourgeois*, (cat.). Londres, Tate Publishing, 2007;

. PALLASMAA, Juhani. *Habitar*. Tradução de Alexandre Salvaterra. Barcelona: Gustavo Gili, 2017;

. PALLASMAA, Juhani. *The Architecture of Image: Existential Space in Cinema*. Helsinki: Rakennustieto, 2001;

. PALLASMAA, Juhani. *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. 3. ed. Nova Iorque: John Wiley & Sons, 2012;

. SIMMEL, Georg. *A Ruína*. Organização e introdução de Carlos Fortuna; tradução de António Sousa Ribeiro. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019;

. SIZA, Álvaro Vieira. *01 Textos. Álvaro Siza*. Organização de Carlos Campos Morais. Lisboa: Parceria A.M. Pereira, 2019;

. TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Tradução de Lívia de Oliveira. São Paulo: Difel, 1983;

. WHITEREAD, Rachel. *Rachel Whiteread*. Londres: Phaidon Press, 2001;

. ZUMTHOR, Peter. *Atmosferas*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006. Tradução de Astrid Grabow. 1ª edição em português;

. ZUMTHOR, Peter. *Thinking Architecture*. 3. ed. Basel: Birkhäuser, 2010.

02. TRABALHOS ACADÊMICOS

. ALBA DORADO, María Isabel. *Intersecciones en la creación arquitectónica: reflexiones acerca del proyecto de arquitectura y su docencia*. Tese de Doutoramento. Escola Técnica Superior de Arquitetura, Universidade de Sevilla, Sevilla. 2008;

. PINTO, Ana Cristina Robalo. *O volume do desejo: uma leitura do desenho em Louise Bourgeois*. Tese de Doutoramento em Arte Contemporânea. Colégio das Artes, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2019.

03. CINEMATOGRAFIA

. CASA VOGUE. *Bruna Linzmeyer abre seu apartamento no RJ* | Casa Vogue. YouTube, 19 de jun. de 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=XrfVW4CvJHE. Acesso em: 07 jul. 2025;

. NATIONAL GALLERY OF ART. *Rachel Whiteread: Ghost.* Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Beeef33VBEM. Acesso em: 27 jan. 2026;

. RIEDER, Beatrice; STEFFEN, Christoph. *E.1027: Eileen Gray and the House by the Sea.* Suíça: Rise and Shine Cinema, 2024. Filme;

. THE ARCHITECTURAL REVIEW. *Rachel Whiteread: 'A memorial needs to be visible but not screaming'.* The Architectural Review. YouTube, 28 mar. 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Bn6k13IeFms. Acesso em: 27 jan. 2026.

04. WEBGRAFIA

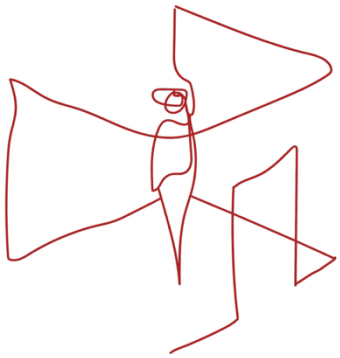
. ARCHITIZER. *Tricycle House.* People's Architecture Office, Beijing, 2012. Disponível em: https://architizer.com/projects/tricycle-house/. Acesso em: 22 ago. 2026;

. COLOMINA, Beatriz. *Battle Lines: E.1027. Interstices: Journal of Architecture and Related Arts*, Auckland, n. 10. Pg. 5, 2009. Disponível em: https://interstices.ac.nz/index.php/Interstices/article/view/588/555. Acesso em: 25 fev. 2026;

. RADIĆ CLARKE, Smiljan. *Prêmio Pritzker de Arquitetura, 2026.* Disponível em: https://www.pritzkerprize.com/laureates/smiljan-radic-clarke. Acesso em: 10 ago. 2026;

. REVESZ, Omri. *Street Cinema.* 2018. Disponível em: https://www.omrirevesz.com/work/street-cinema. Acesso em: 22 ago. 2026.

APÊNDICE



01. Processo de redesenho do quarto rosa

02. Entrevistas

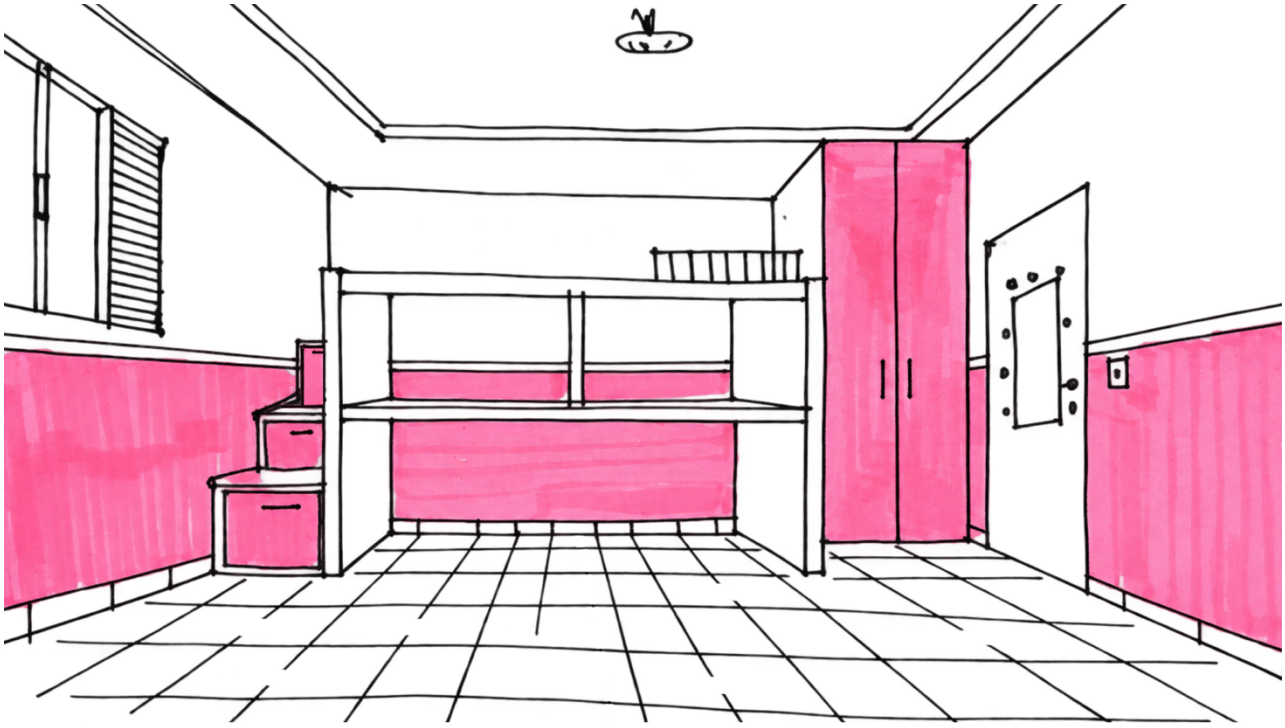
03. Processo construtivo da cabana

Desenho autoral

01.



Desenho autoral da memória

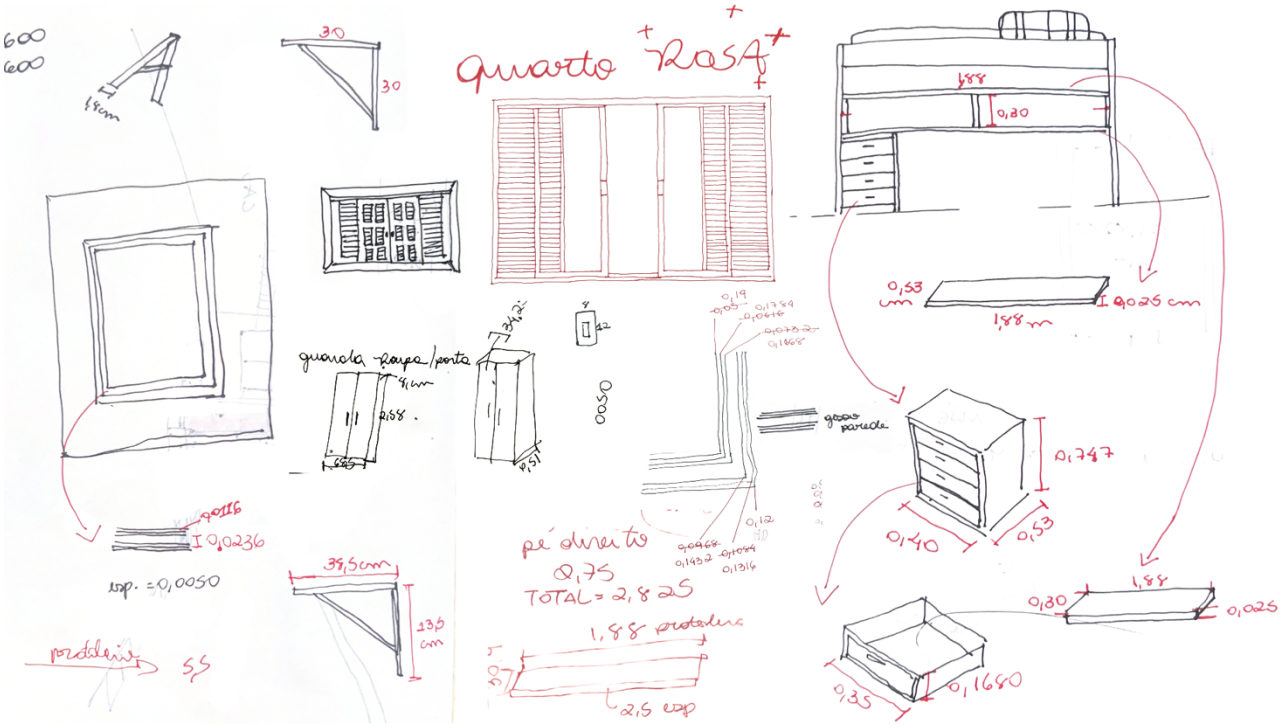


O processo de redesenho do quarto rosa parte da reconstrução do espaço a partir da memória.

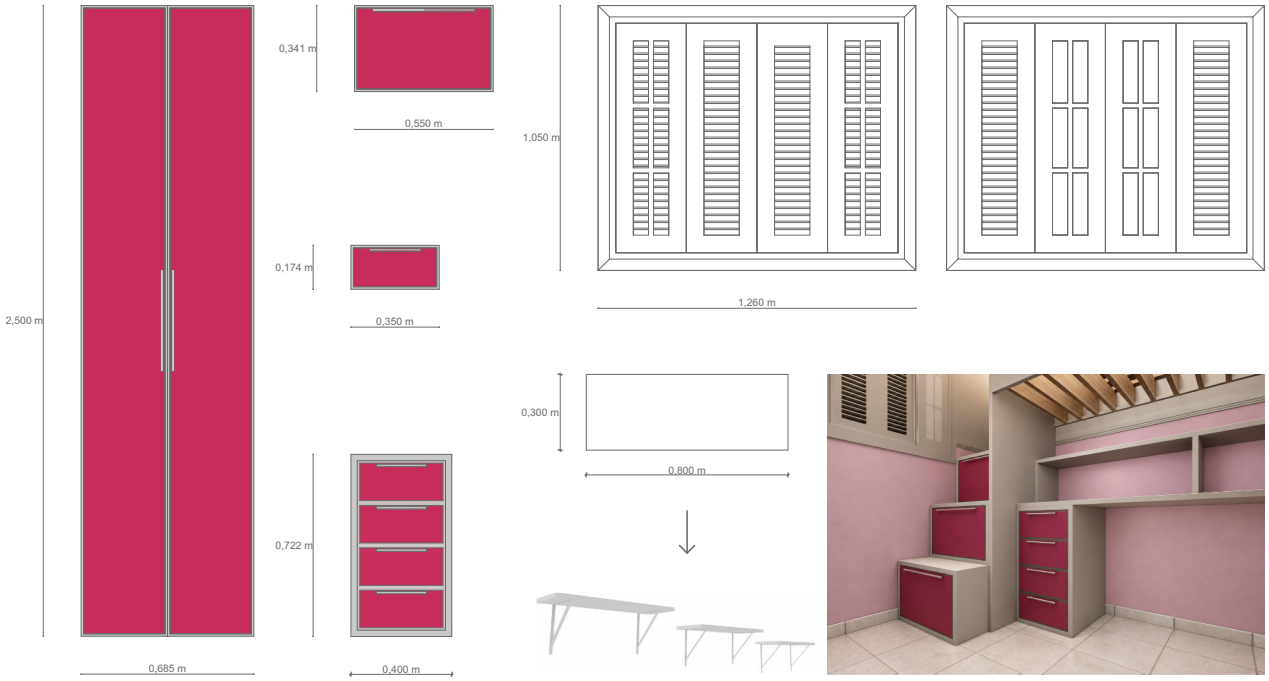





Em seguida, essa reconstrução é confrontada com fotografias do espaço e com o desenho original do quarto (ver Anexo pg. 131-134), servindo de base para o desenvolvimento posterior do modelo 3D.



A reconstrução dos móveis e da janela baseou-se nas medidas exatas do desenho original, quando disponíveis, sendo as demais dimensões definidas a partir das proporções inicialmente percebidas e posteriormente confrontadas com o que me parecia proporcional.



Redesenho dos elementos em Archicad, à escala 1:30.

02.



[01] Entrevista Filipe Vilhena, FV

[02] Entrevista Rosana Campos, RC

[03] Entrevista Humberto Campos, HC

[04] Entrevista Vuyo Mabheka, VM

[05] Entrevista Mariana Pinho, MP

Entrevistadora em todas as entrevistas: Giovanna Christe, GC

Desenho autoral

[01] Filipe Vilhena, 25

Data: 01.07.2025

[GC] Para começarmos, gostaria que me falasse um pouco sobre si. Onde nasceu e como se recorda da sua infância?

[FV] *Nasci em Vila Nova de Milfontes, uma vila que fica situada em Beja e que tem praias, dunas, tranquilidade e, por isso, transmite a sensação de casa e de um lugar acolhedor. A minha infância foi feliz, cresci rápido, vivi com pouco, mas tinha o essencial, amor, casa e conforto. O meu pai morreu quando eu tinha três anos e esse acontecimento alterou completamente a dinâmica da minha família e da casa. Tenho memórias antes da morte do meu pai e lembro de ver a minha família unida naquela casa onde nasci. Vivia com os meus pais, os meus irmãos e o meu sobrinho. A casa estava cheia, os brinquedos no chão eram muitos, tínhamos amor e só por isso éramos ricos. Quando o meu pai morreu, a minha dinâmica familiar alterou-se. Primeiro, os meus irmãos saíram daquela casa, eles eram filhos apenas do meu pai e foram viver com a mãe deles. Fiquei com a minha mãe e o meu sobrinho e deixámos de ter o dinheiro do meu pai, o que se tornou complicado, pois precisávamos pagar renda. Durante a minha infância, sempre vivi com o essencial e o luxo era mesmo ter uma casa onde habitar. Lembro-me que era feliz com o pouco que tinha e agarrei-me ainda mais à casa e a tudo o que ela representava para mim, um sítio seguro, confortável e cheio de amor. Foi ali que a minha família se formou e foi ali que se alterou. As brincadeiras com o meu sobrinho, vermos desenhos animados no sofá a comer bolachas, almoçarmos todos na mesa a nossa refeição preferida enquanto o sol batia na janela e ter oportunidade de explorar a zona exterior onde apanhávamos bichinhos são memórias que guardo. Tinha cerca de nove anos quando saímos daquela casa e lembro-me de me despedir de cada canto. Tentei guardar na memória o máximo de detalhes possíveis. Curiosamente, aquela casa não ficou associada a algo negativo, mesmo representando uma perda e a saída dos meus irmãos. A minha infância e aquela casa estão ligadas.*

[GC] Você comentou que, quando saiu daquela casa, se despediu de cada canto. Como foi esse momento? O que sentia que estava deixando para trás?

[FV] *Foi um momento importante pois quando saímos de uma casa que representa tudo, agarramo-nos à memória - que é o que resta. E eu, apesar de criança, sabia disso. Senti que estava a deixar para trás parte de mim. Muito do que sou ficou também naquela casa.*

[GC] Quando pensa nessa casa hoje, qual é o primeiro espaço que lhe vem à memória?

[FV] *A árvore. A árvore é quase como se fosse um pouco da casa. Era um sítio muito grande e um lugar onde eu me lembro que dava para brincar imenso, porque tinha muito espaço. Eu não consigo imaginar a casa sem a árvore, nem a árvore sem a casa. É uma imagem que está muito presente em mim. Atrás da minha casa havia um sítio com mato, e esse sítio era muito livre, porque, da minha casa para lá, acontecia muita coisa. Na minha cabeça, quando eu era criança, aconteciam muitas brincadeiras, e aquele espaço servia para muita coisa: para eu brincar no chão, para eu correr, para eu*

saltar, para brincar com as árvores e para brincar com os amigos que apareciam lá.

[GC] O que fazia dessa árvore um lugar tão especial para você?

[FV] *Eu acho que muitos dos pensamentos e muitas das coisas que eu pensava e sentia quando era criança eu sentia perto dessa árvore, porque eu conseguia subir nela. Ela também fazia muita sombra e eu conseguia ficar lá. Acho que essa árvore representava uma continuação da minha casa, era quase como se fosse um bocadinho do meu quarto, só que com varanda, a minha varanda, digamos assim, porque eu não tinha varanda nessa casa. Era uma casa que tinha só rés do chão, e a árvore era quase como se fosse essa varanda. Acho que ela tem vida, porque as casas típicas do Alentejo normalmente têm as barras amarelas ou azuis, e a minha casa tinha as barras cinzentas. Portanto, era uma casa muito harmoniosa, que transmitia muita paz. Acho que a falta de cor não transmite propriamente a ausência de algum tipo de sentimento ou de alegria. A mim, transmite paz. A minha casa era toda branca, com as barras cinzentas, e não era um cinzento muito escuro. Era uma casa muito bonita, que se integrava muito bem na natureza. Por isso, acho que a casa parece ter mais vida aqui, por causa da árvore, do que propriamente sem ela.*

[GC] Se a árvore era uma espécie de prolongamento do seu quarto, como era o quarto em si?

[FV] *O quarto era um espaço compartilhado. Primeiro, partilhava o quarto com o meu irmão e, depois, com o meu sobrinho. Era um espaço onde eu tinha uma mesa de cabeceira pequenina que funcionava como um espaço onde eu tinha que guardar metade das minhas coisas e normalmente ali, eu guardava e escondia brinquedos que eu não queria que ninguém mexesse, como se fosse possível abrir depois. Era um espaço onde eu me sentia bem, mas lá está, era um quarto compartilhado, não era um espaço típico de quarto de criança, porque nós não tínhamos essa possibilidade de comprar muitas coisas, mas era um espaço que tinha o meu cantinho, portanto dentro do quarto eu tive que encontrar o meu espacinho para poder me separar do meu irmão e do meu sobrinho.*

[GC] Podemos dizer que essa árvore acabou por se tornar o seu refúgio, o lugar onde encontrava esse cantinho só seu?

[FV] *Sim. Eu me lembro de pensar exatamente o que queria ser quando fosse grande e é exatamente o que eu sou hoje, a profissão. Portanto, foi ali onde isso aconteceu e acho que isso é muito marcante. E lá está, como estava a dizer, também faz sentido, se eu não tinha o quarto totalmente para mim, fui procurar um refúgio, e esse refúgio era ali. Portanto acho que realmente faz sentido sim.*

[GC] Para si, o que faz com que uma casa se torne um lar?

[FV] *Eu acho que a primeira coisa são as pessoas que fazem parte dessa casa. Em segundo lugar, diria que é nós encontrarmos, dentro da casa, os nossos próprios espaços e os nossos próprios sítios, onde tenhamos coisas de que gostamos e que nos façam sentir acolhidos, por exemplo, sentirmo-nos confortáveis, termos, por muito que sejam coisas simples, se calhar um tapete ou uma almofada de que gostamos. Mas são essas coisas que fazem com que nos sintamos em casa e tenhamos essa percepção de lar e de acolhimento.*

[GC] Existe algum objeto que você carrega consigo e que lhe lembra esse lar?

[FV] *Não tenho nenhum objeto daquela casa que me lembre. O que me faz lembrar daquela casa são muito as coisas de madeira, porque existiam muitos móveis de madeira. Não eram móveis recentes, eram coisas mais antigas, e isso faz-me lembrar daquela casa. Afinal eu tenho um objeto daquela casa. A minha mãe é muito religiosa e nós tínhamos um altar naquela casa, e esse altar está também na casa da minha família atualmente, o que me remete muito para aquela altura. Inclusive, quando era pequenino, a minha mãe colocava-me no meio do altar para tirar fotografias. Mas, tirando isso, os objetos de madeira fazem-me lembrar daquela casa, daquele espaço, e, portanto, é isso que eu trago comigo.*

[GC] Hoje divide a casa com outras pessoas e o quarto acaba por ser o seu espaço mais íntimo. Como é que faz desse espaço um lugar seu? O que considera essencial ter nele?

[FV] *Primeiro de tudo, fotografias. As fotografias que eu tenho são de há muito tempo, dos meus pais, e sempre estiveram no meu quarto. É uma moldura com o meu pai e a minha mãe. Tirando isso, para ser o meu espaço é preciso que tenha pouca coisa, porque não gosto de o sentir muito cheio. Gosto de ter uma visão das coisas mais limpa e, portanto, é um bocadinho isso que eu trago, que faz com que esse espaço seja meu.*

[GC] Se hoje pudesse projetar a sua própria casa, como seria?

[FV] *Eu lembro de estar na minha casa, e a sala e a cozinha eram juntas, separadas apenas por um meio arco de parede. Eu lembro de estar sentado na sala a ver televisão e olhar para trás e ver a minha mãe e o meu pai na cozinha a preparar a comida, a fazer alguma coisa. Acho que essa visão que eu tinha de estar sentado no sofá para a cozinha, era uma visão muito marcante e esse arco da casa acabava por ser esse elemento conector e muito grande aos olhos de uma criança. Essa parte da casa também me traz muitas memórias, portanto eu acho que teria esse arco. Teria que ser uma casa que juntasse conforto e, para mim, as coisas de madeira de que falei, mais vintage. Realmente, vejo que, se eu projetasse uma casa, teria muitos elementos daquela casa, porque ela foi muito marcante e tinha muitos elementos que me fazem sentir vontade de reconstruir agora um sítio onde eu sinta paz e tranquilidade. Teria o arco, teria madeira. Se calhar não teria o altar, mas teria também, se pudesse, um espaço exterior onde eu pudesse ter algumas árvores. E, no meu quarto, acho que mantinha o que mantenho até hoje, que é ter as coisas muito*

organizadas e poucas coisas à vista. Isso também vem do fato de eu, na altura, partilhar o quarto com o meu irmão e, depois, com o meu sobrinho, de ter poucas coisas, porque o espaço tinha que dar para os dois. Então, acho que traria muitas coisas de antigamente para agora. Tinha que ter uma janela grande para entrar luz, porque eu gosto de luz. Tinha que ter uma cama pequena, bastava, porque eu não gosto de camas muito grandes e estou habituado a ter camas menores. Acho que seria um espaço de dimensão média, não muito grande, uma dimensão onde coubesse o mínimo possível. Portanto, uma mesa de cabeceira, um candeeiro. A luz do candeeiro também é uma coisa de que gosto muito, para transmitir aquela paz à noite. Antes de dormir, acender só o candeeiro e ter apenas essa luz acesa. Tinha que ter uma cómoda. Eu sei que, se calhar, muita gente não tem cómodas em casa e acaba por ter outros sítios para guardar a roupa, mas, para mim, acho que é uma coisa muito gira, até porque a cómoda é um sítio onde dá para colocar coisas em cima, e isso faz muito sentido para mim, porque eu sempre tive isso. Gostava também de ter um armário pequeno, porque, lá está, acho que sou muito minimalista nessas questões. Para mim, não tem que ser nada grande nem luxuoso, e isso está muito ligado à infância e ao que eu tinha antes, portanto, valorizo as pequenas coisas e o espaço tinha que ser assim. Se calhar, a cor do espaço seria branca ou muito clara. Gostava de ter um espelho grande onde me pudesse ver e, pronto, seria mais ou menos assim. Se pudesse, teria também uma varanda. Eu acho que a casa seria muito semelhante à do passado, porque me traz certa harmonia. Talvez tivesse janelas um bocadinho maior, porque acho que, como nós vivemos muito dentro de casa, seja depois do trabalho, seja noutras situações, é importante termos elementos que nos liguem ao que está cá fora. Eu gostava que essa casa também tivesse um nome. Não sei, eu dava um nome à minha casa: "Casa Vilhena". Acho que é um nome que impõe respeito, com uma placa, ou "Moradia Vilhena", uma coisa assim. Acho que nós temos que nos valorizar. De resto, manteria, se calhar, portas de madeira resistentes, teria uma árvore central, com o jardim em volta dessa árvore, com flores e a casa. Eu acho que a minha infância me trouxe essa ideia de que é quase obrigatório ter isso. Na minha casa ideal teria mesmo que existir. Eu acho que seria interessante ter um espaço de garagem que desse acesso a esse jardim, fazer uma espécie de passagem para esse espaço exterior. Gostava de ter as coisas divididas, para que me sentisse confortável em ter a minha casa, o meu quarto, a sala… e o jardim seria quase uma coisa para eu desanuviar. Portanto, essa ligação com a garagem faria sentido. O jardim precisaria também de um espaço coberto e a garagem seria aberta. Eu optaria por não ter ligação direta com o quarto, tal como quando eu era pequeno e utilizava o jardim para descansar, para que não fosse um espaço único e eu conseguisse aproveitar melhor esses dois espaços diferentes.

[GC] Falámos muito daquilo que gostaria de preservar. Mas, se pudesse intervir naquela casa hoje, existe algum elemento que mudaria?

[FV] *O que eu melhoraria seriam as paredes, porque, naquela altura, eu e o meu sobrinho ficávamos muitas vezes doentes, porque a casa tinha um mau isolamento. A casa tinha muita humidade e as paredes chegavam a escorrer água. Também mudaria o chão, que era de azulejo. Era um chão muito frio, o que dava jeito no verão, mas não no inverno,*

da árvore e a questão de haver muita vegetação à volta. Lembro-me que a casa tinha um muro pequenino e acho que tiraria esse muro, até porque me traz más memórias. Foi onde o meu sobrinho partiu a cabeça, quando estava a fazer uma corrida comigo. Também não acrescentava nada à casa. Seria um bocadinho por aí.

[GC] Portanto, você sente que a casa onde cresceu continua presente em si? De que forma ela ainda faz parte da sua vida hoje?

[FV] *Sim, e a prova disso é eu ter uma tatuagem da árvore da minha casa aqui no meu braço. Portanto, esta é uma representação da árvore da minha casa, e esta é uma onda que representa a zona onde vivi, no Alentejo, onde tinha praia. Decidi eternizar isso aqui, além da tatuagem da minha família, claro.*

[02] Rosana Campos, 66.

Data: 08.07.2025

[GC] Para começarmos, gostaria que me falasse um pouco sobre si. Onde nasceu e como se recorda da sua infância?

[RC] *Eu sou do Rio de Janeiro. Nasci lá e vivi lá praticamente a vida toda, com exceção de dois ou três anos em que morei em Brasília. Depois, quando eu já tinha 61 anos, resolvemos vir para Portugal.*

[GC] Quando pensa na sua casa de infância, qual é a primeira imagem ou lembrança que lhe surge? Pode descrever esse espaço?

[RC] *Na verdade, não foi a primeira casa onde vivi que me veio à memória. Nasci em Santa Teresa, depois mudamo-nos para um apartamento no bairro de Fátima e, mais tarde, para um terceiro apartamento. A primeira foi onde eu nasci, em Santa Teresa, eu sei até onde é, mas não me lembro de nada. A segunda, eu me lembro, mas era um apartamento bem pequeno, meus pais tinham alugado, eu acho. Mas, foi esse terceiro apartamento que me marcou. Eu devia ter quatro ou cinco anos quando fomos para lá. Eu me encantei porque ele tinha uma área em volta. Havia uma pipa caída nesse espaço e eu fiquei encantada, porque achei que aquilo era um parquinho. Pensava: "até pipa tem aqui!". Na verdade, era apenas uma pipa que tinha caído e ficado ali, mas, para mim e para a minha irmã, ficamos encantadas, que tinha aquela área e não era um apartamento completamente fechado, podíamos sair, brincar lá fora e andar de velocípede.*

[GC] Qual era o seu lugar preferido da casa? O que fazia desse espaço o seu favorito?

[RC] *Eu gostava muito dessa área, nós brincávamos muito ali. A minha mãe também fez um cantinho com plantas, e eu gostava tanto daquele espaço que, quando queria tirar uma fotografia, era sempre ali, junto das plantas. O apartamento era apenas de dois quartos, então eu dividia a minha vida inteira com a minha irmã, nunca tive um quarto só meu, era sempre dividido. Mas assim, eu não sentia muita falta, isso para mim não era uma grande questão. Hoje percebo que muitas pessoas valorizam a ideia de ter um quarto só para si, mas na época eu não pensava sobre essa questão. E a parte favorita era a sala, eu acho. Quando era pequena, o meu lugar preferido era aquela varanda, à medida que fui crescendo, passei a gostar mais da sala, mas, durante a infância, era naquele espaço exterior que mais gostava de estar.*

[GC] O que fazia da sala o seu lugar preferido e como era esse espaço?

[RC] *A sala tinha uma estante daquelas mais antigas, com livros e a televisão ao centro. Na parte de baixo havia gavetas e armários. Em frente ficava o sofá, de onde assistíamos à televisão e havia uma mesa. Era um apartamento bastante bom. Acho que era o meu lugar favorito porque toda a gente ficava na sala, assistindo aos programas, na época não havia Netflix, não tinha nada disso. Então ficávamos todos juntos assistindo, era muito legal. E eu não tinha essa vontade, primeiro porque não havia de ficar no computador ou no celular, não tinha nada disso, então você não ficava isolada lá dentro. Só quando eu quisesse ler. Eu lia muito, e nesses*

momentos, ia para o quarto. Tanto eu como a minha irmã tínhamos o hábito de ler a noite, depois de nos mandarem dormir. Era nessa altura que íamos ler.

[GC] Como era para si partilhar o quarto com a sua irmã? Sentia que conseguia ter um espaço ou um momento só seu?

[RC] *Para mim, era tudo muito agitado. Para a minha irmã é que devia ser mais difícil, porque ela era muito mais calma do que eu. Ela estava sempre querendo ler e fazer alguma coisa mais calma, enquanto eu estava sempre a falar e a chamá-la para sair. Hoje eu noto que eu deixei a vida dela um pouco chata.*

[GC] Há pouco falou de um espaço exterior onde costumava brincar. Pode descrever melhor esse espaço? Como era e de que forma se relacionava com o apartamento?

[RC] *Era como uma varanda. A geografia do prédio era um pouco diferente. O bairro de Fátima fica encostado a Santa Teresa, que é um morro onde existem casas e prédios. O edifício onde morávamos acompanhava essa inclinação. O prédio começa no bairro de Fátima e segue até o quarto andar, onde havia uma pedra, que era em Santa Teresa. Até o quarto andar só havia apartamentos voltados para a frente. E esse nosso, no quarto andar, era como se fosse o térreo, mas não era, era o quarto andar. Então, ele estava encostado nessa pedra e tinha como se fosse uma varanda em cima da pedra. E aí, a partir do quinto andar, o sexto e os demais andares, já tinha apartamentos de frente e de fundos. Era um negócio meio esquisito.*

[GC] Ao imaginar a casa onde gostaria de viver hoje, há alguma característica da casa da sua infância que faria questão de manter?

[RC] *Não, não era o meu ideal de casa. Era pequeno, poderia ser mais bem dividido, talvez. Não, poderia ser maior. Porque bem dividido ele era, mas ele poderia ser maior. Então, assim, não levaria nada. Talvez se você dissesse assim, 'você tem que ficar com esse apartamento', eu o transportava para outro bairro. Um bairro que tivesse praia, porque a minha vontade sempre foi morar perto da praia. Mas, atualmente, assim, eu não gostaria de nada dele não, ele era muito normal.*

[GC] Se tivesse de descrever o ambiente dessa casa, que sensação lhe transmite quando pensa nela?

[RC] *Cheia. Nós nascemos no Rio de Janeiro, mas os meus pais são do Nordeste. A minha mãe é do Maranhão e o meu pai do Piauí. Então, nós temos muitos primos e muitos tios. Tínhamos, né? Hoje em dia isso já diminuiu um pouco. Então, era um tal de gente estudando lá em casa, passando lá por casa, ou para passear, ou para fazer exames, porque naquela época tudo era mais difícil, então tudo era muito concentrado no Rio e São Paulo. Lembro de um tio meu que foi para nossa casa quando precisou fazer uma cirurgia ao coração. Ninguém ficava em hotel, era tudo em casa. Então,*

eu sempre tive a sensação de que a casa estava sempre cheia. E realmente estava.

[GC] Como era para si viver numa casa que estava quase sempre cheia de pessoas?

[RC] *Acabava por ficar chato, porque assim, se no caso desse tio com a tia, quando eles chegassem, eu e minha irmã, nós tínhamos que sair do quarto e ficávamos dormindo na sala, porque tínhamos que dar o quarto para eles, porque eles eram mais velhos.*

[GC] Como se sentia quando precisava ceder o seu quarto para os seus familiares?

[RC] *Era muito chato, eu realmente não gostava. Ficava muito chateada. Então era isso, um espaço pequeno e muito cheio.*

[GC] Enquanto criança, como vivia e explorava os espaços da casa? O que costumava fazer quando estava em casa?

[RC] *Nós tínhamos o hábito de sair da escola e ir diretamente para uma pracinha. Então, todos os dias, a gente saía da escola e ficava numa pracinha. Brincava, brincava, brincava, até não aguentar mais. Quando chegava em casa, já era hora do banho e do jantar. Então, o que fazíamos de brincadeira em casa eram brincadeiras que acho até interessante pensando agora. Tipo desfile de misses. A gente chamava as mães, elas levavam as filhas, aí tinha o desfile, tinha os jurados, fazíamos toda uma história. Não era só se sentar e ficar pintando à toa.*

[GC] Em que espaço da casa aconteciam esses desfiles?

[RC] *Era naquela área. Era um espaço que contornava o apartamento todo. A partir da sala conseguíamos aceder a essa área, que também dava para os dois quartos, até chegar aonde tinha a máquina de lavar roupa, o tanque, essas coisas.*

[GC] Diria que esse espaço era uma espécie de conector da casa, onde as pessoas se encontravam e as atividades aconteciam?

[RC] *Sim, todo mundo ia para lá para brincar e fazer esse tipo de brincadeira. Tiveram várias brincadeiras assim. Eu me lembro bem desse desfile de misses, porque deu briga entre as mães, porque a filha não foi escolhida como a miss, e aí a mãe começou a brigar, dizendo que era marmelada. Era engraçado.*

[GC] Depois desta casa, houve outras casas que fizeram parte da sua vida até chegar a Portugal?

[RC] *Essa casa onde minha mãe e o meu pai compraram eu não saí de lá para comprar nada meu. Já mais velha, fui transferida para Brasília, a trabalho, e fiquei lá três anos e meio, em um apartamento morando de aluguel. Até minha mãe ganhar um apartamento lá em Brasília no Super Bingão dos Importados, onde o primeiro prêmio era um apartamento*

e ela ganhou. Então eu fui morar nesse apartamento, que depois ela me deu. Foi o primeiro apartamento que era meu. Mas depois, aconteceu do Humberto (marido) entrar em contato comigo. Eu já tinha conhecido ele há 10 anos antes. 10 anos? Acho que foi. Ele entrou em contato comigo e nós retornamos um namoro que foi parado lá atrás, só que ele já tinha duas filhas, e então, ele foi para Brasília com as filhas.

[GC] A sua mudança para Brasília foi a primeira experiência a viver sozinha, como foi este processo?

[RC] *Eu achei a experiência muito legal. Eu morei de aluguel antes de ganhar o apartamento e na época, a empresa que eu trabalhava era a Caixa, que foi transferida e, portanto, eles seriam responsáveis pela mudança. Como eu não conhecia nada em Brasília, eu resolvi comprar todos os móveis no Rio e enviá-los em uma mudança, porque podíamos mandar uma mudança. Só que, eu não tinha mudança, eu iria levar o quê? Minha cama de solteira? Então eu comprei todos os móveis e mandei. Chegando lá foi muito legal, porque eu já tinha conhecido um monte de gente. Inclusive, tinham pessoas que não iam morar em Brasília, eles iriam embora, só eu e mais uns dois íamos ficar. Então, como eu estava morando sozinha e já tinha um apartamento, eu fazia festas e quando os móveis chegaram, todo mundo foi ajudar arrumar. Então, aquilo ali, eu achei muito bom, gostei demais.*

[GC] O que fez com que aquele espaço começasse a sentir-se como seu? Levou algo da sua antiga casa?

[RC] *Eu colocava um monte de porta-retratos. Esses eu sempre gostei, gosto até hoje. Um monte de coisas assim. Nunca pensei muito nisso, mas colocava aquilo de que gostava. Por exemplo, eu queria muito uma persiana que sabia que não era prática e que ninguém deixaria colocar quando eu morava com a minha mãe. Mas, quando fui morar sozinha, coloquei. Depois percebi que, realmente, ela não era prática. Para limpar, era o fim da picada. Mas foi isso. Acho que não levei nada. Foi tudo novo. Na verdade, acho que levei só as minhas roupas. Não me lembro muito bem. Foi uma coisa bem normal. Nunca fui muito ligada a coisas bonitas ou muito arrumadas. Era uma casa mais funcional, sabe?*

[GC] Qual foi a sensação de sair da casa onde cresceu?

[RC] *A impressão que tive foi: 'graças a Deus que fui transferida', porque, senão, acho que nunca teria saído dali, só sairia se me casasse. Como fui transferida, foi uma mudança meio forçada, e acabei por sair de casa. No entanto, a minha irmã ficou com a minha mãe, o meu pai já tinha falecido, então ela permaneceu lá até a minha mãe morrer e nunca chegou a montar uma casa só para ela. Mesmo depois da morte da minha mãe, ela continuou naquele mesmo apartamento. Eu saí, mas não foi exatamente por vontade própria. As coisas foram acontecendo e eu fui. Mas eu achei bom, essa sensação de estar no meu próprio espaço e poder fazer o que quisesse. A única coisa difícil era que eu não sabia cozinhar. Isso foi horrível, porque abria a geladeira e ou ela não tinha nada, ou estava cheia de coisas, e eu não sabia o que fazer com elas.*

[GC] Hoje, a casa onde vive em Portugal corresponde à casa que imaginava e sonhava ter?

[RC] *É uma casa que eu gosto. Antes mesmo de chegar a Portugal, já andava à procura de apartamentos, entrava naqueles sites de imóveis e ficava procurando, procurando e procurando. Sempre alguma coisa dentro do nosso limite. Eu tinha visto este apartamento, mas depois ele desapareceu do site. Eu pensava: "ah, aquele apartamento ...", mas não adiantava eu ficar olhando muito, porque eu não estava aqui para comprá-lo. Eu estava olhando para ter uma ideia. Mesmo assim, ficava muito chateada quando ele sumia e pensava que já tinha sido vendido. Gostei muito dele por causa das janelas. Achei que tinha umas 'janelonas' e isso chamou-me logo a atenção. Parecia um apartamento muito claro. Mas então ele sumia e daqui a pouco voltava para o site. Acho que tinha desaparecido porque, provavelmente, deixaram de pagar o anúncio. Depois disso, quando viemos a Portugal, nós viemos para comprar o apartamento antes de virmos morar, nós viemos, compramos e voltamos, para depois voltar já com um apartamento definido, porque a gente não queria pagar aluguel. Vendemos tudo o que tínhamos no Rio em um processo complicado. Quando regressamos, visitámos alguns apartamentos da lista que eu tinha, mas entrávamos num, depois noutro, mas em todos eu encontrava algum defeito. Pensava logo: "este não... este tem isto... este é horrível." Quando entrámos neste, senti imediatamente que era o certo. Pensei: "este aqui está bom."*

[GC] Para além das janelas, o que mais a fez escolher esse apartamento?

[RC] *As janelas, a claridade e o bairro também. Eu preferia lá na praia, mas dentro do nosso padrão, tinha que ser aqui. E foi isso. Acabamos por decidir que seria esse. Compramos, em plena pandemia, foi tudo muito confuso. Lá no cartório, éramos eu e o Humberto de um lado, o corretor do outro, a vendedora do outro, a mulher do cartório do outro, todo mundo de máscara, foi esquisito.*

[GC] Hoje, o que considera indispensável na sua casa?

[RC] *Plantas e livros, você pode ver que tem uma estante ali lotada e fotos.*

[GC] Hoje, na sua própria casa, gostas de ter ela cheia?

[RC] *Eu gosto, mas assim, agora eu tenho o meu lugar, eu não preciso dar o meu quarto. Quando fomos comprar, uma exigência minha, que eu tinha comigo mesma, e que eu também falava com o Humberto, é que a casa tinha que ter no mínimo três quartos, porque tinha que ter um quarto de visitas. Enquanto eu não houvesse visitas, eu poderia ficar fazendo minhas coisas. Eu fazia encadernação, ainda faço, mas agora quase que eu não tenho mais tempo de fazer, depois eu comecei a fazer bordado, crochê, eu sempre tenho um hobby que eu me empolgo e compro logo muita coisa, depois não quer dizer que eu continue. Então assim, enquanto não chegasse as visitas, era um lugar que eu poderia ficar. Então a gente*

arrumou tudo, como se fosse um ateliê. Mas tem a cama, são duas camas na verdade, que as visitas podem ficar quando vem.

[GC] Hoje, qual é o espaço da casa onde mais gosta de estar? O que faz com que esse lugar seja o seu favorito?

[RC] *Eu gosto muito do quarto, mas, para mim, ele é mesmo só para dormir. Não fico lá. Tem uma rede e o Humberto gosta de se deitar um bocadinho depois do almoço, mas eu não. Entro no quarto só para pegar roupa ou fazer alguma coisa e depois saio. Até temos uma televisão lá, mas eu não fico. Sempre fico na sala. Acho que é porque ali há mais convivência. Até no ateliê, quando começo a fazer alguma coisa, muitas vezes acabo por trazer tudo para a sala. Até me perguntam: 'mas você não tem o ateliê?' e eu respondo: 'mas eu fico lá muito sozinha, prefiro estar aqui, vendo o movimento', sempre chega um, depois o outro, a televisão também está aqui, o Humberto coloca música… então sempre tem alguma coisa acontecendo. No ateliê eu fico muito sozinha, não gosto muito não, prefiro estar aqui no meio de onde as coisas acontecem.*

[GC] Diria que algumas características da casa onde vive hoje são uma resposta às experiências que teve na casa da infância? Por exemplo, a necessidade de ter mais espaço?

[RC] *É. E ainda queria uma maior. Ainda tenho esperança de que, um dia, vou ter uma casa maior. Não sei quando.*

[GC] Para terminarmos, se pudesse descrever a casa ideal para si, como ela seria?

[RC] *Para começar, eu gosto muito daqui, mas não gosto da portaria daqui. Eu queria um prédio, porque não quero casa, prefiro mesmo um apartamento, mas que tenha uma portaria bonita, com um porteiro que fique vinte e quatro horas. Aqui em Portugal é difícil encontrar. A casa tem que ter uma sala grande, com espaço para um sofá enorme, daqueles que você entra na loja e pensa: "nossa, tudo aqui é muito grande." Então, um "sofazão", uma sala bem grande, uma mesa e tal. Uns quatro quartos. Agora, além de três, eu ainda prefiro ter mais um. Uma cozinha boa, mas não daquelas abertas, que eu detesto. Tem muitas cozinhas abertas para a sala, e eu não gosto. Uma boa área de serviço, piscina. Um apartamento normal, só que grande. De preferência, não bem em frente à praia, porque acho que ali vai ficar mais frio. E outra coisa, em Gaia. Eu gostei muito daqui.*

[GC] Aquele espaço da sua infância, a varanda, faria parte da sua casa ideal? Como imagina esse espaço hoje?

[RC] *Sim. Eu queria uma varanda em que você estivesse na sala e pudesse sair para ela, mas que também pudesse aceder a ela a partir do quarto. Só que teria de haver uma divisãozinha, para as pessoas não ficarem passando de um lado para o outro. Queria uma varanda que circundasse o apartamento todo. Eu gosto muito que tenha aqueles ombrelones, que seja, assim, um lugar em que, quando você sai, pareça que está à beira da praia, sabe? Ontem mesmo fui*

naquela loja Gato Preto e fiquei olhando aqueles pratos para esses ambientes de fora da casa, acho que servem mais para a casa, mas talvez para a varanda. Umas coisas assim, para você receber alguém, é ali fora, na varanda, entendeu? Uma sala bem grande, com dois "sofazões", uma televisão bem grande, pé-direito alto, lustres bonitos, janelas grandes e cortinas. Gosto de cores quentes, nada cinza. Inclusive, este apartamento aqui não é igual ao apartamento do Rio, mas é muito parecido com o que tínhamos lá. A essência é a mesma. Depois de Brasília, quando chegaram as crianças, voltámos a viver no Rio. Consegui a transferência e fomos morar primeiro no bairro de Fátima e depois no Quartier. Em todos os lugares onde moramos, temos o nosso decorador, que é o Humberto. Ele gosta muito de cor, eu também gosto, mas prefiro que seja ele a escolher e a fazer essas combinações. Então, pode ver que está tudo bem colorido.

[03] Humberto Campos, 68.

Data: 08.07.2025

[GC] Para começarmos, gostaria que me falasse um pouco sobre si. Onde nasceu e como se recorda da sua casa da infância?

[HC] *Eu nasci em Casablanca, em Marrocos. A primeira casa? Ou uma das primeiras, porque das primeiras eu realmente era muito criança. Tenho mais lembranças da terceira casa, onde ficámos vários anos. Era um antigo casino em Marrocos. A minha prima, que mora no Algarve, foi até Marrocos e o nosso prédio ainda existe. É da época dos anos 30, meio art déco, está tombado, aos pedaços, mas ainda está lá. Havia uma danceteria por baixo do prédio e, na parte superior, o meu pai construiu o nosso apartamento, que era muito grande. Eu tinha dois irmãos. Um tinha o seu próprio quarto e o outro dividia o quarto comigo. Tínhamos uma coisa que era fantástica, que era um ponto de encontro de toda a gente jovem da época. Tinha mais ou menos oito metros por quatro, uns 32 m², e era a área de lazer. Antigamente era coberta, tinha mesa de ping-pong, mesas para sentar e o terraço, onde se estendia a roupa. Não havia elevador na época. O meu pai tinha a intenção de fazer uma abertura para que aquela fosse a entrada principal, mas havia cerca de vinte metros de altura, então teria de construir muitas escadas para aceder à rua. Por isso, nunca chegou a fazê-lo. À volta era tudo varanda, em "U", com uma vista linda. Ficámos nesse apartamento durante décadas e, depois, a danceteria virou oficina. O meu tio morava conosco, mas no piso de baixo. A danceteria era enorme e depois transformou-se em oficina, e acho que foi por isso que, desde pequenininho, tenho essa coisa de pôr a mão na massa. Era um espaço fantástico. Podíamos aproveitar muito.*

[GC] Havia algum espaço nessa casa da infância que fosse o seu favorito?

[HC] *Nessa época eu dividia o quarto com o meu irmão. Era um quarto grande e eu já tinha esse hábito de colocar posters. Naquela época havia justamente uma revista francesa que, todos os meses, trazia um poster de umas motos que iam saindo, e eu colava-os na parede. Um poster que fiquei à espera que saísse foi justamente quando os americanos puseram o pé na Lua. Fizeram um poster bem grande e eu coloquei-o na parede. Mas, para além do quarto, havia a lavanderia de um lado e, do lado esquerdo, tínhamos um quartinho, na área de lazer, onde eu passava muito do meu tempo. Sempre gostei de eletrônica, então tinha um circuito que fui montando e consegui colocar luz. À noite ficava tudo iluminado. Passava boa parte do meu tempo naquele quartinho, na minha bagunça. Era um espaço muito bom. O quartinho era pequeno, mais ou menos dois por três metros. Eu gostava dele porque aquele espaço era nosso... era meu, onde eu estava à vontade. E essa era a nossa casa, que o meu pai mandou construir. Foi uma boa fase. O espaço era muito grande.*

[GC] Pode descrever melhor esse quartinho? Como era esse espaço?

[HC] *Era pequeno. Tinha um armário muito grande, com umas divisórias, uma escrivaninha também muito grande e prateleiras. Era onde ficava a bagunça toda. Era o meu quartinho. Tinha tudo ali. As outras casas quase não me lembro. Essa é realmente a que tenho mais lembranças.*

Depois, o meu pai teve uma polêmica com o meu tio e venderam a casa. Mais tarde, quando eu tinha uns dezoito, vinte anos, fomos para um apartamento.

[GC] Quando olha para essa casa em memória, o que é que ela representa para si? *O* que te faz sentir?

[HC] *É a mais importante para mim. Foi a casa da minha infância e, sobretudo, da minha juventude. A parte de baixo era enorme. Nos anos 70 e 80, toda a gente ficava com os mobiletes lá embaixo, era uma bagunça. O meu tio ficava chateado, mas aquilo era um ponto de encontro. Depois, toda a gente subia pela escada em espiral, com dois lanços, o que não era muito fácil para a minha mãe, por isso o meu pai depois quis mudar. Ficávamos na parte superior, que era muito grande. A sensação era muito boa. Era bom para todos. A minha mãe estava habituada a pedir quatro, cinco, seis pizzas, porque toda a malta ia para lá. Era muito bom nesse sentido. De tal maneira que as melhores lembranças que eu tenho são de lá. Depois de sairmos, comecei a faculdade e os meus pais vieram para Portugal.*

[GC] Quais são as memórias que guarda desta casa e que fazem dela um lugar tão marcante para si?

[HC] *Eu sou um pouco lobo solitário até hoje, por isso não tenho tantos amigos. Apesar de ter uma diferença muito pequena de idade para o meu irmão mais novo, que faleceu há pouco tempo, para o mais velho a diferença era de seis anos. O meu irmão queria uma mobilete e o meu pai cometeu o erro fatal de lhe comprar uma. Depois, no dia 25, natal, toda a gente foi embora com as suas mobiletes novas. O meu pai perguntou: "e o teu irmão está onde?" Eu disse: "o Francisco saiu há muito tempo com o pessoal de mobilete." E ele perguntou: "e deixou-te aqui?" Eu respondi: "sim." Então ele disse: "vamos fazer o seguinte: vamos agora comprar uma para ti." Isso ficou na cabeça do meu pai. A partir daí, sempre que comprava alguma coisa para um, tinha de comprar para os outros também. Lembro-me de ficar com um sorrisão, porque eu nunca tinha pedido nada. Por isso guardo essas lembranças. No bairro tinha muitos amigos e a minha casa era o ponto de encontro por causa da área do ping-pong e do meu quartinho com as pistas iluminadas. Essa casa ainda existe hoje e é, sem dúvida, uma das melhores lembranças que eu tenho.*

[GC] Se tivesse de definir a sua casa da infância em poucas palavras, como a descreveria?

[HC] *Boas lembranças. Casa, família. Boas lembranças, sobretudo. A minha infância, a minha juventude. Era muito grande. Todos os meus amigos moravam pertinho e ali era o ponto de encontro.*

[GC] Para si, o que transforma uma casa num verdadeiro lar?

[HC] *Uma igual àquela. Um lugar onde a gente se sinta bem, com conforto.*

[GC] Sente que trouxe alguma coisa da casa da sua infância para a casa onde vive hoje?

[HC] *Acho que sim. Por exemplo, esta casa aqui carrega o mesmo espírito: é acolhedora. Cada vez que os amigos entram aqui, dizem logo: "Uau, que casa acolhedora." Eu não sou do tipo de pessoa que tem dinheiro, compra uma revista de decoração, abre na página 42, chama um decorador e diz: "Eu quero isto." Acho isso uma coisa fria, sem graça nenhuma, sem alma. Eu não sou assim. Gosto de tornar os espaços aconchegantes, os objetos têm valor. É o mesmo espírito. As pessoas gostam de ficar aqui, esta é a minha casa.*

[GC] Existe algum objeto que tenha trazido da casa da sua infância, ou de outras casas onde viveu?

[HC] *Eu trouxe esta caixa da minha mãe. Quando a abri, foi como se a minha vida aparecesse ali. Aqui está, por exemplo, a minha residência em Marrocos, isto é de 1971. A minha mãe guardou tudo isso, e faz tudo parte da minha história. Há algumas medalhas, cartões de eventos de animação... São coisas até de quando eu trabalhava, por exemplo. Esta caixinha conta muita história. Foi uma boa descoberta, porque eu nem sabia que ela existia. Só a encontrei depois de os meus irmãos venderem a casa da minha mãe. Trouxe também algumas coisas do Rio de Janeiro, como as fotos, que fazíamos muita questão de trazer, alguns objetos e livros.*

[GC] Ao longo da sua vida, mudou de casa muitas vezes? Em todas elas conseguiu sentir que era um lar?

[HC] *Umas oito vezes. Penso que sempre incorporamos o mesmo espírito às casas em que vivi, o que fez ser um lar. A de Brasília foi por muito pouco tempo. Nas outras, ficámos mais tempo, como em Fátima. Depois, a certa altura, fomos para um condomínio na Barra da Tijuca, com piscina e tudo mais, mas era um apartamento muito pequeno, embora muito bonito. Fiquei até perturbado, porque, quando vi o tamanho do apartamento, disse que não ia dar. Até que, um dia, ligaram-me para dizer que iam fazer um teste das luzes na área do jardim e da piscina. Foi aí que convidei as meninas. Quando elas viram aquilo, do décimo andar, com o Pão de Açúcar do lado direito e, mais à frente, a Baía de Guanabara, disseram: "papai, é aqui que queremos ficar!" Então ficamos. Adaptamo-nos, mesmo sendo um espaço menor, mas sempre com o mesmo espírito de ser o ponto de encontro. Isso nunca mudou. Foi sempre uma casa muito acolhedora.*

[GC] Você disse que procura manter o mesmo espírito em todas as casas onde vive. *O* que é que representa esse espírito para si?

[HC] *O nosso espírito é sermos pessoas simples. Eu sou honesto, comigo mesmo e com as pessoas. Eu sou assim. Deixo sempre as pessoas à vontade, podem sentar-se onde quiserem, se quiserem deitar, estão à vontade, tenho até a rede. E por que a rede? Porque é o meu local principal para descansar. Abro a janela e fico lá, no meu cantinho. Mas pronto, quero*

uma casa acolhedora. Aqui não temos nada falso. Somos nós.

[GC] Acha que essa forma de viver a casa vem muito das experiências que teve na casa da sua infância?

[HC] *Sim, das convivências. De conhecer todo o tipo de gente. Eu não quero perder isso, quero guardar, porque faz parte do nosso DNA. A família, sobretudo a casa, sempre foi assim. Desde que eu sou pequeno, sempre foi assim, até hoje, gosto de receber gente. Em Marrocos, então, como havia praia, toda a gente ia para a minha casa, porque tinha alma. Muita gente ia lá porque sentia isso. Estavam na praia, depois iam almoçar lá, fazer um lanche. Então é assim, simples, toda a gente sempre muito à vontade. Faz parte de mim e quero guardar esse espírito comigo até ao último momento.*

[GC] Você falou há pouco do seu "cantinho". Como é esse espaço e o que ele representa para você?

[HC] *Eu tenho alguns cantinhos. Quando você mora em vários países, perde um pouco as raízes. Por exemplo, se você me perguntar se eu tenho um time de futebol, não tenho. Não tenho raízes. Isso é uma falta muito grande que eu tenho, sobretudo por a minha família morar longe. Então construí esse cantinho, aqui na sala, como um mural, onde vou colocando os objetos e construindo as minhas lembranças, tentando voltar um pouco às minhas origens. Vejo o meu pai, a minha mãe, e isso faz-me lembrar muitos momentos, até de tristeza, mas faz parte. Acho que o principal é isso, ser acolhedor. Depois, lá embaixo, tenho um cantinho na garagem, que é um arrumo. Quando vi pela primeira vez foi como "uau". Um espaço que não era grande, mas, para mim, era gigante. Poder construir as minhas coisinhas. No Rio de Janeiro também tinha o meu cantinho, muito semelhante a esse da garagem.*

[GC] Você acha que esta casa conta a sua história?

[HC] *Sim. Quero que conte a nossa história. O principal, em relação às casas, é você sentir-se bem.*

[GC] Se hoje pudesse imaginar a sua casa ideal, como ela seria?

[HC] *É o que tenho hoje. Para mim, o que importa é o espírito e o conforto. Esta casa já é minha, não almejo muito mais. Sempre tive varanda, isso é um elemento importante para mim, é como se fosse a rua, e é importante. Infelizmente, aqui não tem, mas é só isso que faz falta. Cheguei a este momento da vida e é isto que tenho, então, para mim, esta já é a minha casa dos sonhos. Tenho os meus amigos e a minha família. Depois tenho um outro cantinho lá embaixo, na garagem, onde guardo mais coisas, como as minhas pipas. São objetos que trouxe do Rio de Janeiro. De Marrocos não era tão fácil trazer coisas; de lá ficaram mais os contatos com os amigos, as amizades, e é isso que trago comigo. Aqui tenho tudo pertinho, é muito tranquilo. Se ganhasse na lotaria, talvez tivesse uma sala mais ampla, mas casa mesmo acho que não. Prefiro apartamento, por proteção. Já estou velhinho,*

não preciso de tanto. Mas um T3 é imprescindível, com varanda. Aqui, a única coisa que realmente faltou foram as varandas.

[04] Vuyo Mabheka, 27.

Data: 14.05.2026

[GC] What motivated you to create *Popihuise*, and what made you feel the need to develop it?

[VM] *So, this work is kind of a continuation of a work that I was exploring before, in my earlier days in photography. I started doing photography in 2017, when I was still in high school. At first, I wanted to learn about the camera, I wanted to hold it and use it, and at this point I was already involved in what photography was, what it could do, and how it could tell stories through images. So, I was already kind of in love with photography before I even started photographing. I started a project before Popihuise with photography, where I was exploring the idea of being raised by a single mother while my father was still alive, but I've never met him. So, what I was doing in this photographic work is, I was wearing my mother's dresses and posing as her at home and in people's homes as well. Because my mother was the only parent at home, she couldn't be there all the time, she left in the morning at around 6 a.m. and would come back after 8 p.m., so we never really had time to be together as a family. So that's what I was doing in this photographic work. I've said most of what I wanted to speak about in that work, and then I unblocked a part of me and started exploring collages. Also, this collage thing happened after me and my brother had a commotion, because he is an engineer in Cape Town and he didn't believe in me being an artist, he wanted me to be in a corporation, from 9 a.m. to 5 p.m. basically. I wanted to erase his picture from the family archive, because he only had one picture of himself from the family archive. In the end, I wanted to remove the picture of him and destroy it so he didn't exist in the family archive anymore. But while I was in that process, looking at the image, I guess the idea came to me. Actually, my brother has always been more like the favorite child in the family, you know, the golden goose, and I was always more like the black sheep of the family and then I started reflecting, I thought maybe, instead of removing him, I'm the one who was supposed to remove myself from the family archive, because my father is still alive, but I don't know him, so I said that the only reason why I'm being treated as failure is because of my father is still alive, but I don't know him, so they know that I can't go to my family, so it was an issue of trying to find myself, my true identity through my father's side of the family. I removed myself from the family archive and now I have this cut out of myself that doesn't belong anywhere, it is just a piece of work, because I had to belong somewhere, I didn't want to belong in a world where anyone else is in control, I wanted to create an environment where I have control, an environment inspired by childhood promises, those moments when you felt like you could say something but you couldn't, because no one would give you the platform. So, in these studies, Popihuise is basically a dollhouse, and a dollhouse is where the child gets to have all the control basically and everything happens as you please. But in my work, when it comes to the drawings, I am in control of what is happening, but when it comes to the people I photograph in the community, I don't plan, I just take my camera and photograph random people moving around, doing their business. That is how I want them to appear in my work. I don't want them engaging with the audience. In my work, people are always moving, and I am the one standing in the middle.*

[GC] When you talk about creating an environment, when you draw the spaces in *Popihuise*, are those real spaces or imagined

ones?

[VM] *It's a mix of reality and fantasy, because even when I was a child we didn't have a stable home with my mother, so we used to move around from one community to the next. So, when I create the work, I basically borrow from those experiences, because when you move around and you have friends in one area that you don't want to leave… my life was: I made friends for this month and then the next month I had to leave and make new friends. So, it got to a point where I didn't want to make friends anymore, I would just hang out with whoever was around me. So in my work what I do is: sometimes when I create, I create from experiences, from something that I experienced before, including negative experiences and let me tell you that I had bad experiences, then sometimes I remember when I used to dream about living in a big house where my father could have nice cars and where you could do whatever you wanted. So, in my work I try to show a bit of both ways, the past and the present, and I try as much as possible to keep the township life. Not all the stories that I depict in my images are originally mine, like only mine. Sometimes they are stories from people I live with, my friends, you know? When they share an experience, maybe that experience reminds me of something I have experienced myself, so it's more like a collaboration of stories that I create.*

[GC] Are these houses more like an idea of what you wanted?

[VM] *Yes, so the idea is that the drawings themselves don't necessarily reflect something that exists in reality, but they are ideas or maybe suggestions of what exists in the township, or what I dreamed of having, like this kind of lifestyle, or maybe they reflect experiences that I had, so it is a mix of these kinds of things. So I can't say the work is focused on just one thing. I'm still young and everything, but there is a lot to reflect on from my side too, so I try to create images that, when someone looks at them and then understands what the stories are, — my story as an artist — they can also see themselves as well. They can change their own experiences, like bad experiences or maybe they can have their own way or change how they see things. Maybe when you are angry about something, when you finally learn how people deal with these issues in this kind of way, that is maybe how you change as well, they might look at my life in this way when I face this kind of challenge, 'this is how I'm going to end it'. So that is also something I incorporate. Like I said, not everything that influences my work comes only from what I have experienced, but also from people I see around me, what they have experienced. I try to incorporate that in my work as well.*

[GC] If you think about all the houses you've lived in, which one comes to mind first, and is there a place among them that feels most significant to you?

[VM] *Actually, there is a place that comes into my mind, because when I first went to South Africa, I was here before during a school holiday in 2008, and we were visiting my stepfather's family and my stepfather is my baby sister's biological father, so we stayed with them for a month. Then, when it was time for me to go back home, they said no, and I*

had to find a new school. So that's when everything started. They wanted my mother to stay on this side of the country, so we stayed for a few months, and then after a few months they kicked us out, I don't know what happened between them, probably family issues, and my mother found a place to stay with people in this community that I'm living in right now. So, I spent my second year living in this community. It makes me think about how my life started. I always think about that one house, when we left the home, we stayed in that house. I remember there was no electricity, we had to use paraffin for cooking and candles for lighting. Life was really difficult because my mom was also unemployed at the time. And even now I also live in the same community. For me, it was like going back to my childhood, where I felt I suffered the most. I wanted to live in this community now that I can afford everything through my own business. This is my second year living here, but I'll be leaving soon. This is the house where I felt like I needed to go back and collect myself, where I felt a piece of me was dying in that space. So I wanted to go back here.

[GC] If you had to describe this house in one word, what would it be?

[VM] *In one word it is hard… I don't know the exact word, but maybe like a breaking point, I guess I can call it that. That's where I felt like I didn't understand where I came from, in relation to reality, where everything in life is supposed to be free, affordable and everything, but I only came here for a holiday. It was a whole thing in the city, it was even my first time being in a big city. So, my idea of cities was always that they are spaces where life is smooth and everything works, but my experience of that was completely different. So, what I can say is that was my breaking point, because that's when I realized we are on our own, no one is coming to save us. I didn't know how long it was going to take, but yeah, it was when I experienced one of the most intense moments of my life.*

[GC] For example, since you moved between many houses while growing up, how would you describe your idea of a dream home today?

[VM] *Thank you for that question, it is actually an interesting thing. I haven't always understood why I feel like this, so to answer your question, I am still in between. I don't know how to have a stable home. Even now I don't have my own space to say 'this is my property, I live here, and this is my permanent residence', because I am used to moving around and feeling a lot of freedom, when you don't stay in one place, you move to the next. But my idea of home, as an adult and the kind of place I want to live in, is not in the city, it is in the rural areas, where I felt free when I lived in the village. In the city, I just want to have a space, maybe one house in the city, and then my life would basically be in the rural area. I am also a person who likes moving around. My dream home is basically to have a kind of camp, to make every place I visit a temporary home, because doing that has also helped me meet new people and learn new things, because also in South Africa we have many different cultures. So, where I am today, and the stories I have, if I didn't move around, I don't think I would have as many stories as I do now. Moving through different communities, I met different people and had different*

experiences with all of them, so I have a lot of stories to tell. And also, the images, there are many images of similar things, but each image tells a different story.

[GC] How would you imagine building your house, and would you incorporate the memories of the places you've lived into it in any way?

[VM] *Yes, my kind of home is basically something that I always hoped to have, and I saw something similar in France in 2024, when I was in Paris for an exhibition. I don't know how they call it, but it was like an exhibition, there are hotels that host some exhibition and sometimes they put images in the bed and I felt in love with that idea, with that kind of thing, where I felt like I've never seen in any way before, I didn't even know it existed, because in South Africa, to see art you usually have to go to art galleries. Me, personally, my dream, was always to teach and to have like an art school, where I can teach people how to create. Not something formal, but more like a mentorship program, where I help people understand how to navigate artistic and creative careers. So, my ideal of home now is not only a home where I live with my family, but a kind of home that can also host artists in a residence, local and international people, who can just come, or maybe even people who have never been to South Africa, who just want to have fun. The idea is for people to come into my home and create whatever work they want to create, and maybe later exhibit. I want a home that feels welcoming to the public, especially to creative people. I want to build a community inside my home, other than just my biological family.*

[GC] Do you think this desire comes from your own experience of moving between places and being welcomed by different people, and that now you want to offer the same to others?

[VM] *Yes, it is like if I have the ability, it is something I would do now. I do have a student, she is 18 now, I met her when she was 14, and I encouraged her to take images and everything, and later she joined the project. So, I wanted her to have that kind of support as well. It is something I would love to do now. I love being outdoors, meeting new people, because it has always been part of my life. I don't know, in Europe I feel like there is really a need for spaces like that, because here in South Africa there are already artists, so I don't necessarily need to invite people for residencies in the same way, because they are already familiar with the environment. But one thing I noticed when I went to Europe for the first time, and being exposed to how other artists create, is that I think for African artists to visit other parts of the world is really critical for their careers, and also for someone in Europe who has never been to Africa or Asia, it is essential that people reach these places and meet these communities in different, foreign contexts, so they can gain a fresh perspective and look at life differently. So that is my idea of home. I want a welcoming home for everyone, anyone can just come, even if it is not for creating, not only for visual creation of course. We have writers, performance artists, people who want to write music, I want that kind of home.*

[GC] Do you keep any objects from the houses you've lived in, and is there anything you always needed to have with you in order to feel at home while moving between places?

[VM] *I never take anything, to be honest, but there is something I took from my mother. We never get rid of old clothing, I still have, in the village, clothes from when I was very young. So those clothes are a way of archiving memories, sometimes you forget, but when you see the items, you reconnect. And sometimes you don't even know the stories, but a family member will tell you what they remember about you, or what they remember about the clothes, the age. In my family, we keep clothes, we don't throw them away. But I don't take anything for myself from these homes I used to live in. Something I also see in my previous work, when I was photographing myself in other people's homes, because I was doing self-photography, it was always me, me, me, but the background was different, because I wanted to include the people around me in my work too. I wanted to be inside the image, so I would go to my friends' homes and then I would become them, I would embody them in their own space.*

[GC] I'd like to ask you about the distinction between a house and a home. A house can be understood as the physical place where someone lives, while a home is more closely associated with feelings of belonging, comfort, familiarity, and emotional attachment. Thinking about this distinction, did you ever feel a sense of home in any of the places where you lived?

[VM] *They never felt like home, I'm not going to lie. I remember that I used to think about what my idea of home means to me. When I was a child, my mother was not at home, she worked in the city and would come back for two days every month. So, when she came back, we were very close at that moment. This happened for about a year or two, and then she left again. That's when she left me with my stepfather, my baby sister wasn't born yet at that time, and she was born a year or two later. So, I feel like there was never really a time where I was supported by my mother in a consistent way. Now we spend time together as adults, but we never had that proper mother-and-son relationship, because she was not there when I was a child. I was always visiting other people's homes, so my idea of home was always based on what I saw in other people's homes, where I wished I was part of the family. Even though I have my own home and family, my house never really felt like a home. Other people's homes always felt more like home than mine, because they were together.*

[GC] When you were at home, what did your daily life look like, did you have a favorite place in the house and how did you experience the absence of your parents?

[VM] *How I used to deal with the absence of them is that my baby sister was about two years old at the time, and I was around eight years old. So, the role that was supposed to be my mother's, looking after the child, taking care of the child, became my responsibility. From morning until late at night I*

had to look after her, but I was also a child. I always had to take care of the house, take the baby to school, cook for her, clean the house. My mom was only available on the weekend when she was doing laundry. So, for me, it took away a lot of time. I couldn't be like other kids. Other kids were playing from morning until late at night without worrying about anything, but for me, even when I was playing, I had to think, and every now and then I think about that, how I had to check on the baby and be home before my mom arrived. I lived in fear. I didn't feel like I had control over what I wanted. I didn't choose where I wanted to stay. I could only make friends, but I couldn't choose whether I wanted to keep them or not. Everything just happened, and I had to follow. So now, as an adult, I'm trying to create a separation within myself. These are conversations I normally have with myself, where I try to understand what I missed in my childhood, and how to get that now as an adult.

[05] Mariana Pinho, 24.

Data: 09.06.2026

[GC] Para começarmos, gostaria que me falasse um pouco sobre si. Onde nasceu e como se recorda da sua infância?

[MP] *Eu nasci em uma vila pertencente ao concelho de Santa Maria da Feira, um local muito tranquilo e onde todos se conhecem mais ou menos. Recordo a infância como momentos muito felizes e sobretudo de grande partilha e descoberta. Sempre de casa cheia. Foi uma época de explosão da tecnologia, no entanto recordo como um bom equilíbrio entre brincar entre amigos e primos e o passar horas fascinada com as animações na televisão.*

[GC] Atualmente, ainda vive na casa onde cresceu? Como descreveria a sua relação com esse lugar hoje?

[MP] *É uma vida toda na mesma casa. Portanto, se calhar, ela acompanha várias fases da minha vida e a minha percepção dela foi mudando ao longo do tempo. Agora, se calhar, se eu fizer a descrição ao contrário, agora é uma visão um pouco de saudade e refúgio. É o sítio para onde eu quero ir quando estou atrapalhada em algum outro sítio.*

[GC] Como é que era vivenciar esse espaço quando criança? Há algum espaço de que se lembre de forma especial?

[MP] *Há um espaço na casa… Ela é enorme e tem um grande jardim. Lembro-me muito de correr na relva, à frente e atrás. É engraçado porque, à frente, passam os carros e as pessoas viam-nos. Depois a criança começa a ganhar mais consciência e de repente apetecia-me mais brincar atrás, porque ninguém via e eu poderia fazer o que eu quisesse. Mas há um espaço dentro, no interior da casa, que sempre teve mais importância do que o quarto, por exemplo, que para muitas pessoas, se calhar, é o espaço que passam mais tempo dentro de casa e onde se calhar brincam mais. Mas nós tínhamos, no projeto, a garagem, mas nunca foi uma garagem, foi só para passar o licenciamento. Nós chamamos de a "sala pequena", que é uma espécie de escritório. Hoje em dia o meu irmão trabalha nesse espaço, mas, na altura, aquilo era a sala dos brinquedos. Das minhas primeiras memórias lembro-me que tínhamos uma televisão de caixa que estava sempre a passar o Shrek, sempre, sempre e sempre. E eu por ali andava por cima da mesa, para o chão, a brincar do faz-de-conta e muito com os móveis. Acho que esse espaço com certeza faz parte das minhas primeiras memórias na casa. Esse espaço ainda existe, mas muito diferente. Ele também foi mudando ao longo do tempo, ou seja, ele é usado com a mesma frequência, talvez, mas as dinâmicas que acontecem lá não são iguais. É muito menos movimentado, se calhar, porque é um escritório, e agora é o nosso espaço de trabalho. Trabalhámos lá, o que é aquela coisa engraçada, não é? Tu brincas, depois cresces e trabalhas, mas por que que tu não brincas enquanto trabalhas? Eu acho que brinco enquanto trabalho, no processo agora do desenvolvimento da dissertação brinquei muito lá, outra vez.*

[GC] De que maneira voltaste a brincar no processo da dissertação?

[MP] *Vasculhei tudo à procura de fotografias, porque também tenho os móveis e muitas coisas guardadas. Tentei, de certa forma, resgatar algumas coisas que existiam nesse espaço quando eu era muito pequena, como os DVDs, os tais filmes, e pronto, muitas peças da dissertação, como a fonte, o gráfico e assim, foram feitas com carimbos e trabalhos muito ligados às manualidades. Fiz muito isso lá. Parecia que não conseguia fazê-lo em mais nenhum lugar da casa, porque estava tão ligado à parte da infância.*

[GC] Você ainda olha para esse lugar como um lugar de refúgio?

[MP] *Sim. Para mim, não é o quarto. É engraçado, porque a casa tem dois pisos e parece que subir para ir para o quarto é demasiado distante. Ali é o espaço de refúgio mais imediato.*

[GC] Como você descreveria esse espaço?

[MP] *Primeiramente, é muito silencioso, em um bom sentido. Ninguém vai te chatear ali. Mas, no outro sentido, é silencioso, mas é barulhento ao mesmo tempo, porque há muitas dinâmicas que passam por ali. Alguém vem chamar, vem chamar ali, porque é onde todos estamos. A casa em si também foi mudando, mas em certo sentido continua sempre a ter a mesma sensação. Sempre. Eu acho que era a mesma sensação de sempre, porque nunca houve e nunca foi posta a hipótese em mesa de nós sairmos de lá. É o nosso sítio. Foi uma casa construída para aquela família. Nunca teve outros habitantes ali e não há previsão de que a gente saia de lá. Portanto, é sempre essa ligação com a infância, que, em nenhum momento da minha vida, e nem agora, em que ela se perca, mesmo eu indo para fora agora, por exemplo.*

[GC] Quando foi viver para outra casa, no Erasmus, houve alguma característica da casa onde cresceu que sentiu necessidade de recriar nesse novo espaço?

[MP] *Não sei... Talvez a organização, a importância de ter certos elementos e, se calhar, esse espaço. Uma coisa de que senti muita falta foi que, quando vivi fora, o espaço era muito pequenino, ou seja, era difícil para mim criar diferentes zonas. Mas, é muito importante para mim, numa casa, ter uma zona tipo este quarto, que eu descrevi antes.*

[GC] Se pudesse projetar a sua própria casa, de que forma aquele espaço influenciaria o projeto?

[MP] *Eu acho que eu queria que a casa fosse o espírito deste quarto. Que é um espaço que pode ser mudado e pode ser brincado. Que todo o espaço da casa seja aberto a essa transformação que foi feita naquele quarto e a possibilidade da gente, tanto agora como antes, podermos brincar nele.*

[GC] Enquanto arquiteta, como imagina que essa ideia se poderia traduzir num projeto?

[MP] *Os projetos nunca são fechados, não é? Mas nunca seria um projeto fechado. Seria um espaço em que, claro, certos elementos são mais permanentes, mas um espaço que fosse*

muito aberto à mudança. Por exemplo, a nível de mobiliário, a nível de divisórias, talvez. Claro que isso traz outros problemas, essa é a grande questão de um espaço adaptável. Se formos a pensar que tem paredes móveis, tem paredes que saem e entram, mas depois, em termos acústicos e tal, como é que funciona?

[GC] Para si, a casa onde cresceu é um lar? O que faz com que a considere dessa forma?

[MP] *Sim. Eu ter estado sempre lá, acho eu, e o conforto, o sentir-me bem e ter as outras pessoas, ter a família, não ser só eu sozinha. Mas depois, se formos falar, por exemplo, no estúdio onde eu estava, que era outra casa, digamos a única outra casa que eu já estive, também me sentia como se fosse um lar, porque era um espaço em que eu podia abstrair da realidade e não tinha que conviver com muitos problemas, porque eu estava sozinha, não é? E fechava a porta e desaparecia. Tinha o silêncio… vou explicar melhor, acho que o silêncio, não é silêncio no sentido literal de não haver barulho, porque o silêncio incomodava-me, por exemplo, em Lausanne, porque não tinha outras pessoas. É o silêncio de que estás completamente confortável e não tens que lidar com outras coisas. O silêncio nessa época de infância e neste quarto não era um silêncio literal, porque havia a televisão, sempre a passar alguma coisa, havia o barulho dos brinquedos, uns com os outros, não é? É um silêncio no sentido de abafar do resto e de concentrar só naquilo. Acho que é isso que faz tu gostares tanto ou te sentires bem numa casa. É o conforto e a abstração do resto.*

[GC] Quando começou a conhecer outras casas, sentiu que isso mudou a forma como via a sua?

[MP] Assim, eu acho que eu não consigo aceder às primeiras memórias e elas são um bocado falhas nos meus primeiros anos de vida, mas eu sempre estive lá. Portanto, eu sempre associei aquilo que é a minha casa. Mas, a partir de um certo momento, há uma certa idade em que a gente começa a questionar tudo. Eu pensava, 'por que eu não vivo num apartamento como os meus amigos?' É engraçado, porque tenho uma caixa onde fica o gás e eu fingia que aquilo era uma janela, que eu poderia falar para os vizinhos de baixo, sendo que eu não tenho vizinhos de baixo, porque é uma casa e não tem vizinhos nem em cima, nem embaixo, nem aos lados. Havia, se calhar, essa vontade de experimentar outros espaços. Mas aquela casa estava tão entranhada em mim como sendo a minha casa, e nunca houve a perspectiva de sairmos dali, que isso ficou completamente entranhado em mim. É a minha casa e não vai deixar de ser. Nem me cruza a cabeça pensar que não vai ser, mesmo eu mudando para outros lugares. Mas pronto, o contexto atual, não é? A crise da habitação como é, aquilo, podes imaginar que para construir aquela casa, hoje vale oito vezes mais o preço que custou. Uma vez numa conversa disseram, 'ah, se a gente vendesse a casa, ganhávamos muito dinheiro.' Eu pensei, 'então, mas a gente vai para onde?' Não há outro sítio em que eu

me imagine a viver. Mas vou me mudar no próximo mês, e agora, a casa é um pouco as pessoas que fazem ela ser casa, que são os meus pais que ficam lá, que não tem um projeto de sair de lá e o meu irmão, que no caso, vive lá. Mas sim, muitas vezes, quando passo muito tempo fora, principalmente neste último ano, que passei muito tempo fora, eu chegar lá e ver a cama, ver esse tal quarto, era muito emocionante, porque é uma coisa que me faz falta. Mas, não sei se é o espaço em si, se é a sensação que eu tenho quando chego lá e de ter aquelas pessoas e de ter o tal silêncio. Não sei se é o espaço em si, porque se fosse a analisar aquilo arquitetonicamente, claro que, pronto, são quatro paredes regulares com uma porta que é a tal porta da garagem, ou seja, entra muita luz. Não sei se é isso que me faz gostar tanto do espaço. É só ter um espaço só nosso.

[GC] Quando foi viver para Lausanne, passou a sentir que aquele lugar também era um lar ou continuava a sentir que a sua casa, em Santa Maria da Feira, era o lugar para onde iria sempre voltar?

[MP] *Sim, eu pensava: 'volto', mas morar num outro sítio, fez-me perceber que eu tinha que me deslocar dali também. Depois outras camadas, outros fatores, da vida, não é? Mas nunca saiu de mim, não querer voltar, nunca pensei não quero voltar lá. Mas deixei de pensar, vou viver aqui para sempre.*

[GC] Acha que a forma como cresceu e habitou essa casa influencia a maneira como pensa ou projeta arquitetura? De que forma?

[MP] *Sim, acho que sim. Acho que tem vários aspectos que influenciam, como, o valorizar ter espaço exterior, que nem sempre é possível, não é? Mas o conseguir estar dentro e conseguir estar fora e precisares de ar e sais de repente, e não precisas sair à rua, estás só na tua casa, mas no exterior. Isso é uma vantagem que a casa tem, porque tem jardim, um quintal grande. Depois tem certas dinâmicas, por exemplo, no rés de chão da parte da sala e da cozinha, para a parte dos quartos, e este tal quarto que eu falei, tem dois degraus, e faz toda a diferença. Se fosse no mesmo piso, de repente estávamos no mesmo ambiente que a cozinha e a sala, mas tendo aqueles dois degraus, faz com que a gente só vá lá quando quer mesmo ir lá. Não é um espaço de passagem, é um espaço de estar mesmo.*

[GC] Durante o processo de projeto, alguma vez se apercebe de que está a recorrer, consciente ou inconscientemente, às experiências que viveu nessa casa?

[MP] *Se calhar penso na importância dessas diferenças, dessas pequenas coisas e nas circulações. Se quiseres posso contar uma história engraçada. Quando era criança, tinha muito medo daquela personagem do filme Nemo, aquela menina que fica com o peixe. Fiquei aterrorizada com essa menina, não sei por quê. Quando tu encontras um vilão da infância, alguma coisa que tu tens medo, de repente tem cantos escuros, que é todo um outro tema, não é? Em cantos escuros*

ou finais de corredores, tu pensas que está ali aquela coisa, não é? Entre esse tal quartinho e a cozinha, eu tinha que passar pelo corredor e tinha o hall de entrada que ficava sempre escuro. Eu achava que ela estava lá, à minha espera. Então, o percurso, cozinha, quartinho, eu tinha que fazer, porque eu queria ir para o quartinho, mas eu fazia a correr e houve uma vez que tinha um vaso com areia e eu parti o vaso com areia, não apanhei, mas ouvi muito da minha mãe. Mas, essa diagonal, é a diagonal que eu mais faço em termos de percurso lá em casa. E sim, penso. Quando estou a desenhar um espaço, penso na circulação, nessas diferenças e nesse espaço. Nesses espaços escuros, se tem um quartinho ou não, se ele é aberto ou não. O espaço de circulação, ultimamente, e depois de ter começado este processo de dissertação, tenho pensado muito que o espaço de circulação, também deve ser um espaço de estar, e não só distribuição. Acho que é uma coisa que eu tenho levado mais em consideração. No fundo, esse espaço da tal diagonal entre a cozinha e o quartinho é um espaço de circulação, senão eu não tinha medo de estar ali, porque não ficava tão escuro, era mais aberto. Então, sim, há certas questões que eu levo.

[GC] Quando pensa na casa onde cresceu, existe algum elemento sensorial, como um cheiro, um som, uma luz ou uma textura, que lhe venha imediatamente à memória?

[MP] *Eu acho que o cheiro vem muito quando eu passo muito tempo num sítio e depois deixo de sentir o cheiro. Portanto, em minha casa, acho que não. Mas há outras casas ou outros sítios em que eu entro e digo, 'ok, é esse o ambiente que essas pessoas vivem', porque é o cheiro delas e associo a elas. Tenho muito verde. Eu associo muito isso à minha casa, o verde, está rodeado de verde.*

[GC] Se hoje pudesse projetar a sua casa ideal, ela aproximar-se-ia mais da casa onde cresceu, rodeada de verde, ou daquela ideia de viver num apartamento que tinha quando era criança? Como imagina?

[MP] *Para mim, desenhar a minha casa… talvez, neste momento, e estas ideias mudam sempre com o tempo e adaptam-se. Mas, o dizer "a minha casa", eu considero que é uma ideia, mais permanente. Eu, neste momento da minha vida, não estou a pensar tão permanente, portanto, não seria no campo. Se fosse a fazer mesmo, não seria no verde, neste momento. Mas, também, não sei onde é que é no fundo. Mas, não seria neste momento, não teria um lugar para me assentar. Mas no futuro acredito que vai mudar e talvez volte mais ou estabeleça ainda mais essa ligação com essa casa. Eu acho que quanto mais tu te distancias, mais tu sentes a falta.*

[GC] Então, quando imagina a sua casa ideal, ela acaba sempre por voltar a essa ideia da casa no campo?

[MP] *Sim. Sim, sim. Aqui, agora, estou sempre nesse vai e vem, não é? Mas estando fora, e mesmo quando estava cá (no Porto), e eram dias mais difíceis e semanas mais difíceis, era sempre aquilo, "quero chegar a casa e não ouvir nada à volta". O som também influencia muito, se calhar mais que o cheiro,*

a diferença grande que eu sinto é no som. O som, estás aqui, não estás a ouvir os passarinhos. Não ouves tanto as árvores a mexer, se bem que aqui na Faup tem bastante.

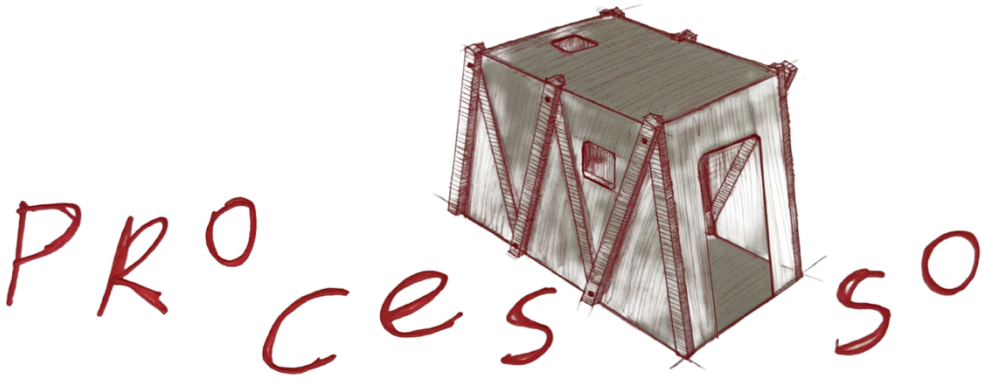
[GC] Quando se muda para um novo lugar, o que sente necessidade de levar consigo para que esse espaço também se torne lar?

[MP] *Eu acho que levo sempre coisas do outro espaço e para mim é muito importante, ter sim, coisas relacionadas àquele sítio e à vida começada naquele sítio, mas também ter elementos que me lembrem de onde eu vim. Acho que quando me mudei, levei algumas coisas. A mais óbvia e direta que toda a gente deve dizer, são as fotografias. Às vezes tu nem levas e nem achas que vais dar assim tanta importância, mas depois num dia chato fechas a porta, está lá a foto e lembras-te. Ultimamente ando muito nos candeeiros, e gosto muito, então também levo um candeeiro, faz-me lembrar a casa. A casa é antiga, portanto, no inverno é muito frio, no verão é muito quente. Mas lembro-me e tenho muitas lembranças também de lá, de andar sempre com mantas atrás, coberta com mantas. Quando vim para cá, para o Porto, trouxe uma manta de casa. E agora que vou para a Suíça, se couber também levo.*

[GC] Como está a viver este novo processo de sair da sua casa, desse lugar de silêncio e refúgio, para um novo espaço, que de início, possa ser um pouco mais turbulento?

[MP] *Acho que dessa vez vai ser diferente, porque eu vou para um sítio onde eu talvez consiga encontrar mais esse espaço, como esse quartinho. Uma coisa que seja só um canto meu, que seja um canto da casa, porque também não vai ser enorme, mas um canto meu. Acho muito importante ter, apesar de viver com outras pessoas, teres sempre um canto, que seja só teu. E acho que vamos tentar procurar isso.*

03.

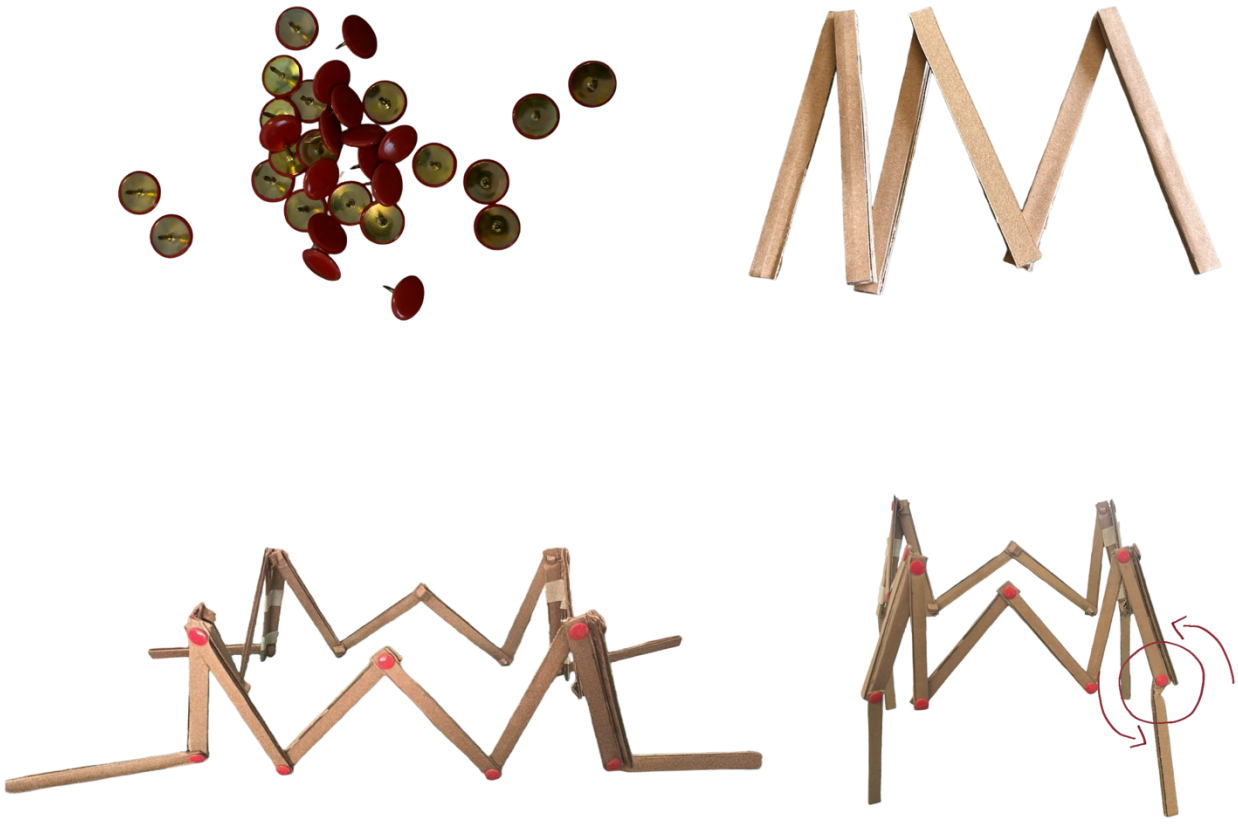


03. Processo construtivo da cabana

Desenho autoral



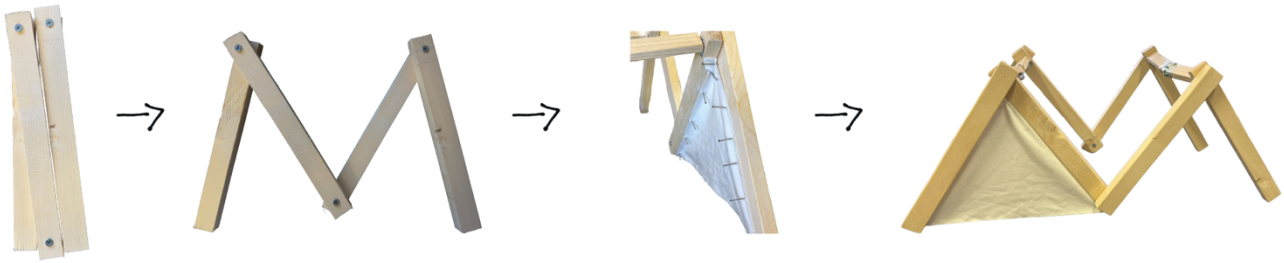
Esquisso da proposta inicial da estrutura da cabana.



Primeiros ensaios estruturais em papelão e alfinetes, realizados com o objetivo de compreender o funcionamento das articulações e testar o mecanismo de abertura e fechamento da cabana. Nesta fase, verificou-se que a solução inicial, composta por quatro estruturas de sustentação dobráveis destinadas a aumentar a altura da cabana, resultava numa configuração instável.



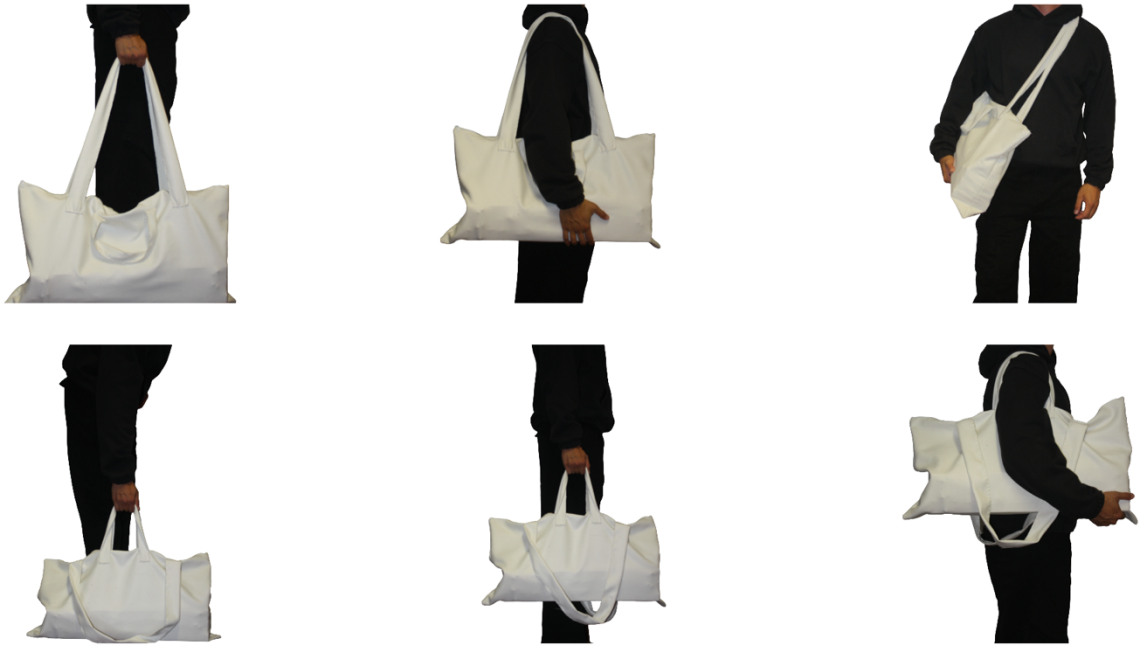
Materiais utilizados na segunda fase de estudo da estrutura da cabana.



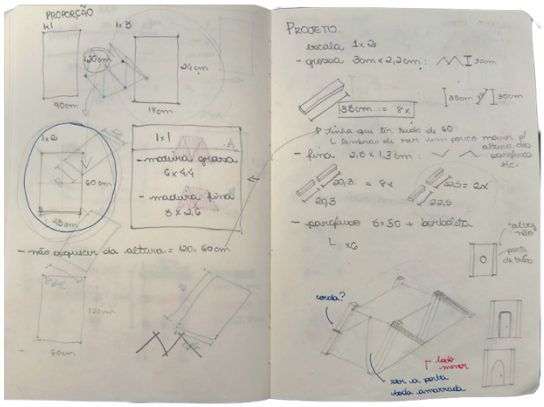
Na segunda fase, foi elaborado um protótipo à escala 1:5 para estudar o comportamento da estrutura. Optou-se, posteriormente, por utilizar a própria estrutura como elemento de estabilização da cabana, recorrendo a barras de madeira contínuas de 1,20 m, em substituição das barras dobráveis de 0,60 m inicialmente previstas. Esta etapa permitiu ainda testar o funcionamento das dobradiças responsáveis pelo movimento sanfonado da estrutura, bem como estudar a forma de fixação do tecido. O tecido é pregado na face lateral interior das peças de madeira, procurando ocultar os elementos de fixação e evitar que os pregos permaneçam visíveis tanto no alçado interior quanto no exterior.

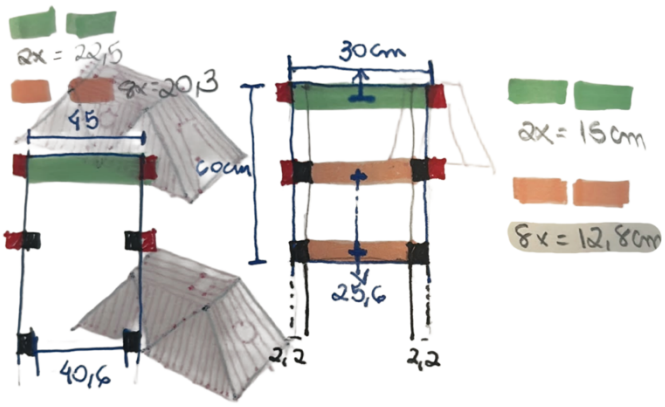


A escala 1:2 permitiu compreender com maior precisão as proporções da cabana, testar a relação entre os elementos estruturais, observar o funcionamento das articulações e dos alçados, e avaliar de forma mais concreta questões como o peso, a estabilidade e o comportamento da estrutura durante a abertura e o fechamento.

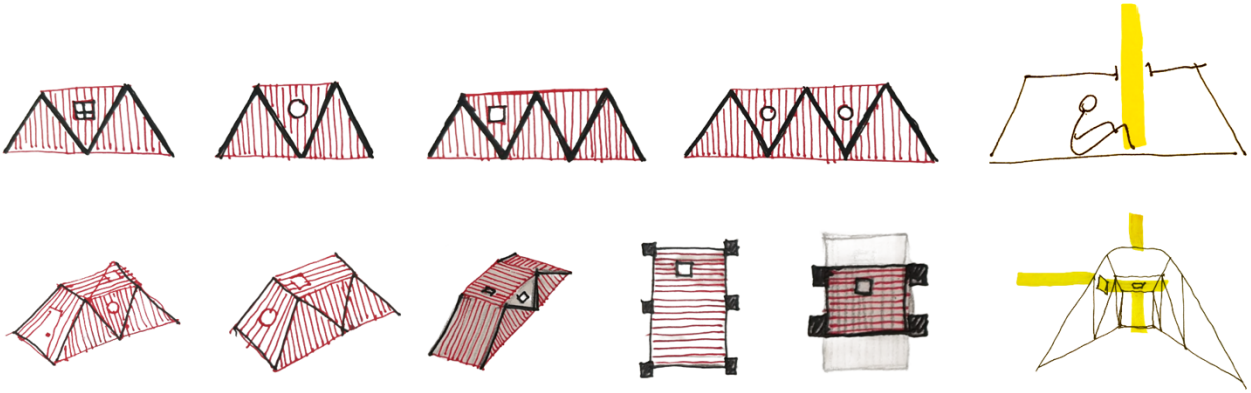


Bolsa desenvolvida para o protótipo da cabana à escala 1:2, com proporções em fase de teste.

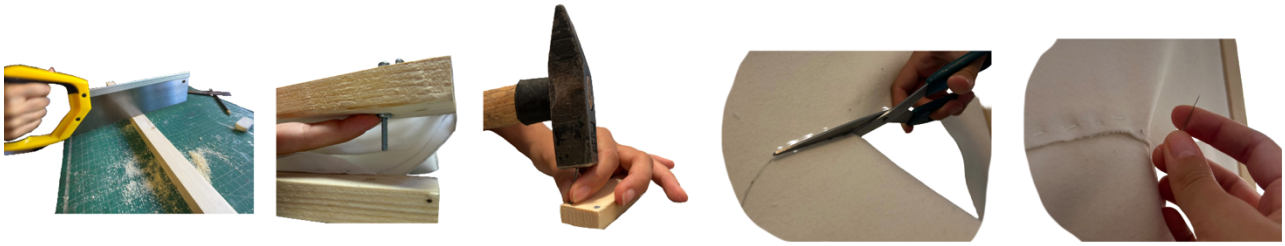




Estudo das proporções.



Esquissos de estudo dos alçados e das entradas de luz na cabana.

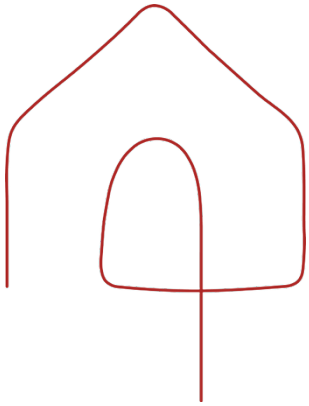


O processo de trabalho consistiu em serrar, parafusar, pregar, cortar e costurar.



Fotografias autorais de pormenores da cabana à escala 1:2.

ANEXO



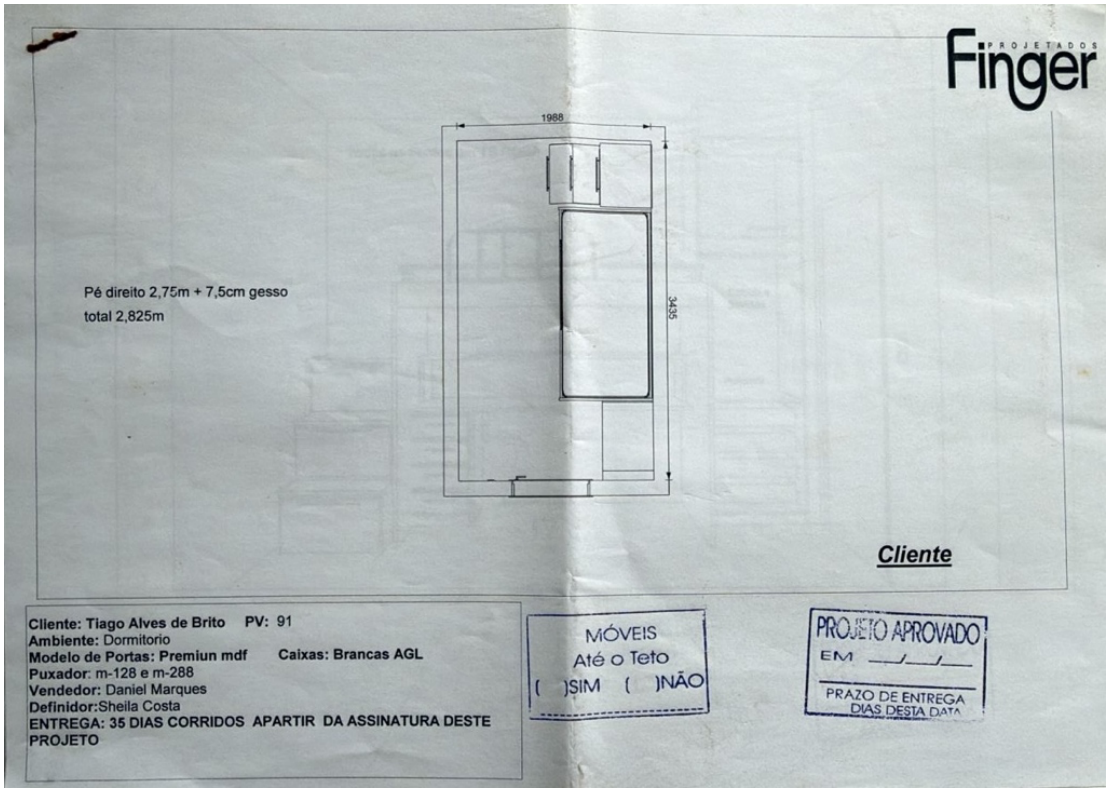
01. Registos originais do projeto do quarto da infância. Acervo pessoal.

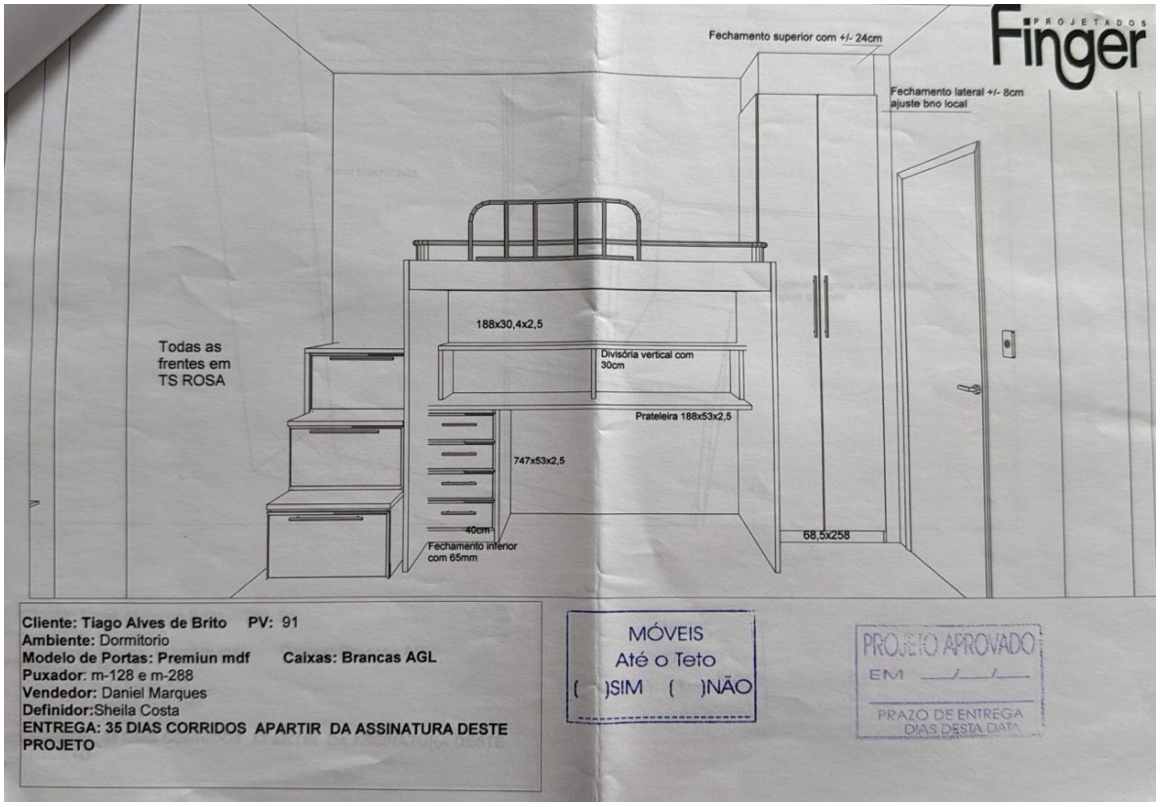
02. Projeto Tricycle House and Tricycle Garden

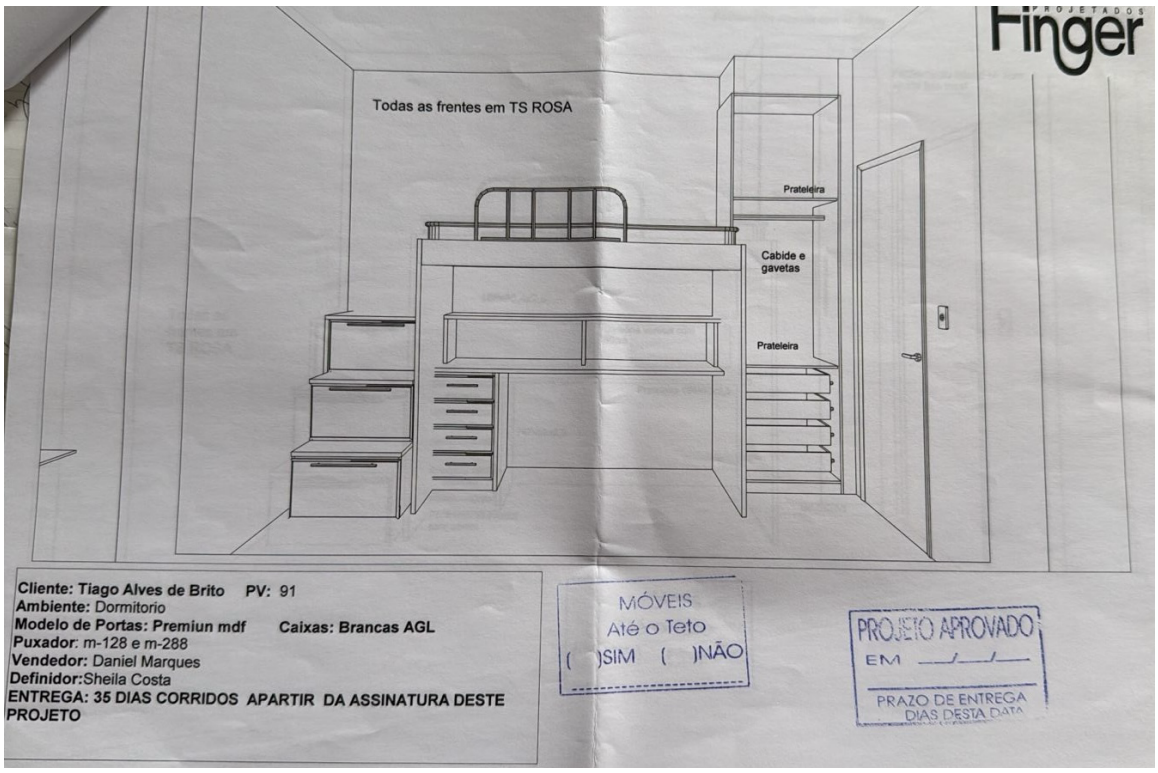
03. Projeto Street Cinema

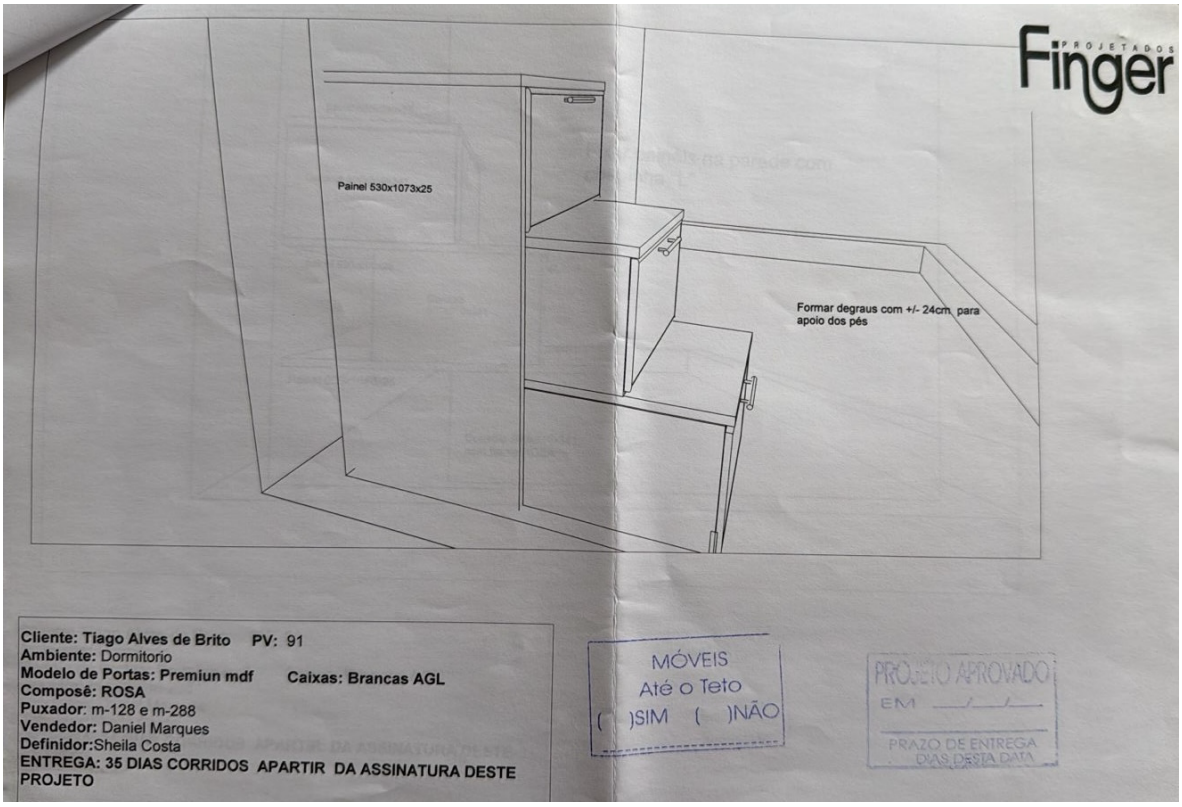
Desenho autoral

01.


PROJETADOS
Finger
1988
3435
Pé direito 2,75m + 7,5cm gesso
total 2,825m
Cliente
Cliente: Tiago Alves de Brito PV: 91
Ambiente: Dormitorio
Modelo de Portas: Premiun mdf Caixas: Brancas AGL
Puxador: m-128 e m-288
Vendedor: Daniel Marques
Definidor:Sheila Costa
ENTREGA: 35 DIAS CORRIDOS APARTIR DA ASSINATURA DESTE PROJETO
MÓVEIS
Até o Teto
( )SIM ( )NÃO
PROJETO APROVADO
EM ___/___/___
PRAZO DE ENTREGA
DIAS DESTA DATA


PROJETADOS
Finger
Fechamento superior com +/- 24cm
Fechamento lateral +/- 8cm
ajuste bno local
Todas as
frentes em
TS ROSA
188x30,4x2,5
Divisória vertical com
30cm
Prateleira 188x53x2,5
747x53x2,5
40cm
Fechamento inferior
com 65mm
68,5x258
Cliente: Tiago Alves de Brito PV: 91
Ambiente: Dormitorio
Modelo de Portas: Premiun mdf Caixas: Brancas AGL
Puxador: m-128 e m-288
Vendedor: Daniel Marques
Definidor:Sheila Costa
ENTREGA: 35 DIAS CORRIDOS APARTIR DA ASSINATURA DESTE
PROJETO
MÓVEIS
Até o Teto
( )SIM ( )NÃO
PROJETO APROVADO
EM __/__/__
PRAZO DE ENTREGA
DIAS DESTA DATA


PROJETADOS
Finger
Todas as frentes em TS ROSA
Prateleira
Cabide e
gavetas
Prateleira
Cliente: Tiago Alves de Brito PV: 91
Ambiente: Dormitorio
Modelo de Portas: Premiun mdf Caixas: Brancas AGL
Puxador: m-128 e m-288
Vendedor: Daniel Marques
Definidor:Sheila Costa
ENTREGA: 35 DIAS CORRIDOS APARTIR DA ASSINATURA DESTE
PROJETO
MÓVEIS
Até o Teto
( )SIM ( )NÃO
PROJETO APROVADO
EM __/__/__
PRAZO DE ENTREGA
DIAS DESTA DATA

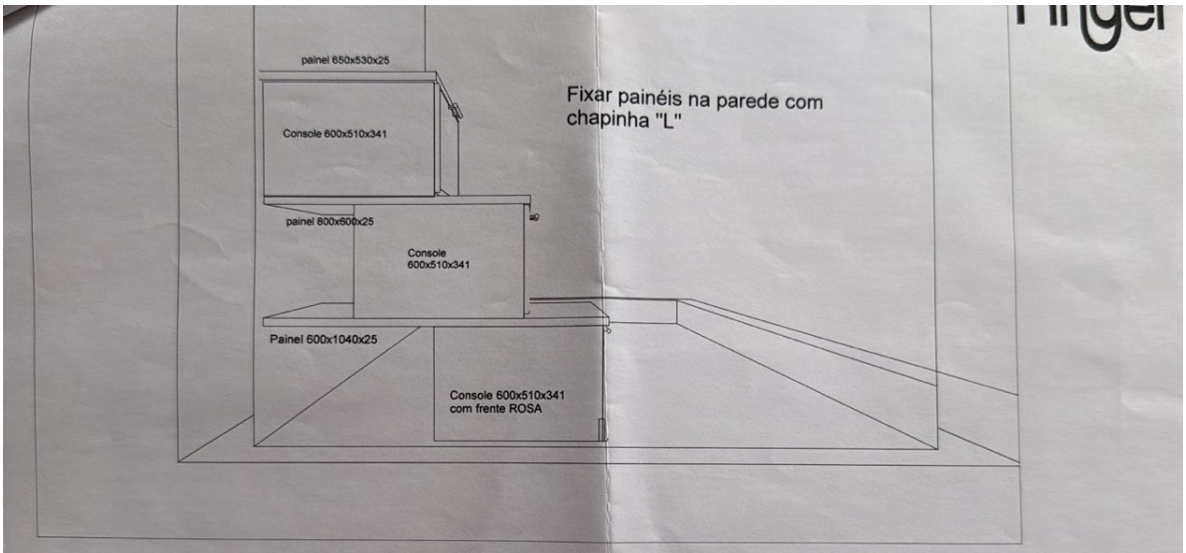


Finger PROJETADOS

Cliente: Tiago Alves de Brito PV: 91
Ambiente: Dormitorio
Modelo de Portas: Premiun mdf Caixas: Brancas AGL
Composê: ROSA
Puxador: m-128 e m-288
Vendedor: Daniel Marques
Definidor: Sheila Costa
ENTREGA: 35 DIAS CORRIDOS APARTIR DA ASSINATURA DESTE PROJETO

MÓVEIS
Até o Teto
( )SIM ( )NÃO

PROJETO APROVADO
EM __/__/__
PRAZO DE ENTREGA
DIAS DESTA DATA



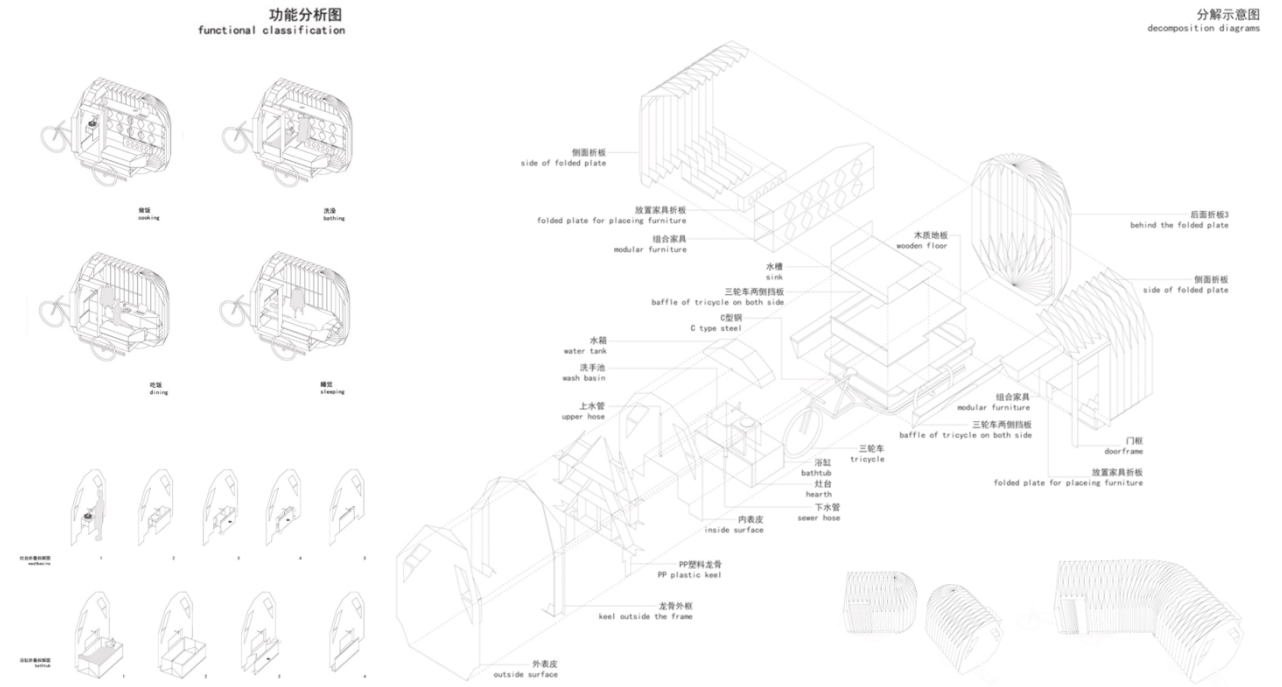
Finger

Cliente: Tiago Alves de Brito PV: 91
Ambiente: Dormitorio
Modelo de Portas: Premiun mdf Caixas: Brancas AGL
Puxador: m-128 e m-288
Vendedor: Daniel Marques
Definidor: Sheila Costa
ENTREGA: 35 DIAS CORRIDOS APARTIR DA ASSINATURA DESTE PROJETO

MÓVEIS
Até o Teto
( )SIM ( )NÃO

PROJETO APROVADO
EM __/__/__
PRAZO DE ENTREGA
DIAS DESTA DATA

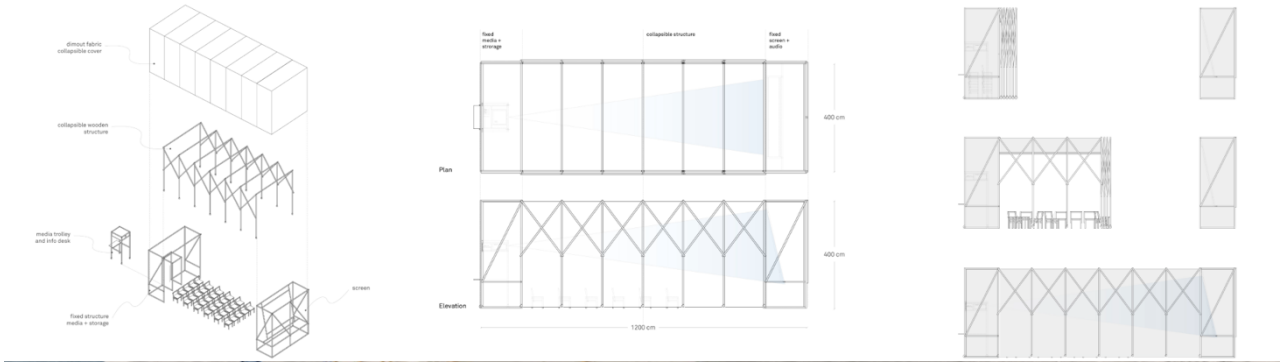
02.

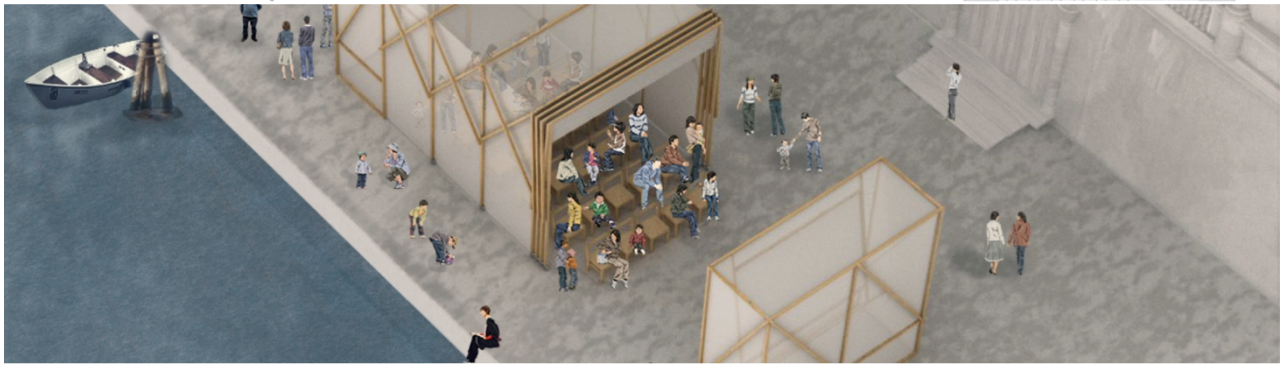




Imagens retiradas do ArchDaily, cortesia de People's Architecture Office (PAO) + People's Industrial Design Office (PIDO). Disponível em: https://www.archdaily.com/312651/tricycle-house-and-tricycle-garden-peoples-architecture-office-pao-peoples-industrial-design-office-pido. Acesso em: 25 ago. 2026.

03.







Imagens retiradas do site oficial de Omri Revesz. Disponível em: https://www.omrirevesz.com/work/street-cinema. Acesso em: 25 ago. 2026.



Fotografia da autora.