

**Universidade do Minho**

Escola de Arquitectura

Ana Luísa Jardim Martins Rodrigues

**A habitabilidade do espaço doméstico**

*O cliente, o arquitecto, o habitante e a casa*

Tese de Doutoramento

Ramo do Conhecimento: Cultura Arquitectónica

Trabalho efectuado sob a orientação do

Professor Doutor Carlos Machado

Professor Doutor Paulo Cruz

Dezembro de 2008



Ao pai Miguel e à filha Luísa.



## Agradecimentos

Antes de mais, agradeço ao Professor Carlos Machado, pela disponibilidade com que aceitou orientar este trabalho, pela forma sincera, rigorosa e crítica como o acompanhou, pelo modo como conseguiu instigar acesas discussões que contribuíram para uma clarificação do resultado final.

Ao Professor Paulo Cruz, pelo seu empenho na co-orientação deste trabalho e pelo seu incansável apoio, demonstrado desde o início.

Ao Professor Sergio Fernandez, com quem iniciei a investigação deste trabalho e com quem lutei para que aceitassem a minha *proposta de tese*.

Ao DAAUM, pelo apoio logístico e financeiro que tornou possíveis as viagens que fiz a propósito deste trabalho. Agradeço, em especial, à Gloria, à Lucinda, ao José Carlos e à Dr.<sup>a</sup> Verónica, pela eficiência com que trataram todos os meus assuntos.

À Dr.<sup>a</sup> Teresa Godinho, pela prontidão com que se disponibilizou para fazer a revisão final deste trabalho, pelo modo meticoloso e rigoroso como a fez.

À Mané, pelo livro que inesperadamente me fez chegar, a que apenas teria acesso nos *reservados* de bibliotecas longínquas, ou perdendo a cabeça em algum alfarrabista.

À Joana Ribeiro, pelas conversas pacientes que tivemos a respeito da procura do tema, pelas discussões que pareciam não ter fim, pela partilha generosa dos seus pontos de vista que me ajudaram a clarificar as minhas intenções a propósito deste trabalho. Sem o seu apoio, começar teria sido mais difícil.

Ao Miguel, por tudo, por absolutamente tudo.



## Resumo

Este trabalho estuda a *casa* tendo em conta os pontos de vista dos três intervenientes que participam no seu processo de concepção, realização e concretização: o *cliente* que a encomenda; o *arquitecto* que a projecta; o *habitante* que dela se apropria. Neste sentido, pretende-se relacionar a *arquitectura da casa* com a vida que, no seu interior ela protege, ou seja, com a sua habitabilidade, reflectindo sobre o modo como a *casa* é projectada e construída em função da maneira como mais tarde é habitada.

Na primeira parte do trabalho, desenvolve-se o **tema** – *os sujeitos e a casa* – procurando descrever o contributo de cada *sujeito* (*cliente*, *arquitecto* e *habitante*) no processo de construção, material e imaterial, da *casa*. Cada um destes *sujeitos* terá correspondência num capítulo onde, não só se reflecte sobre o seu papel, mas também se procura perceber até que ponto cada um deles interfere, ou pode interferir, no seu *projecto de arquitectura*.

Na segunda parte, concentramo-nos nos **problemas** que se pretende aprofundar e que se expõem através de *testemunhos de casos exemplares*, evitando uma narrativa histórica e cronológica. Para o fazer, escolhemos várias *casas unifamiliares* realizadas no século XX, por diferentes *autores*, cuja análise relaciona a *casa* com os seus *sujeitos* intervenientes: “*Casa come me*” confronta Curzio Malaparte com Adalberto Libera; em “*Farnsworth house*”, Mies van der Rohe projecta *uma casa de férias* para Edith Farnsworth; “*The mother’s house*” relaciona Vanna com Robert Venturi; “*Une petite maison*” enquadra os Jeanneret *na casa* desenhada por Le Corbusier; em “*Solar Pavilion*”, Alison e Peter Smithson projectam, constroem e habitam o seu *espaço doméstico*; em “*Can Lis e Can Feliz*”, Jørn Utzon concretiza *duas casas* para a sua *família*, na *mesma ilha* de Palma de Maiorca; em “*Doas casas em Nevogilde*”, comparam-se *duas casas urbanas* projectadas por Eduardo Souto de Moura; e “*Khuner villa e Müller villa*” relaciona as *casas* projectadas por Adolf Loos para as famílias Khuner e Müller no mesmo ano de 1930.

Cada exemplo, cada *caso exemplar*, permite concretizar vários problemas que, na leitura conjunta do trabalho, no seu todo, contribuem para delimitar a problemática central da nossa investigação que versa sobre o tema da *habitabilidade do espaço doméstico* e que nos obriga a pensar na *casa* em consonância com as pessoas que com ela se correlacionam.





## Abstract

This work aims to study *the house* through the points of view of three different participants who take part in its process of conception and materialization: the *client* that orders; the *architect* that designs; the *inhabitant* that appropriates it. Therefore, we intend to relate the *architecture of the house* to the life which, within its interior it protects, that is, with its habitability, reflecting on the implications of the way *the house* is designed and built in order to be inhabited, later.

In the first part, we develop the **theme** – *the subjects and the house* – intending to describe the contribution of each *subject (client, architect and inhabitant)* to the process of construction – material and immaterial – of *the house*. Each one will be related to a chapter where, not only we give some insight into their own rules, but we also try to understand how they interfere, or can interfere, in its *architectural project*.

In the second part, we focus on the **problems**, which we intent to go deeper, through the *testimony of exemplar cases*, avoiding an historical and chronological narrative. So we chose several *houses* built in the twentieth century, by different *authors*, relating *the house* to its *subjects*: “*Casa come me*” confronts Curzio Malaparte with Adalberto Libera; in “*Farnsworth house*” Mies van der Rohe designs a *cottage* for Edith Farnsworth; “*The mother’s house*” deals with Vanna and Robert Venturi; “*Une petite maison*” frames the Jeanneret family in *the house* designed by Le Corbusier; in “*Solar Pavilion*” Alison and Peter Smithson design, build and inhabit their own *domestic space*; in “*Can Lis and Can Feliz*” Jørn Utzon builds *two houses* for his *family*, on the *same island* of Palma de Maiorca; in “*Duas casas em Nevogilde*” we compare two *urban houses* designed by Eduardo Souto de Moura; and “*Khuner villa e Müller villa*” relates the *houses* designed by Adolf Loos for the Khuner and Müller families in the same year of 1930.

Each example, each *exemplar case*, see in concrete terms several problems that, together, works to define the main problematic of our research concerning the theme, *the habitability of the domestic space*, and forces us to think about *the house* in consonance with the people whom it correlates to.



## Sumário

Introdução	1
1. Tema: <i>Os sujeitos e a casa</i>	
1.1. O cliente	29
1.2. O arquitecto	55
1.3. O habitante	81
2. Problemas: <i>Testemunhos de casos exemplares</i>	
2.1. <i>Casa come me</i>	112
2.2. <i>Farnsworth house</i>	134
2.3. <i>The mother's house</i>	172
2.4. <i>Une petite maison</i>	194
2.5. <i>Solar Pavilion</i>	222
2.6. <i>Can Lis e Can Feliz</i>	250
2.7. <i>Duas casas em Nevogilde</i>	284
2.8. <i>Khuner villa e Müller villa</i>	314
Conclusões	357
Bibliografia	383
Lista de imagens	393



## Introdução

Ao dizer que se pretende *estudar a casa*, a pergunta que se coloca é imediata: estudar o *quê*? Responder a essa questão, antes de nos lançarmos na nossa investigação, foi o primeiro desafio que tivemos que enfrentar, a partir do instante em que decidimos fazer esta tese. Sejam os claros: a amplitude temática que envolve *a casa* é óbvia e sintomática da angústia que vivemos nesse momento.

Perante as inúmeras possibilidades de abordagem, supôs-se que *escolher os objectivos* que se pretendia alcançar permitiria delimitar o nosso *campo de trabalho*. Mas logo se constatou que isso implicaria – igualmente – *escolher um ponto de vista* através do qual se poderia analisar *a casa* e – ainda – *escolher um problema* que pudesse focar a *nossa abordagem*.

Ou seja, depressa se interiorizou que seria necessário assumir *escolhas*, sob a fatal condição de se poderem revelar inconsequentes, no momento seguinte. A opção era nenhuma. Consequentemente, esse seria o ponto de partida para a demanda que se aproximava, ainda que apenas se vislumbrasse, com alguma clareza, um longo caminho de incertezas. Foi então que se decidiu usar uma única “*arma*”, a intuição, e seguir em frente.

Todavia, não tardou que nos apercebêssemos que *escolher um problema* dentro do *tema da casa* se assemelha a escolher um grão de areia de um areal. Para além da dificuldade que a própria *escolha* continha em si, ocorreu-nos interrogar: conseguiria o estudo de um grão de areia ser suficiente para se poder chegar a uma *conclusão consequente* acerca do areal a que pertence?

Provavelmente um grão de areia nem é o suficiente para que se possa dizer que se trata de areia. Mas uma mão cheia de grãos de areia é seguramente o bastante para a identificar. Sendo assim, convencemo-nos que enunciar *um só problema* não seria suficiente para *estudar a casa*. Provavelmente *só um conjunto de problemas* poderia cumprir esse objectivo.

Por isso, decidimos *escolher uma mão cheia de problemas* que justificassem este trabalho. Mas percebemos – desde logo – que nunca poderíamos ser abrangentes, uma vez que *o bom senso nos dizia* que não é conveniente tirar ilações determinantes sobre todo o areal, apenas a partir da observação de um punhado de areia. O que nos levou – ainda – a hesitar: valeria a pena o esforço?

Se as inseguranças abundavam, *algo* nos atraía, fazendo-nos avançar no mesmo sentido. A determinada altura pensámos: se a certas *casas* somos indiferentes, outras há que nos suscitam curiosidade e espanto, inquietam-nos e surpreendem-nos. Então, uma coisa é certa: *essas casas* interessam-nos bastante.

Sendo arquitecta de formação, e de *coração*, esta reflexão não nos foi indiferente. Antes pelo contrário, acabou por ser a razão que nos levou a admitir que valeria a pena todo e qualquer esforço, pois só assim seria possível aproximarmo-nos das *coisas* e das *questões* que para nós são importantes, designadamente no âmbito profissional e disciplinar da arquitectura.

Aos poucos, tudo se foi tornando claro: não queríamos estudar a *casa* num sentido lato, mas antes, queríamos debruçar-nos especificamente sobre a concretização da *casa do homem*, abordando-a de um *ponto de vista arquitectónico* e não sociológico, antropológico ou filosófico, ainda que não se pretendesse falar apenas do *projecto de arquitectura dessas casas*.

O que implicaria, antes de mais, confrontar a *casa* com o *sujeito*. O que implicaria, também, ligar a *arquitectura da casa* à *vida dentro dela*, ou seja, com o que vem a seguir à sua execução. O que implicaria, assim, correlacionar as suas formas, com as suas funções e as suas intenções.

Mas, se passava por relacionar a *teoria com a prática*, então estávamos interessados na *casa* que se consubstancia a partir da acção de um *arquitecto*, aquele que – à partida – terá uma maior consciência desta relação. Consequentemente, isto subentende que exista uma encomenda do *projecto de arquitectura da casa* e que um *arquitecto* assuma a sua concepção.

Foi então que nos apercebemos que isso passaria por considerar três *sujeitos* que se relacionam directamente com a concretização da *casa*: o *cliente* que a encomenda; o *arquitecto* que a projecta; o *habitante* que dela se apropria. Por isso desenhou-se esquematicamente um triângulo equilátero onde a *casa* se encontrava no centro, equidistante de cada um desses *sujeitos*.

E decidimos considerá-los de um modo equidistante em relação à *casa*, por admitirmos que cada *sujeito* assume uma função relevante na sua concretização. Isto porque, como já foi dito, pretendíamos analisar a *casa que é construída e depois habitada*, não nos cingindo unicamente à análise do seu *projecto de arquitectura*. Se a *casa é construída* é porque é financiada por *um cliente*, e se depois *é habitada* é porque existe *um habitante*, estando implícitos, assim, os três *sujeitos*.

Por conseguinte, aqui – sem querer menosprezar a importância que possam assumir, nomeadamente, no âmbito disciplinar da arquitectura – iríamos deixar de parte, *projectos de arquitectura de casas* que nunca foram construídas.

Embora se possa considerar o *arquitecto* como o *sujeito operativo* – na medida em que é o que concebe o *projecto de arquitectura* –, remetendo o *cliente* para o papel de *observador* e o *habitante* para o de *utilizador da casa*, na verdade, todos participaram no processo, assumindo uma distinta consequência.

E, apesar de – à partida – o *cliente* e o *habitante* poderem ser coincidentes, isto é, representar uma mesma *pessoa*, neste trabalho pretendia-se considerá-los – sempre – de um modo autónomo, uma vez que também caracterizam **um distinto momento** de intervenção. De facto, o *cliente* intervém no início do processo, acarretando designadamente com o financiamento da obra, e o *habitante* apenas aparece no fim, aquando da apropriação da respectiva *casa*, desempenhando papéis concretos e diferenciáveis.

Deste modo, o *objecto de estudo* encontrava-se circunscrito e os “olhos” com os quais iríamos *observar a casa* estavam estabelecidos e localizados em cada vértice desse triângulo. Faltava apenas focar a nossa abordagem, isto é, faltava definir o *propósito do nosso olhar*.

Neste sentido, decidiu-se que se pretendia **problematizar sobre o modo como se projecta a casa em função da maneira como é habitada, aferindo o contributo de cada um desses sujeitos no seu processo de concepção**, para tentar perceber em que termos essa reflexão pode traduzir-se de forma positiva, **de modo a garantir a sua máxima habitabilidade**<sup>1</sup>.

Isto partia do princípio que a *casa* construída seria o fim do processo, mas que seria simultaneamente o seu início, na medida em que só depois de ser convenientemente habitada – de lhe ser introduzida vida e de testemunhar um tempo ali vivido – é que pode atingir a sua finalidade e revelar a sua habitabilidade, resultando na *casa* que depois tem *histórias para contar*.

E, se já estava decidido que *a casa projectada por um arquitecto* seria o centro das nossas atenções, então também já estava decidido que só se pretendia analisar *casas* que tinham sido efectivamente construídas e habitadas, ainda que por um curto período de tempo, uma vez que estávamos interessados *nas suas histórias*.

---

<sup>1</sup> E por *habitabilidade* entendemos, à partida, a qualidade de habitável, ou seja, o que a torna possível de ser habitada.

Por fim, restava-nos escolher por entre *essas casas que nos interessam*, aquelas que devíamos usar para exemplificar aquilo que se desejava problematizar, ou, quiçá, apenas mostrar. Foi então que surgiu a questão: seria pertinente estudar o tema proposto apenas a partir da *casa unifamiliar individual*? Seria possível estudá-la isoladamente, não incluindo a *casa plurifamiliar*?

É certo que a *casa unifamiliar, individual, isolada*, continua a ser um privilégio de uma reduzida parte da população mundial. De facto, hoje em dia, a *casa plurifamiliar* – dita *habitação colectiva* – tal como a “*habitação unifamiliar em série*” – designadamente “*a casa em banda*” – é, pelas mais variadas razões, a que efectivamente predomina nas nossas cidades. Julgamos que este facto, por si só, já justificaria a sua abordagem neste trabalho.

E, apesar de concordarmos com Aldo Rossi quando reconheceu que “*o problema da tipologia residencial é um dos aspectos mais importantes do domínio dos nossos estudos; refere-se ao modo como os homens vivem na cidade. Já que o problema da habitação (...) é um problema que afecta as cidades (...)*”<sup>2</sup>, na verdade, julgamos que os problemas da arquitectura doméstica não se reduzem a problemas de urbanística. O domínio dos *estudos arquitectónicos* não se encerra nos *estudos da cidade*, mas antes, complementa-se. De facto, a *História da Arquitectura Moderna* também é contada a partir dessas *casas unifamiliares individuais*, da sua arquitectura e das histórias que as envolvem.

Por isso, ainda que – hoje – a *casa plurifamiliar* possa representar a maior parte da habitação do homem que reside na cidade, e ainda que possa encontrar maior eco na triangulação anteriormente referida – na medida em que os três *sujeitos* são assumidamente pessoas distintas –, julgamos ser (também) possível destacar a *casa unifamiliar individual*, dos restantes tipos de habitação, e considerá-la isoladamente.

De facto, a *casa unifamiliar individual*, enquanto *exercício de arquitectura*, continua a constituir um pertinente *campo de experimentação*, fazendo parte da prática corrente de um qualquer *escritório de arquitectura* ou de um qualquer *curso de arquitectura*, encontrando-se consolidada, quer na base da formação de um *arquitecto*, quer ao longo da sua carreira profissional.

Assim sendo, pareceu-nos que essa *casa unifamiliar*, enquanto *objecto de estudo* isolado, poderia trazer vantagens metodológicas, nomeadamente porque permite uma melhor *leitura dos factos*. Ou seja, ainda que o triângulo não se encontre tão explícito, a relação que se estabelece entre os próprios *sujeitos* é, evidentemente, mais directa.

---

<sup>2</sup> Aldo Rossi, “*Aspectos de la tipología residencial en Berlín*”, in *Para una Arquitectura de Tendencia. Escritos: 1956-1972*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili S.A., 1977, p. 145.



O facto da figura do *cliente* ser – quase sempre – coincidente com a figura do *habitante* implica que a relação entre *cliente* e *arquitecto* seja mais expressiva. O contacto intenso que o *arquitecto* estabelece com este *cliente* é seguramente distinto da relação que estabelece quando o *cliente* se remete para o papel de *simples promotor* de um qualquer projecto de habitação colectiva.

A relação entre *arquitecto* e *habitante* só é válida quando o *habitante* é o próprio *cliente*, ou seja, quando se trata de um *cliente/futuro habitante*. Na verdade, na *casa plurifamiliar*, o *habitante* nunca poderá assumir um papel influente, uma vez que intervém apenas quando a *casa* já se encontra construída. Logo, a sua interferência é mais ténue, e, conseqüentemente, a *leitura dos factos* poderá ser menos eficiente.

Tratando-se de uma *tese de doutoramento*, o tempo de que se dispõe para a produzir é fatalmente limitado, logo, as *opções de escolha* encontram-se, de igual modo, condicionadas. Ou seja, não havendo *tempo para se falar de tudo*, optámos por reduzir o *campo de trabalho* e assumir a *casa unifamiliar individual* como o *objecto de estudo* central do trabalho.

Mas, *a priori*, concordámos com Giorgio Grassi quando disse que o “*tema da casa individual reflecte de modo exemplar a crise da arquitectura moderna (...)*”, queixando-se conseqüentemente do modo como se compreende a *casa individual*, “*como se se tratasse, não de uma forma fixada no tempo pela prática e uso, mas antes de uma coisa que pode ser, de cada vez, submetida a discussão e, por conseguinte, reinventada; a casa unifamiliar sofreu todo o tipo de violações, consideradas como símbolos desta ou daquela tendência de investigação formal (desde a ‘casa da Cascata’, à casa ‘Schröder’, etc.). Desde então as suas formas elementares têm estado sobrecarregadas de novos significados absurdos, plásticos ou pictóricos, funcionais ou emocionais, etc., até converter-se naquilo que é ainda hoje, quer dizer, um pretexto, aquele âmbito em a que arquitectura moderna faz gala da sua versatilidade e confronta ‘em pequeno’ as suas ambições. Esta espécie de prevaricação do objecto, do objecto de uso, é ainda hoje, a atitude mais comum dos arquitectos perante o tema da casa individual (...)*”. Concluindo de um modo assumido: “*para mim, aqui, o que me interessa é o modelo inicial. Mais ainda, sou da opinião que é ainda a única alternativa possível. Creio que toda a dificuldade, a insegurança perante o tema da casa individual depende justamente desta perda, deste distanciamento absurdo do modelo inicial.*”<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Giorgio Grassi, *La Arquitectura como Oficio y Otros Escritos*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili S.A., 1980, p. 229. Onde também esclarece, nesse momento: “*Quando falo do modelo inicial refiro-me principalmente a duas condições: à própria ideia de casa, à sua imagem mais imediata e genuína, aquela que se perdeu em toda esta ansiosa sobreposição de figurações ilusórias, a imagem mais geral e complexa, a que recorre ininterruptamente à história da casa do homem: uma indicação precisa, um objectivo concreto, precisamente a partir da particular expectativa que pressupõe – este será, por conseguinte, o argumento, o ‘tema’ do nosso trabalho: os seus limites e a nossa responsabilidade –. E a qualidade específica da mesma casa no tempo, quer dizer, o constante prevalecer da forma do ‘objecto’*”

Por isso, tal como Giorgio Grassi, não queríamos que as *casas* que escolhêssemos pecassem por terem demasiados *significados absurdos*. Não queríamos dispersar-nos com questões meramente formalistas, fugindo à *sua imagem mais imediata e genuína*, e ao tema em causa. Queríamos apenas centrar-nos no **tema da casa individual**, escolhendo *casas unifamiliares* onde a relação *cliente/arquitecto/habitante* tenha sido evidente e preponderante, ainda que os *sujeitos* sejam, efectivamente, coincidentes.

Na verdade, esperávamos ser convincentes mas – acima de tudo – queríamos estar convictos das nossas opções. Queríamos ser sóbrios nas nossas *escolhas*, para podermos ser incisivos analiticamente, isto é, para podermos centrar-nos apenas nas problemáticas fundamentais, naquelas que iriam contribuir para a construção e consequente consolidação do nosso *tema*.

No entanto, estávamos cientes de que precisaríamos de considerar (também) o *ponto de vista* do sentimento, o tal que tem em conta *aquilo que nos vai na alma*. Isto significa que estávamos conscientes de que – no final de contas – se trataria de *uma escolha* contingente mas, acima de tudo, pessoal. O que implica, desde logo, que a nossa *selecção* não seja compreendida apenas com a razão.

E sabíamos outra coisa: uma vez que (já) estávamos convencidos de que não devíamos ser abrangentes, também não se pretendia uma narrativa histórica, nem cronológica, ainda que estivéssemos interessados nas *histórias de cada uma*. Nesta medida, os exemplos também não deviam circunscrever-se a uma específica área geográfica, a uma só cultura, nem reduzir-se a um determinado intervalo de tempo sequencial. Ou pelo menos, nada disso serviria de justificação.

E por isto mesmo, a ordem de entrada de cada exemplo, de cada *casa*, não se encontraria predefinida, nem seria diacrónica. Teria de ser justificada com outro sentido que não o da data da sua realização, isto é, determinada pela ordem dos acontecimentos. A sequência dos exemplos teria de ser depreendida do decorrer do texto e do encadear lógico do respectivo raciocínio.

Assim, poderíamos escolher tantos exemplos quantos fossem necessários para justificar tantos problemas quantos os que se enunciassem. Seria este princípio que justificaria outras entradas, outras escolhas, outras *casas*. Tantas *casas* quantas fosse possível. O limite seria marcado pelo tempo de que dispúnhamos para realizar o trabalho.

---

*de uso (a casa como utensílio): na realidade, só a partir do objecto de uso é possível reconstruir fielmente tais imagens, enquanto que só seguindo o fio ininterrupto que une no tempo a casa à vida quotidiana é possível reincorporá-la analiticamente como 'forma necessária'.*"

A ideia agradou-nos por acreditarmos que, deste modo, esse *estudo* poderia ter continuidade, não se restringindo unicamente a esta tese. Na verdade, pretendia-se elaborar uma síntese nunca antes elaborada, mas de facto, previa-se a utilização de material já conhecido, introduzindo – no entanto – ***um outro olhar intencional sobre a mesma matéria-prima.***

E uma vez que “o *objecto torna-se realmente outro, porque o tornámos outro. Manufacturamos realidades. A matéria-prima continua sendo a mesma, mas a forma, que a arte lhe deu, afasta-a efectivamente de continuar sendo a mesma. Uma mesa de pinho é pinho mas também é mesa. Sentamo-nos à mesa e não ao pinho.*”<sup>4</sup> Então, será este um dos nossos objectivos, ou seja, através dessas *casas já usadas e também já estudadas*, tentaremos contribuir de um modo operativo para *o pensar a casa* de hoje, e de sempre.

#### Enquadramento

Para se ilustrar a questão de fundo que aqui se prevê tratar, começemos por falar sobre *espaço doméstico*, isto é, sobre a *casa* enquanto *habitação do homem*. Se recuarmos um pouco, constatamos a importância do efeito de “*abrigo*” como um dos aspectos fundamentais da *habitação do homem* e, principalmente, como uma necessidade humana básica que permitiu a sobrevivência da própria espécie.

No entanto, é interessante salientar que a construção da sua *habitação* não é um acto inato ao *homem*, uma vez que é possível mostrar a existência de várias sociedades primitivas que viviam simplesmente *abrigadas*, sem construírem um artefacto específico para esse fim.<sup>5</sup>

O aparecimento de *habitações primitivas* mais elaboradas dá-se, curiosamente, em zonas do globo terrestre onde o meio ambiente e o efeito do clima eram razoavelmente controlados. Neste sentido acredita-se que tenham sido certas *prescrições religiosas* que introduziram desconforto e complexidade às respectivas sociedades, alterando os seus comportamentos e impondo-se como um factor relevante, possivelmente mais impositivo do que os próprios imperativos climatéricos.

Sendo assim, *a ideia de habitação* surge independentemente da resposta a um *mero abrigo* que protege o *homem* do clima e de possíveis adversidades, encontrando-se, antes, relacionada com factores socioculturais.

---

<sup>4</sup> Fernando Pessoa, *Livro do Desassossego*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2006, p. 89.

<sup>5</sup> Embora construíssem edifícios para a prática do culto religioso. A este respeito, ver Amos Rapoport, *House, Form and Culture*. London, Prentice-Hall International Limited, 1969, p. 19.

Por isso, devemos reconhecer que o acto de construir a *habitação do homem* não é simplesmente racional, sustentado apenas em questões físicas, mas é também emocional, preso a questões psicológicas e até morais, tal como o próprio equilíbrio do ser humano.

E se não é um acto inato ao *homem*, então não se espera que *todo o homem* saiba construir a sua *casa*, como sabe naturalmente respirar, ver ou ouvir. Então, construir a *sua habitação* passou por um processo de aprendizagem que implicou um determinado esforço e uma contínua adaptação.

Depois, essas suas experiências foram-se transformando em *costumes* e, aos poucos, em *técnica* e *conhecimento* que se foi consolidando e transmitindo naturalmente, de geração em geração, ao longo da História da Humanidade. Por isso, a *habitação do homem* foi variando consoante a sua cultura, o seu lugar, o seu tempo. E, por isso mesmo, acreditamos que a *habitação do homem* será infinitamente variável, à semelhança do próprio ser humano.

Já o conceito de *casa*, esse surgiu quando o *homem* introduziu uma maior complexidade à sua vida quotidiana, ao seu *habitat* e, conseqüentemente, à sua habitação. Quando começou a ter uma maior consciencialização de si próprio, enquanto *pessoa individual* inserida no seio da sua *família*. Ou seja, quando passou a encerrar-se no seu *meio familiar* e *caseiro*.

E surgiu juntamente com o conceito de *doméstico*, isto é, de tudo o que diz respeito à *vida na casa* ou em *família*, tudo o que se encontra *habitado à casa*. É no **espaço doméstico** que se desenvolve a *vida doméstica*, circunscrevendo-se ao *interior da casa*.

Witold Rybczynski, no livro "*Home: A Short History of an Idea*", esclareceu a relevância do aparecimento de certos conceitos, nomeadamente, de *intimidade* e de *conforto doméstico* – enquadrados no contexto ocidental europeu – na consolidação da *ideia de casa* de que ainda hoje somos herdeiros, bem como na própria transformação da *casa do homem*.

E escreveu: "*O que importava então (na Idade Média) era o mundo externo, e o lugar que cada um ocupava nele. A vida era um assunto público, ninguém tinha uma auto-consciência muito desenvolvida, muito menos teriam um quarto para cada um. Era a mentalidade Medieval, e não a inexistência de mobiliário confortável ou aquecimento central, o que explica a austeridade da casa Medieval. (...) A importância do conforto doméstico (...) trata-se muito mais do que uma simples busca de bem-estar físico; começa com o aparecimento da casa como o contexto para uma vida interior que vai emergindo (...)*"<sup>6</sup>. Chegando à conclusão de que os conceitos de *domesticidade*, *intimidade*, *conforto doméstico*, *lugar* e de *família* foram, literalmente, grandes conquistas da Era Burguesa.

---

<sup>6</sup> Witold Rybczynski, *La Casa. Historia de Una Idea*. Madrid, Editorial Nerea, 1997, p. 46.

Acrescentando ainda: “O conforto no sentido material permanece inexistente até ao século XVIII, surgindo em simultâneo com o desenvolvimento de tecnologias, como o abastecimento e aquecimento de águas e a melhoria da subdivisão interna da habitação. Porém, já se tinha iniciado essa transição da habitação pública feudal para a habitação particular familiar. O sentimento cada vez maior da intimidade doméstica teve tanto de invenção humana como qualquer artefacto técnico. De facto, poderá ter sido ainda mais importante, pois não só afectou o seu habitat material, como também a sua consciência.”<sup>7</sup>

Actualmente é consensual que a *casa do homem* circunscreve o espaço da vida privada do indivíduo que vive em sociedade. Assim, socialmente, a *casa* encontra-se protegida da esfera pública, definindo-se como o espaço domesticado pelo indivíduo, para o confortar e proporcionar o seu *bem-estar* quotidiano, adequado ao seu particular *modo de vida*.

Por isso – hoje – espera-se que a *casa* tenha *condições de habitabilidade*. O que implica que goze de **domesticidade** que garanta **conforto doméstico** e que proporcione à **família** o **lugar** da sua **intimidade**.

E se – hoje – em muitas sociedades, se atribui ao *arquitecto* a incumbência de projectar a *casa*, então será crucial que este reflecta sobre os problemas inerentes à sua execução, procurando, para além de mais, soluções eficazes. Contudo, julgamos que essa reflexão não deve restringir-se ao testar de novas tipologias, de novas tecnologias, de novos sistemas de construção produtivos, nem nova regulamentação, mas antes, é sobretudo importante que a considere para além da técnica e da estética, entendendo-a como um eminente *problema de arquitectura*.

E talvez (também) passe por acreditar “numa *arquitectura racional*, na qual a *redução das suas pretensões não seja uma tímida limitação frente aos problemas, mas antes, um modo mais concreto de trabalhar (...)*”<sup>8</sup>, como afirmou Aldo Rossi. “Há muito tempo que os *arquitectos modernos têm vindo a estudar a tipologia da casa; contudo, estes estudos perderam-se na especulação, numa visão estreita e interessada do mesmo problema económico e produtivo que hoje as nossas casas e cidades que nascem de um escritório de arquitectura público ou privado, e que têm, ao fim e ao cabo, um miserável sabor a invenção (...)*”<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> Witold Rybczynski, *La Casa. Historia de Una Idea*, op.cit., p. 59.

<sup>8</sup> Aldo Rossi, “*Introducción*”, in Ezio Bonfanti, Rosaldo Bonicalzi, Aldo Rossi, Massimo Scolari, Daniele Vitale, Madrid, *Arquitectura Racional*. Madrid, Alianza Editorial, 1987, p. 15.

<sup>9</sup> Aldo Rossi acrescenta ainda que “a *investigação está estritamente vinculada ao estudo do tipo como forma base da arquitectura. Mas sobretudo ao tipo como elemento concreto, como modo de vida dos povos na cidade e no campo através de formas peculiares, específicas, condicionadas pelo nível cultural e produtivo, formas tipológicas que resumem todo aquele conjunto de condições e que não constituem uma invenção da arquitectura, mas antes, sobre algo a que o arquitecto intervém para aperfeiçoar e fazer progredir na situação actual. (...) Investigação e projecto devem estar estritamente unidos numa única*

Hoje, sabe-se (também) que *a casa* deixou de ser apenas o *lugar do dormir*, da *higiene* e da *família*. Para alguns, por exemplo, a evolução das tecnologias da comunicação veio alterar a circunstância da própria *casa* que passou a ser (outra vez) também o *lugar do trabalho*. Por isso – hoje – acredita-se que ***a casa deve ser, mais do que tudo, o lugar de cada um.***

Então, não será esse *espaço* que hoje se atribui a *cada pessoa* que urge ser garantido, adequado e também problematizado?

No âmbito disciplinar da Arquitectura, julgamos que será necessário *repensar a casa*, relacionando-a intrinsecamente com cada *sujeito*, com cada *pessoa* a quem pertence. E é por isso que aqui *a casa* – o objecto arquitectónico em estudo – será analisada em consonância com os *sujeitos* que lhe dizem respeito e não apenas com o *arquitecto* que a projecta. Mas, é também por isso que optámos pela *casa unifamiliar individual*, por acreditarmos que é a partir da observação dos casos particulares que o *arquitecto* projecta a *casa plurifamiliar*, aquela que, depois, poderá reflectir a sua ideia *mais geral* de *casa*, destinada a servir, não só *qualquer pessoa*, mas também *cada pessoa*.

Alice Friedman, no livro “*Women and the Making of the Modern House. A Social and Architectural History*”<sup>10</sup>, destacou o papel da *mulher*, enquanto *cliente* específico, isolado, e preponderante na *casa* realizada pelo *Movimento Moderno*. E atribuiu especificamente à *mulher* o mérito de ter fomentado a evolução da *casa do homem*.

Do nosso ponto de vista, não se tratou de uma questão de género (sexual), mas antes, de características pessoais e extraordinárias dos *seus sujeitos* intervenientes. Para isso, será necessário que se identifiquem os *sujeitos* e que se contem as suas *histórias*, relacionando-os sempre com as *casas* que ajudaram a concretizar.

Mas será necessário, ainda, que as nossas escolhas incidam sobre *casas de mulheres e de homens*, *casas* projectadas para *mulheres* solteiras, mas também para *homens* solteiros, ou *casas* projectadas para *mulheres* casadas com filhos, mas também sem filhos.

Já Christopher Reed, no livro “*Not at Home. The Suppression of Domesticity in Modern Art and Architecture*”, tentou mostrar – a partir da compilação de diversos textos de autores variados – que no *Movimento Moderno* terá existido uma supressão de *domesticidade* no interior do espaço doméstico.

---

*formulação arquitectónica (...)*, in Aldo Rossi, “*Introduccion*”, in Ezio Bonfanti, Rosaldo Bonicalzi, Aldo Rossi, Massimo Scolari, Daniele Vitale, *Arquitectura Racional*, op.cit., p. 18, 19.

<sup>10</sup> Alice Friedman, *Women and the Making of the Modern House. A Social and Architectural History*. New Haven and London, Yale University Press, 1998.

Nós, aqui, queremos mostrar exactamente o contrário. Quando muito, poderá admitir-se, *a priori*, que terá existido uma alteração dos parâmetros do *conforto doméstico*. Mas, de facto, julgamos que ao longo de todo o século XX se assistiu a uma gradual consciencialização de *domesticidade*, por parte dos *sujeitos* intervenientes no processo de concretização *da casa*, ao procurarem soluções que proporcionassem um *modo de vida na casa* consentâneo com a vontade do seu *futuro habitante*.

Para isso será necessário saber um pouco mais da *pessoa*, para além do nome que identifica *cada sujeito*, para tentar perceber as suas aspirações em relação à *casa*, e ainda, o modo como cada um acabou por se identificar com *a casa* que ajudou a realizar. Isto porque, neste trabalho, interessa-nos considerar não só o *valor arquitectónico da casa*, mas – acima de tudo – o *valor habitacional* que a sustenta, uma vez que será a *habitabilidade do espaço doméstico* que estará em questão.

#### Método e meios

Quando se disse que se deseja relacionar a *teoria com a prática*, referimo-nos designadamente à metodologia que aqui se pretende adoptar, que visa confrontar a obra escrita com a obra construída de autores de referência do mundo da Arquitectura. Ou, mais precisamente, pretende-se analisar a obra construída tendo em conta as reflexões escritas por esses *arquitectos*, bem como o muito que se escreveu – à época e até os dias de hoje –, quer sobre as obras, quer sobre os próprios *sujeitos*.

De facto, pretende-se pôr em evidência a singularidade da obra arquitectónica, percebendo os conceitos teóricos que a sustentam, mas também o percurso profissional do respectivo *arquitecto*. Isto porque, à análise das reflexões escritas, dos projectos e da obra construída, associaremos o percurso das suas vidas, para se perceber melhor a *pessoa* por detrás do *arquitecto*. E, assim, tentar perceber o que terá induzido cada *arquitecto* a cada solução arquitectónica.

Por se tencionar apreender as intenções que sustentaram a ideia do projecto da *casa*, pretende-se associar – em paralelo – as *histórias* que ligam esses *sujeitos à casa*, bem como as que relacionam os *sujeitos* entre si (*cliente, arquitecto, habitante*).

Na verdade, não estamos propriamente interessados em comparar cada versão do projecto de arquitectura, nem em decifrar as pequenas diferenças de cada fase do respectivo processo. Mas antes, em contar – em paralelo – as *histórias da casa e da vida na casa* que esses *sujeitos* concretizaram e desfrutaram. Estamos interessados em compreender a obra construída, reflectindo sobre o modo como cada *arquitecto* se propõe superar determinados problemas.

Assim sendo, esta abordagem depreende uma interpretação pessoal e crítica, evitando uma leitura imparcial dos factos. E como não se trata de um trabalho na área disciplinar da História, o método por nós adoptado não será exaustivo. Far-se-á a partir de uma selecção bibliográfica livre – eleita por parâmetros de conveniência – que têm em conta, designadamente, a respectiva análise biográfica, bem como a recolha do material gráfico existente (plantas, cortes, alçados, axonometrias, etc.) da obra construída.

As obras originais da bibliografia activa, isto é, dos próprios autores (livros, antologias, entrevistas, etc.) que aqui são objecto de estudo directo, bem como toda a bibliografia passiva, nomeadamente, as obras que sejam *estudos críticos* sobre os originais estudados, (artigos em jornais e revistas, obras de referência, etc.), isto é, as obras que sejam auxiliares da investigação desenvolvida neste trabalho, quando não se encontram traduzidas para a língua portuguesa, serão traduzidas por nós, segundo a nossa interpretação.

A recolha de dados a efectuar não se limitará à análise bibliográfica ou à interpretação do material gráfico disponível. Implicará – sempre que possível – uma aproximação directa à obra construída. Passará – igualmente – pela visita pessoal às *casas* que serão seleccionadas como *objecto de estudo*, no sentido de se apreender aquilo que os livros não podem exprimir e de se poder recolher aquilo que poderá ter passado despercebido aos que registaram o seu testemunho, quer por escrito, quer através da fotografia.

Contudo, julgamos que essas visitas resultarão, apenas, num conhecimento pessoal complementar, e não numa exigência, em algo decisivo. Isto porque pouco mais se poderá *experimentar* para além da sua espacialidade, uma vez que sabemos que as *casas* que são possíveis de serem visitadas são as que já não são *verdadeiramente casas*.

Trata-se de *Casas-Museus* abertas ao público que, apesar de se encontrarem meticulosamente restauradas segundo o projecto original, testemunham um *momento já morto no tempo*, uma realidade ilusória e fictícia. Se agora são públicas, apenas se expõem para deleite do público que as visita por mero interesse histórico ou artístico.



Se se trata de uma realidade passada, então nunca será recuperada. Nunca será possível assistir-se à realidade *vivida pelos seus sujeitos*, nomeadamente, pelos seus *habitantes*. Hoje a conjectura é forçosamente outra, logo, a nossa experiência será, de algum modo, também fictícia. Será, apenas, a reinterpretação de uma realidade ultrapassada.

Na verdade, as *casas* que mantêm a sua função, as que continuam a ser *verdadeiramente casas*, logo, as que nos interessaria visitar no âmbito deste trabalho, nessas não podemos entrar. Porque essas continuam a ser *propositadamente privadas*.

Todo o material recolhido será igualmente submetido a uma prévia selecção. Cada imagem que o ilustra representa mais um motivo de *escolha* criteriosa. Realçará um ponto de vista que nos interessa focar e que se introduz para completar um determinado raciocínio.

De facto, resultará no meio que aqui se utiliza, não só para identificar a obra em questão, mas também para reforçar uma determinada intenção e, nesta medida, cada imagem poderá substituir algumas palavras. Se a mostramos, é porque a julgamos crucial e, por isso mesmo, será colocada de modo a acompanhar e consubstanciar o próprio texto. Ou seja, cumprirá um papel fundamental, tendo um efeito esclarecedor, comentando silenciosamente a partir de uma *fotografia*, ou, simplesmente, de uma *planta da casa*.

Em regra, o material gráfico que se utilizar – as plantas, cortes, alçados e axonometrias – não será redesenhado por nós. Logo, não se encontrará com a mesma expressão gráfica, à mesma escala e com a mesma orientação solar. É certo que sistematizar a informação recolhida permitiria compará-la tendo em conta um determinado aspecto, nomeadamente tipológico, mas esse não será o nosso objectivo.<sup>11</sup>

Antes pelo contrário, decidimos mostrar – sempre que possível – o material original ou, pelo menos, o modo como se encontra divulgado nos livros de época. Isto por julgarmos que é esse que exprime a genuína intenção de cada *arquitecto*, em relação ao desenho dessa *casa*, ou representa o modo como pretenderam, ou permitiram, divulgá-la nas respectivas publicações. Assim, faremos questão de apresentar – no mínimo – as *plantas* de cada *casa* que seleccionarmos, porque, aqui, falar-se-á sobretudo de arquitectura.

---

<sup>11</sup> Aldo Rossi diz: “Só assim podemos superar os académicos que fazem catálogos tipológicos sem conteúdo real, uma espécie de heráldica que cataloga as distintas possibilidades, como Klein catalogava os distintos movimentos possíveis. Já que o academismo sem esses conteúdos que caracterizam uma investigação, não pode mais do que alinhar os seus próprios resultados como se alinham as camas nos dormitórios de um hospital (...)”, in Aldo Rossi, “Introduccion”, in Ezio Bonfanti, Rosaldo Bonicalzi, Aldo Rossi, Massimo Scolari, Daniele Vitale, *Arquitectura Racional*, op.cit., p. 19.



1. Interior da casa *Moller*, construída por Adolf Loos, Viena, 1928



2. Interior da casa *Strasser*, construída por Adolf Loos, Viena, 1919

Quanto à fotografia, utilizar-se-á preferencialmente a *de época*, ilustrando o tempo em que a *casa* foi construída, enquadrando-a na sua origem. Mas também iremos recorrer a fotografias actuais, de modo a ser possível comparar a evolução dos factos. As fontes serão as de sempre, ou seja, a bibliografia disponível (accedendo aos arquivos pessoais, desde que seja possível), bem como as *casas* visitadas. Mas também iremos recorrer à *Internet* para permitir o acesso a uma maior recolha de material.<sup>12</sup>

Porque a fotografia assume um papel crucial na leitura deste trabalho, como já referimos, a nossa escolha será – uma vez mais – incisiva. E por julgarmos que a *casa* se revela muitas vezes impessoal quando ilustra um qualquer livro de arquitectura – resultando distinta quando se deixa fotografar pelo próprio *habitante* – e porque se quer relacionar a *casa com a vida dentro dela*, então procurar-se-á a fotografia que mostra abertamente a *casa*, identificando o *lugar*, identificando *alguém*, ou algum *momento*, e não apenas o espaço ou o objecto arquitectónico.

*“É possível fotografar uma casa vazia, sem móveis. Mas, quando já foi usada, há qualquer coisa que o uso acrescenta, eu não sei muito bem explicar o que é, que lhe dá uma escala que quando é acabada de fazer não tem – as paredes acabam por ter as marcas dos móveis e da altura do corpo, a luz altera as cores e os rebocos em função da exposição solar, etc. A maior parte dos arquitectos fotografam, ou encomendam fotografias, que são um registo do que era a obra exactamente como foi executada e pensada ao longo do projecto.”*<sup>13</sup>

Por isso, procurar-se-á a fotografia que revela a *casa depois do projecto*, expondo a *vida das pessoas dentro de casa*, denunciando um pouco dos *seus sujeitos*. Procurar-se-á a fotografia que mostra paredes forradas de quadros e de fotografias emolduradas, pavimentos cobertos com tapetes, espaços atulhados com móveis, e móveis repletos de objectos pessoais. São essas imagens que apresentam a *casa* de que queremos falar, a que se relaciona com os *seus sujeitos*, cumprindo a sua função.

---

<sup>12</sup> A título de exemplo, ver páginas anteriores (p. 14, 15).

<sup>13</sup> Carlos Machado, *“Entrevista a Carlos Machado”*, (entrevista elaborada por Catarina Bianchi Prata), in Catarina Bianchi Prata, *A Eternização da Arquitectura: Arquitectura e Imagem Fotográfica*. Prova final de Licenciatura em Arquitectura 2003/2004, Porto, FAUP, 2004, volume de anexos, p. 181.

Estrutura

Esta tese encontra-se dividida em duas partes distintas:

1. Tema: *Os sujeitos e a casa*
2. Problemas: *Testemunhos de casos exemplares*

Na **primeira parte**, centrar-nos-emos no **Tema: Os sujeitos e a casa**. Aqui, cada *sujeito* corresponderá a um capítulo que deverá reflectir sobre a respectiva *figura* do *cliente*, do *arquitecto* e do *habitante*, e nomeadamente sobre a função, a relação e o contributo de cada um na concretização da *casa*, bem como sobre as correlações existentes entre si.

Cada capítulo irá abordar um *sujeito*, analisando as suas particularidades. Ou seja, em relação à concretização da *casa*, o **cliente** é considerado maioritariamente um *observador*. No entanto, trata-se do *sujeito* que impulsiona todo o processo, pois é aquele que manda fazer a *casa*, é aquele que encomenda o trabalho de arquitectura e que assume os respectivos encargos financeiros.

Já o **arquitecto** pode dizer-se que se trata de um *participante activo*, na medida em que não só concebe a forma *casa* através do seu *projecto de arquitectura*, mas também formaliza a sua edificação, acompanhando – muitas vezes – o processo de construção da obra. Ou seja, trata-se do *sujeito operativo*.

Contudo, é o **habitante** que habita a *casa*, sendo efectivamente o seu *utilizador*, ou seja, é este *sujeito* que a vai usar verdadeiramente. E será nestes termos que aqui o caracterizaremos individualmente.

Mas, por instantes, recorde-se “*A desumanização da arte*”, de José Ortega y Gasset, no texto “*Umas gotas de fenomenologia*”, quando descreveu um episódio que ilustra o *agonizar de um homem junto do seu leito*. Na cena estão presentes mais quatro pessoas: a *esposa*, o *médico*, um *jornalista* e um *pintor*.

Estas quatro personagens presenciam a *mesma cena* que apresenta um facto – a *agonia de um homem* – que se evidencia como aspecto distinto, a cada um dos presentes, mas que o filósofo tratou de esclarecer: “*Verifica-se, pois, que uma mesma realidade se cinde em múltiplas realidades divergentes quando observada sob pontos de vista diferentes. E ocorre perguntar: qual dessas múltiplas realidades é a verdadeira, a autêntica? Qualquer decisão que*

*tomemos será arbitrária. A nossa preferência por uma ou por outra só se pode fundar no capricho. Todas essas realidades são equivalentes; cada uma é autêntica, consoante o respectivo ponto de vista.*"<sup>14</sup>

E acrescentou: "A maneira mais clara de diferenciar os pontos de vista dessas quatro pessoas que assistem à cena mortal consiste em medir uma das suas dimensões: a distância espiritual a que cada uma delas se encontra do facto comum, da agonia."<sup>15</sup>

Assim, por analogismo, propomos considerar a casa como o elemento que é comum a três sujeitos: o *cliente*, o *arquitecto* e o *habitante*. Na verdade, a casa apresenta-se de um modo distinto e divergente a cada *sujeito* e, neste trabalho, a *maneira mais clara de diferenciar os pontos de vista* consiste em identificar o papel de cada um em relação à concretização da casa.

Logo, admitimos que a circunstância comum a estes *sujeitos* – aquilo que equivale à "agonia" referida pelo filósofo espanhol – consiste na *vontade de concretizar a casa*, inculcada em cada um deles. Ou, mais precisamente, consiste no objectivo de a tornar real, tendo que ultrapassar as inerentes adversidades que inevitavelmente envolvem o respectivo processo.

Mas também nos ocorre perguntar: qual desses *sujeitos* é o verdadeiro e autêntico "dono" da casa? Se é o *cliente* que a financia, é o *arquitecto* que a concebe, e é o *habitante* que dela se apropria, afinal de quem é a casa? E a qual dos *sujeitos* se deve a identidade da casa?

Cabe-nos supor, antecipadamente – e citando Gasset –, que *qualquer decisão que tomemos será arbitrária. A nossa preferência por um ou por outro só se pode fundar no capricho*. E isto procurar-se-á mostrar ao longo dos três capítulos que constituem a primeira parte, mas também ao longo de toda a tese.

Na verdade, a pertinência destas perguntas serve para clarificar a relação que cada *sujeito* tem com a casa. Ou seja, serve para caracterizar a dita *distância espiritual* que cada um tem em relação à *coisa*, à casa.

Acreditamos que essa caracterização pode ser concretizada a partir da definição das suas funções concretas, isto porque lhes é atribuído *um papel* a desempenhar, e esse *papel* exprime-se de um modo geralmente tipificado: ao *cliente* incumbe-se a tarefa de financiar a casa; ao *arquitecto*, de a conformar; e ao *habitante*, de nela residir.

---

<sup>14</sup> José Ortega y Gasset, *A desumanização da arte*. Lisboa, Vega – Passagens, p. 74, 75.

<sup>15</sup> José Ortega y Gasset, *A desumanização da arte*, op.cit, p. 74, 75.

Ao definir a relação que cada um destes *sujeitos* tem com a *casa*, esclarece-se igualmente os seus possíveis níveis de intervenção e de influência – quer material, quer espiritual –, assumindo consequentemente uma suposta pertença da *casa*. Neste sentido, a frase de Álvaro Siza: “A *casa* é o *eu* de cada um (...)”<sup>16</sup>, torna-se inquietante. Isto é, a que “*eu*” se refere Siza? Ao do *cliente* que a encomenda, ao do *arquitecto* que a projecta, ou ao do *habitante* que a habita?

O que Siza quer dizer, seguramente, é que a *casa* é sempre o *reflexo* de alguém. A *casa* identifica-se fatalmente *com alguém*, com um “*eu*”. Mas, se partirmos do pressuposto que – na fase de concepção da *casa* – os vários *sujeitos* se encontram em circunstâncias de igualdade, em relação à sua possível “*posse*”, qual terá legitimidade para assumir a supremacia desse “*eu*” e preponderar nas respectivas decisões?

À partida, apenas temos uma convicção: a concepção de uma *casa* é um processo complexo, na medida em que só por mera casualidade é que os três *sujeitos* serão coincidentes nos seus *pontos de vista*.

Fernando Távora é categórico quando afirma: “É errado pensar que só aos *arquitectos* compete a resolução do caso, ou ainda que o problema é meramente estético ou formal. Uma *Arquitectura* tem qualquer coisa de cada um porque ela representa todos, e exactamente será grande, forte, viva na medida em que cada um possa rever-se nela como um espelho denunciador das suas qualidades e defeitos.”<sup>17</sup>

Então, ocorre-nos interrogar: se se pretender que os três *sujeitos* se possam rever *nessa mesma casa*, dever-se-á fomentar uma interferência apriorística, por parte de cada um deles, de modo a poderem incutir determinadas particularidades no próprio processo de conformação? E será que a *casa*, para poder ultrapassar as inevitáveis contrariedades do seu processo de conformação, deverá subordinar-se a uma relação de proximidade entre todos os *sujeitos*? Será que só assim é que se torna possível a *sua concretização*?

Ainda que as respostas a estas interrogações possam parecer evidentes, apenas podemos adiantar que é nesta procura de uma possível conciliação dos diversos “*eus*”, dos diversos “*donos*” da *casa*, que reside um dos aspectos mais vulneráveis do tema em causa, como se tentará mostrar na primeira parte deste trabalho.

---

<sup>16</sup> Álvaro Siza, “*Persona: Álvaro Siza*”, in “*Morada*”, JA224, (entrevista elaborada por José Adrião, Ricardo Carvalho, Porto, 20 de Junho), *Jornal dos Arquitectos*, 224, Lisboa, publicação trimestral da Ordem dos Arquitectos, (Julho – Setembro, 2006), p. 64.

<sup>17</sup> Fernando Távora, *O problema da casa portuguesa*. Lisboa, Editorial Organizações, 1947, p. 9.

Já na **segunda parte**, concentrar-nos-emos nos **problemas** que se tenciona enunciar e que, aqui, se expõem através de “**testemunhos de casos exemplares**”. Esses *problemas* serão generalizáveis e os *casos* serão exemplares, ou seja, entendidos a título de exemplo.

As *casas*, deverão aparecer identificadas com a designação pela qual são publicamente conhecidas, aquela que as identifica, distinguindo-as das restantes. Isto deve-se ao facto de pertencerem, ou terem pertencido, a alguém em concreto. Os *sujeitos*, serão identificados e o processo de concretização, de cada uma, será descrito com o máximo de detalhes possível, tendo em conta a documentação disponível.

Cada *casa* corresponderá a um texto que fixa um capítulo. Em cada texto – para além de se abordar o modo como ocorreu o respectivo processo de conformação – não só se pretende problematizar, sustentando-nos em reconhecidas controvérsias ou nas nossas próprias deduções, como se pretende conjecturar, ou simplesmente questionar, leituras que por vezes são consideradas como irrefutáveis.

Queremos *observar essas casas* indo além da fase de projecto, ou da mera utopia. Interessamo-nos analisá-las a partir do momento em que surgiram como *intenção*, ou simples ideia, que se transformou numa *encomenda de projecto* expressa pelo *cliente*, e que se concretizou através do *projecto de arquitectura* efectuado pelo *arquitecto*, tornando-se efectivamente realidade a partir da ocupação do respectivo *habitante*. Isto é, organizando fatalmente a vida desse *alguém* que para lá foi viver.

Mas, uma vez que os *exemplos* que escolhermos se restringem exclusivamente à *casa unifamiliar individual*, a diferenciação entre os *três sujeitos* não será evidente, visto que se tratará sempre de *um cliente/futuro habitante*, como já foi dito. Por conseguinte, aqui, assumiremos a respectiva distinção através do momento da sua intervenção, ou seja, essa mesma *pessoa* será considerada *cliente* enquanto a *casa* se encontrar em fase de concepção e de construção, e será *habitante* a partir do momento da sua apropriação.

E se se estabeleceu que os *exemplos* não se circunscreviam a uma específica área geográfica, então decidimos, de igual modo, que escolheríamos *casas* que tivessem sido projectadas por *arquitectos* de várias nacionalidades.



E se as *casas* em causa deveriam existir forçosamente nos dias de hoje, então a escolha dos principais *mestres do Movimento Moderno* revelava-se inevitável, uma vez que “*muito do que foi a transformação da arquitectura parte, ou é possível ser lançada, através da habitação unifamiliar. Le Corbusier, Adolf Loos e Mies van der Rohe são bons exemplos (...)*”<sup>18</sup>, como reconheceu Álvaro Siza.

Assim, decidimos escolher os seguintes casos que correspondem aos seguintes capítulos:

Em **2.1. Casa come me** começaremos por falar sobre a *casa* de um escritor italiano, Curzio Malaparte. Trata-se de uma *casa* construída para **um cliente solteiro**, num promontório da ilha italiana de Capri, situada na baía de Nápoles.

Por se tratar de um claro exemplo que testemunhou uma ruptura total entre o *cliente/futuro habitante* Curzio Malaparte e o *arquitecto* Adalberto Libera, começaremos por levantar **o problema da vulnerabilidade das relações entre os vários sujeitos** intervenientes no processo de concretização da *casa*.

No capítulo **2.2. Farnsworth house** falar-se-á do *arquitecto* alemão Mies van der Rohe e da *casa* que construiu na região metropolitana de Chicago, implantada nas margens do rio Fox, em Plano, no Estado de Illinois, para **uma cliente solteira**, a médica Edith Farnsworth.

Esta *casa* foi escolhida com o pretexto de se poder reflectir sobre **o problema da falta de comunicação entre os vários sujeitos** que participam, designadamente, no processo de conformação da respectiva *casa*.

Já o capítulo **2.3. The mother's house** incidirá sobre o *arquitecto* norte-americano Robert Venturi e a *casa* que projectou **para a sua mãe** Vanna Venturi, em Chestnut Hill, no estado da Pensilvânia. Trata-se de uma *casa* construída para uma *cliente viúva*, nos subúrbios residenciais da cidade de Filadélfia, na costa atlântica dos Estados Unidos da América, que acabou por testemunhar uma excepcional **relação de intimidade entre os sujeitos** intervenientes no seu processo de conformação.

E é precisamente tendo em conta este aspecto que se aproveitará para deduzir possíveis consequências que essa *proximidade* poderá introduzir, influenciando, ou não, o próprio *projecto de arquitectura* da *casa*.

---

<sup>18</sup> Álvaro Siza, “*Persona: Álvaro Siza*”, in *Morada*, JA224, op.cit., p. 73, (sublinhado nosso).

Será em **2.4. *Une petite maison***, a partir do *arquitecto* suíço Le Corbusier e da *casa* que construiu **para os seus pais já idosos**, os Jeanneret – implantada nas margens suíças do lago Léman, em Corseaux, perto de Vevey, numa comuna suíça do cantão de Vaud – que tentaremos evocar, curiosamente, a relação contrária ao capítulo anterior. Isto é, admitindo a existência de um possível ***distanciamento emocional entre os vários sujeitos*** intervenientes no processo de conformação da *casa*.

Será precisamente nesses termos que se problematizará, tentando perceber até que ponto uma maior *autonomia*, por parte do *arquitecto*, poderá influir no *acto de composição* do projecto da *casa*.

No capítulo **2.5. *Solar Pavilion***, os *arquitectos* ingleses Alison e Peter Smithson serão a nossa escolha, quando se quiser questionar a *casa que o arquitecto* constrói **para seu usufruto**, testemunhando uma particular ***coincidência dos três sujeitos***. Ou seja, quando o *cliente*, o *arquitecto* e o *habitante* coincidem na mesma pessoa.

Julgamos que esta *casa de férias*, projectada por este *casal de arquitectos*, edificada no meio dos campos agrícolas de uma pequena aldeia em Upper Lawn, Wiltshire, nos arredores de Londres, testemunha a concretização excepcional de um modesto *espaço doméstico* que fora simplesmente projectado, construído e usado para acomodar a sua própria família, durante os seus períodos de férias.

Já em **2.6. *Can Lis e Can Feliz*** debruçar-nos-emos sobre o *arquitecto* dinamarquês Jørn Utzon que, ao construir *duas casas para si* e para a sua *mesma família*, na *mesma ilha* espanhola de Palma de Maiorca, acabou por constituir o exemplo ideal que ilustra um eminente *problema* expresso no ***conflito de interesses entre os vários sujeitos*** que concretizam uma *mesma casa*.

A partir do momento em que este *arquitecto*, depois de ter projectado, construído e habitado *Can Lis* – implantada em Porto Petro, junto ao mar Mediterrâneo, exposta numa escarpa rochosa que contorna a costa da ilha – projectou, construiu e habitou *Can Feliz* – implantada em S'Horta, no cimo de uma montanha arborizada – acabou por suscitar a curiosidade de muitos.

E torna-se tanto mais intrigante, quando nos apercebemos das evidentes semelhanças formais entre ambas as *casas*, bem como de uma certa insistência em permanecer desconhecida a exacta localização de *Can Feliz*. Na verdade, este facto terá resultado na razão pela qual, desde logo, a sua abordagem se revelou interessante, no âmbito deste trabalho.

Em **2.7. Duas casas em Nevogilde** abordar-se-ão *duas casas* (distintas) que o *arquitecto* português Eduardo Souto Moura projectou **para duas famílias** (distintas), na mesma zona residencial da freguesia de Nevogilde, na cidade do Porto. Estas consubstanciam a nossa escolha quando se pretender reflectir sobre **o papel do arquitecto na resposta às ambições dos restantes sujeitos**, em relação à *casa* que todos ajudam a concretizar.

Aqui procurar-se-á problematizar sobre a actuação do *arquitecto* que procura justificar e consolidar as suas opções projectuais, moderando as expectativas de cada um, encontrando, assim, o desejado consenso entre todos e o todo que é a *casa*.

Por fim, no capítulo **2.8. Khuner villa e Müller villa**, seleccionaremos o *arquitecto* austríaco Adolf Loos e as *casas* que construiu no mesmo ano de 1930, para a *família Khuner* – em Kreuzberg, implantada no cimo montanhoso da região austríaca de Semmering – e para a *família Müller* – na cidade de Praga, enquadrada nos subúrbios residenciais da capital da República Checa – com o pretexto de se reconsiderar **o papel de cada sujeito na concretização da casa**.

E escolhemos Adolf Loos exactamente por ter sido o primeiro a ter tido a consciência de que *“ornamento’ foi, em tempos, epíteto de ‘bonito’. Hoje é, graças à obra de toda a minha vida, um epíteto de ‘menosprezável’ (...)*”, e a reconhecer: *“Ao fim de trinta anos de luta saio vencedor: consegui libertar a humanidade do ornamento inútil (...)*”<sup>19</sup>.

Por julgarmos que este *arquitecto* terá contribuído de forma exemplar para **o repensar a casa e o próprio habitar**, foi escolhido para encerrar esta segunda. E tal como Adolf Loos desejou que a sua *lição* fosse compreendida e que a sua *mensagem ecoasse*, escrevendo subtilmente, em tom de esperança: *“Às vezes, o eco que ressoa confunde-se com a própria voz (...)*”<sup>20</sup>, também nós o desejamos, com esta tese.

---

<sup>19</sup> Adolf Loos, *“Pese a todo”*, com o título original: *“Trotzdem”*, extracto do prólogo escrito em Outubro de 1930, onde acrescentou ainda: *“Mas os dois volumes ‘Ditos no vazio’ e ‘Apesar de tudo’ reúnem os documentos dessa luta (...)*”, in Adolf Loos, *Escritos II. 1910/1932*. Madrid, El Croquis Editorial, 1993, p. 287.

<sup>20</sup> Adolf Loos, *“Pese a todo”*, in Adolf Loos, *Escritos II. 1910/1932*, op.cit., p. 287.

Em suma

Quando Eduardo Souto Moura concluiu que “*desenhar a casa é um acto esquizóide de reduzir o mundo a um objecto vital (...)*”<sup>21</sup>, devemos reconhecer que esta sua afirmação nos inquietou de imediato.

Que a *casa* reduz o mundo ao *mundo privado* do seu ocupante, isso admitimos facilmente. E que se trata de um *objecto vital*, também nos parece claro.<sup>22</sup> Mas julgamos que *desenhar a casa* é um acto categórico e até essencial, não se permitindo que seja *esquizóide*.

Se se pretende *um bom* projecto de arquitectura, então acreditamos que esse não poderá ser um acto egoísta, autista, um devaneio, um capricho. Muito pelo contrário, julgamos que implicará uma partilha genuinamente generosa mas persuasiva, por parte de quem desenha, de quem projecta *a casa*.

E se partirmos deste pressuposto, não parece correcto dizer-se que *desenhar a casa é um acto esquizóide*, por se acreditar que uma má adaptação à realidade exterior nunca poderá resultar num projecto de arquitectura de uma *boa casa*. E isto tentar-se-á mostrar ao longo do nosso trabalho.

Mas se é “*uma boa casa*” aquilo que todos pretendem, é porque *a casa* também pode não ser *boa*. Logo, mostrar o que se entende por “*uma boa casa*” será seguramente um outro objectivo deste trabalho.

Assim, temos de reconhecer que não se poderá prescindir de uma correcta adjectivação, em todo o nosso discurso, tal como em tudo o que à arquitectura se refere. Isto porque julgamos que os adjectivos são indispensáveis quando se fala em arquitectura, não só porque uma obra construída provoca sensações que se expressam através de adjectivos – por exemplo: *o espaço é imponente devido às suas dimensões, podendo causar uma sensação de constrangimento* – mas também o próprio acto de projectar carece de adjectivos que o qualifique, pois só assim poderá ser corrigido – por exemplo: *o espaço é pequeno, não cabe a cama; ou a janela está alta, não se consegue ver o jardim; etc.*

---

<sup>21</sup> Eduardo Souto Moura, in *Eduardo Souto de Moura*. Milano, Electa, 2003, p. 92.

<sup>22</sup> Ernesto Rogers escreveu: “*Trata-se de dar a cada homem os objectos que lhe sejam mais úteis, e entre eles a casa, que é o mais importante de todos (...)*”, in Ernesto Nathan Rogers, *Experiencia de la Arquitectura*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1965, p. 97, (sublinhado nosso).

Naturalmente, tentar-se-á decifrar certos *conceitos* procurando o sentido óbvio dessas palavras, no entanto, evitar-se-á a sua etimologia, ou a sua exacta definição. Na verdade, procurar-se-á determinar de um modo conciso o significado de certos *termos*, mas também o seu enquadramento, procurando mostrar o que se entende por *casa*, mas também o que – para nós – significa “*uma boa casa*”.

Se tivermos “*a coragem de escolher*” tudo o que tivermos que escolher para poder concretizar esta tese, também temos a *coragem de admitir*, antes de mais, que incidimos sobre o *tema da casa* por ser precisamente um dos que mais prezamos no universo da Arquitectura.

E se a “*única forma compatível com a nossa contingência, de multiplicar os bens que prezamos é intercambiá-los, partilhá-los, comunicá-los aos nossos semelhantes para que façam ricochete neles e voltem a nós carregados de sentido renovado (...)*”<sup>23</sup>, então, aqui, será este o nosso principal e último objectivo.

---

<sup>23</sup> Fernando Savater, *A Coragem de Escolher*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2003, p. 154, 155.



**1. Tema: *Os sujeitos e a casa***





## 1.1. O cliente

“O cliente é esse ser sem o qual é impossível fazer arquitectura, mas com o qual é ainda mais difícil realizá-la (...)”<sup>24</sup>, escreveu Ernesto Rogers. Foi com estas palavras que salientou a inevitabilidade e a inerente complexidade que este *sujeito* introduz no processo de concretização da arquitectura. E se neste texto pretendemos abordar o nosso tema a partir da figura do *cliente*, antes de mais será necessário esclarecer os pressupostos que sustentam uma possível definição, para percebermos qual a sua função e o seu contributo na concepção de uma *casa*, bem como a sua relação com os outros *sujeitos* que intervêm na concretização da *casa*.

Se admitirmos – à partida – que quando falamos de arquitectura está inevitavelmente implícita a existência do *homem*, isto é, de *alguém* que a vai ambicionar, idealizar, concretizar e depois relacionar-se intrinsecamente com essa arquitectura, então será evidente que para existir arquitectura tem de existir pelo menos *um sujeito* que tenha um problema concreto que se converte numa intenção e posteriormente num projecto de arquitectura que *alguém* realizará através de uma construção efectiva.

E se o problema for resolvido através da arquitectura, a intenção de o solucionar configura, antes de mais, o enunciado desse problema. Logo, a partir do momento em que *alguém* o identifica, torna-se possível detalhar um programa que vai especificar as próprias coordenadas da sua solução, estabelecendo a génese do projecto que posteriormente se consolidará, dando origem ao respectivo objecto arquitectónico.

Para existir *uma casa*, antes, é necessário existir *uma ideia dessa casa*. Mas para existir *essa ideia de casa*, antes, é necessário existir *um sujeito* que a tenha. E para que *esse sujeito* tenha a *ideia*, espera-se que algo a suscite – sustentando-se numa específica necessidade, ou num simples desejo – o que vai permitir caracterizar o enunciado do problema arquitectónico que dará origem à génese do respectivo projecto dessa *casa*.

---

<sup>24</sup> Ernesto Nathan Rogers, *Experiencia de la Arquitectura*, op.cit., p. 47.

E se nos centrarmos exclusivamente no exemplo da *casa* – considerando-o como o elemento arquitectónico de referência neste trabalho – constatamos que esta se encontra inevitavelmente relacionada com *um problema* inerente à própria existência do *homem* que se traduz na necessidade de *um lugar que viabilize a sua presença na Terra*. O que vai definir o seu *enunciado* de um modo genérico e universal.

Na verdade, desde os primórdios da existência da espécie humana que o *homem* procurou consolidar *a sua habitação* para que pudesse habitar na superfície terrestre, que se apresentava naturalmente agreste. Isto é, procurou controlar o meio ambiente onde se encontrava, estabelecendo um espaço adequado à sua sobrevivência. Nesta medida, a *habitação* é – antes de mais – a solução elementar que resolve o *problema humano* do habitar na Terra.

Com o passar do tempo, o *homem* constatou que dependia desse espaço dominado, onde se protegia e que a forma dessa *habitação*, bem como os materiais com que a construía, se revelavam cruciais à sua própria existência. Por isso, a sua *habitação* evoluiu em consonância com as suas exigências específicas, relativas a cada momento da História da Humanidade. E a partir do momento em que o *homem* passou a ter consciência dessa relação intrínseca que estabelece com o *lugar onde reside*, apercebeu-se que o deveria domesticar, individualizar e até personalizar.

A *habitação* passou a definir-se como um território de pertença e de identificação, quer de um grupo de indivíduos (uma família), quer apenas de um só *sujeito*, estabelecendo o seu domínio privado que passou a distinguir-se do domínio público, que pertencia às respectivas sociedades que entretanto se foram constituindo e consolidando. Surge, assim, o conceito de *casa*.

Ernesto Rogers lembra que logo “*ao abandonar o ventre materno, o homem necessita de uma protecção mais vasta (...)*”<sup>25</sup>. Ou seja, qualquer *ser humano*, ao existir, vai necessitar de um *lugar apropriado à sua existência* que substitua o *ventre materno*. E designamos *casa* esse *lugar específico*. Na verdade, estes dois *lugares existenciais* são indiscutivelmente distintos nas suas interpretações conceptuais, formais e materiais, mas aproximam-se – ou mesmo, colidem – num sentido mais lato e espiritual, isto é, no desejo de acolhimento, de conforto e de pertença.

---

<sup>25</sup> Ernesto Nathan Rogers, *Experiencia de la Arquitectura*, op.cit., p. 66.

Neste sentido, acreditamos que é a *casa* – ao implicar determinadas especificidades *físicas*, que se revêem numa construção sólida, e *imateriais*, por estar também implícito o bem-estar espiritual – que vai possibilitar o natural desenvolvimento da vida humana na Terra, levando o próprio Ernesto Rogers a concluir de um modo peremptório: “A *casa é a grande mãe*.”<sup>26</sup>

Embora o *enunciado do problema da casa* já se encontre – à partida – definido, na verdade, o *programa* que estabelece as coordenadas específicas de cada solução e conseqüentemente define o respectivo *projecto de arquitectura*, está directamente relacionado com as contingências específicas de cada *sujeito*, e, portanto, de cada *casa*.

Ao considerarmos que a *casa do homem* cabe ao próprio prover, então remetemos para o âmbito disciplinar da *arquitectura* a sua concretização, admitindo que esta *actividade humana* visa – para além de mais – procurar soluções adequadas que respondam, designadamente, às problemáticas relacionados com o *modo de vida humana*, efémero, circunscrito num determinado espaço e período de tempo.

O *sujeito* que exerce *arquitectura* – aquele que a assume como uma profissão – designamos *arquitecto*, determinando que “a *actividade do arquitecto, por sua vez, abarca desde o urbanismo, passando pela arquitectura, até ao mobiliário, e desenvolve-se em torno da casa do homem: a sua tarefa consiste em organizar a vida no espaço com o fim de prover as suas necessidades espirituais e materiais*.”<sup>27</sup>

Assim, quando *alguém* pretende construir *uma casa*, já vimos que – antes de mais – vai conceber uma ideia prévia *dessa casa*. Contudo, para a caracterizar, esse *sujeito* precisa de ter algumas intenções, ainda que unicamente funcionalistas, que permitam configurar o *eventual programa dessa casa*. E, no âmbito disciplinar e profissional da *arquitectura*, esse *sujeito* que vai impulsionar este processo de intenções é personificado pela figura do *potencial cliente*. Porém, somente quando esse *eventual programa* se transforma numa *encomenda concreta* de um *projecto de arquitectura*, é que esse *sujeito* caracteriza a figura do *cliente*.

No entanto, neste trabalho, esse *sujeito* só é considerado efectivamente *cliente* quando requisita um *arquitecto* – um outro *sujeito* a quem confia a tarefa de exercer *arquitectura* – para projectar *essa casa*. Ou seja, é o *arquitecto* que vai transformar a *encomenda concreta* desse *cliente* num *programa* preciso e, conseqüentemente, num *projecto de arquitectura* que se consubstancia na *casa edificada*, encontrando-se relacionada com a primeira ideia de *casa*, que surgiu desse seu *cliente*.

---

<sup>26</sup> Ernesto Nathan Rogers, *Experiencia de la Arquitectura*, op.cit., p. 66.

<sup>27</sup> Ernesto Nathan Rogers, *Experiencia de la Arquitectura*, op.cit., p. 192, 193.

Na verdade, é o *cliente* que vai desencadear todo o processo de concepção da *casa*, ou seja, é o *cliente* que se encontra estritamente relacionado com a *ideia inicial da casa*. Por isso, julgamos ser correcto atribuir-lhe a ***gênese da casa***, na medida em que é do *cliente* que surge o primeiro impulso. É o *cliente* que a vai *encomendar*.

Assim, ao considerarmos que o *cliente* é o *encomendador*, nomeadamente é aquele que “*manda fazer*” o *projecto de arquitectura*, podemos admitir que a sua tarefa está essencialmente vinculada às questões económicas e financeiras do processo, logo relacionada com a respectiva parte administrativa.

Quando o *cliente* se dirige ao *arquitecto* para encomendar o *projecto da casa* – sendo unicamente nestas circunstâncias que aqui o analisamos – estabelecem-se alguns requisitos que devem caracterizar a sua *encomenda*. Vejamos:

Antes de mais, implica que tenha ***uma ideia da casa*** que pretende realizar, ainda que apenas em termos funcionais, como já foi dito. Neste sentido, espera-se que clarifique o seu principal propósito, participando na definição do respectivo *programa* e esclarecendo as suas especificidades – ou simples intenções – que constituirão as coordenadas, ou antes, os dados objectivos do *projecto* dessa *casa*.

É também imprescindível que tenha ***um terreno*** para a edificar. Esse terreno tanto pode ter sido previamente adquirido, como pode ser escolhido em consonância com o *arquitecto*. Sendo nesse *espaço* específico que a *casa* será edificada, introduzir-se-ão novas coordenadas que ajudarão a conformar o mesmo *programa da casa* e conseqüente *projecto de arquitectura*. Ou seja, o *projecto da casa* consolidar-se-á tendo em conta as especificidades geográficas e físicas desse terreno e da respectiva envolvente, quer seja urbana, rural ou, quiçá, *natural*.

E exige-se – principalmente – que o *cliente* tenha ***condições financeiras*** suficientes para garantir, tanto a construção da obra, como o normal desenvolvimento do *projecto de arquitectura* e que diz respeito, designadamente, ao pagamento dos respectivos honorários dos diferentes profissionais intervenientes (*arquitectos, engenheiros, etc.*).

Julgamos que estas três condições são essenciais para caracterizar a dita *encomenda* e dar-se início ao processo de concepção do *projecto da casa*, estabelecendo-se – acima de tudo – uma relação contratual entre o *cliente* e o *arquitecto*. Esta relação caracteriza-se de um modo concreto, isto é, o *cliente* paga para adquirir um determinado serviço – designadamente o *projecto de arquitectura* e o acompanhamento da respectiva obra – do *arquitecto* que requisita para a realizar.

Assim sendo, o *cliente* vai ajudar a consumir o carácter profissional da arquitectura, exaltando o seu lado mais operativo e lembrando que a arquitectura é, para além de mais, *um officio*.

A partir do momento em que compete ao *cliente* financiar o projecto e a construção da obra, este assume-se *proprietário* da respectiva *casa*, o que lhe vai conferir legitimidade para aceitar, ou negar, determinadas decisões relativas ao próprio *projecto de arquitectura*, que será elaborado pelo *arquitecto* que vai contratar com este propósito.

Porém, o que esperará o *cliente* do *arquitecto* que vai contratar? Espera, seguramente, que todo o processo de realização *da casa*, em que ambos se vão envolver, se conclua de forma adequada. Mas julgamos que espera também que a *casa* – que encomenda a esse *arquitecto* – sirva os seus propósitos de um modo inequívoco, tendo em conta as suas próprias condições e condicionantes, bem como algumas das suas eventuais idiosincrasias.

Na verdade, é o *cliente* que escolhe o *arquitecto* que vai projectar a *casa* que será inevitavelmente sua, uma vez que a vai financiar, assumindo-se, no final, como legítimo *proprietário*. Em regra, essa escolha resulta de um processo deliberado e consciente, que provém de inúmeras circunstâncias, provavelmente até inesperadas. Isto é, tanto se pode estabelecer a partir de um conhecimento prévio do *arquitecto*, que resulta – por exemplo – do reconhecimento do seu mérito profissional, ou de um grau de parentesco, ou de uma antiga relação de amizade. Como pode resultar simplesmente de uma mera casualidade.

É certo que a relação entre estes dois *sujeitos* se prende a uma assumida transacção “*comercial*” que muitas vezes se encontra devidamente assegurada por um contrato legal. Contudo, estes dois *sujeitos* vão assumir um compromisso que será determinante, tanto no decurso do processo de concepção do projecto *da casa*, como da realização da própria obra. Nesta medida, a sua relação encontrar-se-á fatalmente dependente de um esforço de negociação, de exigências e cedências que provocará uma inevitável proximidade entre ambos.

Consequentemente, este processo vai exigir cordialidade, lealdade e cumplicidade entre *cliente* e *arquitecto*, por se pretender que o resultado final seja – no mínimo – satisfatório para estes dois *sujeitos*. Logo, esta mesma relação, que o *arquitecto* vai estabelecer com o seu *cliente*, poderá ultrapassar, eventualmente, o estrito carácter profissional, uma vez que implica a dita proximidade.

Curiosamente, quando ambos atingem uma determinada afinidade pode revelar-se de certo modo constrangedor, como desabafa Eduardo Souto Moura: “*No final, custa ter que enviar a conta, e levar dinheiro a um amigo.*”<sup>28</sup> Porém, se o processo não for pacífico, poderá desencadear um indesejado desentendimento que culmine numa efectiva ruptura entre ambos, podendo até pôr em causa a realização da própria *casa*.<sup>29</sup>

O que nos leva a concluir que o próprio sucesso da *casa* dependerá, igualmente, da relação que se estabelece e se consolida entre estes *dois sujeitos*, introduzindo-se como um factor imprevisível mas simultaneamente incontornável, no processo de concretização da *casa*.

O *cliente da casa*, no entanto, só muito pontualmente é que se exprime como um elemento singular. Na sua maioria, representa um conjunto de pessoas que se unem no mesmo desejo, ou na mesma necessidade, quer seja uma *família* ou uma *sociedade financeira* (como no caso da *casa plurifamiliar*). E julgamos que esta circunstância também poderá influenciar a relação entre *cliente* e *arquitecto*, revelando-se mais, ou menos, conflituosa.

Porém, a principal questão que aqui se levanta – e que interfere com a estreita relação que se estabelece entre esses dois *sujeitos* – restringe-se, curiosamente, à relação que o próprio *cliente* tem com o terceiro *sujeito* em causa neste trabalho, ou seja, com o *habitante*. Isto é, se o *cliente* é – ou não – simultaneamente o *futuro habitante dessa casa*. Vejamos:

Quando se trata de um *cliente/futuro habitante*, aqui passaremos a designar ***cliente específico***. E quando esse *cliente específico* se representa ***unicamente a si próprio***, vai estabelecer – à partida – uma relação muito directa, e conseqüentemente mais exigente, com a *casa* que pretende realizar.

Em regra, trata-se de um *cliente* endinheirado que ambiciona concretizar a *sua própria casa*, ou seja, eventualmente vai pretender construir uma *excepção*. Isto é, este *cliente* – por vezes – vai encomendar ao *seu arquitecto* algo que ultrapasse os padrões da banalidade e, por isso, está disposto a pagar o preço “*da diferença*”, por exemplo, não impondo restrições financeiras significativas. Neste sentido, vai desejar a ***casa única*** – unifamiliar – que reflecta a sua individualidade de um modo personalizado e enfatizado.

---

<sup>28</sup> Eduardo Souto Moura, “*Eduardo Souto Moura*”, (entrevista elaborada por Ricardo Nabais, Sandra Nobre, 01 de Dezembro), in “*Tabu*”, *Jornal Sol*, 2006, p. 28.

<sup>29</sup> Lembramo-nos de imediato da *Casa Malaparte*. A este respeito, ver o capítulo 2.1.

Consequentemente, o seu contributo para a definição do programa *da sua casa* será preponderante, o que vai implicar um conhecimento mais aprofundado desse *cliente específico* – por parte do *arquitecto* – com vista a uma melhor apreensão dos *propósitos particulares dessa casa*. Esperando-se, assim, uma maior intimidade entre *cliente* e *arquitecto*.

Julgamos que todos estes aspectos vão induzir mais responsabilidade ao próprio *arquitecto*, deixando antever que a relação entre *estes dois sujeitos* possa ser eventualmente estimulante, mas simultaneamente muito tensa, tornando-a mais difícil de se consolidar. Álvaro Siza admite: “A construção da própria casa é sonho e realidade, e esta realidade é difícil de concretizar, não é um processo pacífico (...)”<sup>30</sup>.

Desta situação surgiram muitos exemplos importantes da *História da Arquitectura Doméstica* – nomeadamente do século XX – como, por exemplo, a casa de Edith Farnsworth, no Illinois, projectada por Mies van der Rohe.<sup>31</sup>

Mas quando o *cliente específico* representa **uma família**, a sua encomenda expressa a intenção de conceber a **casa da família, uma casa unifamiliar**. Ou seja, a casa que será adequada a todos e a cada elemento desse agregado familiar e inevitavelmente adaptada ao seu inerente *modo de vida*. Ernesto Rogers escreveu: “A lei da casa, a lei da família, identificam-se dentro dos mesmos limites como forma e conteúdo (...) na mais rigorosa reversibilidade de causa e efeito.”<sup>32</sup>

Contudo, devemos salientar que o próprio conceito de “*família*” se encontra impregnado de ambiguidade e de constantes mutações, podendo ser aplicado a diversas realidades. Ou seja – hoje – a *família* tanto pode ser caracterizada pelos cânones tradicionais, representando um grupo de pessoas que se encontram presas a laços de sangue, definindo os respectivos graus de parentesco (pai, mãe, filhos, etc.), como pode, unicamente, ser caracterizada por um grupo coeso de pessoas que se identificam como “*uma família*” e que decidem coabitar num espaço comum – à semelhança da *família tradicional* – partilhando a mesma casa.<sup>33</sup>

No entanto, o programa desta *casa unifamiliar* vai acarretar um complexo rol de intenções e requisitos específicos que poderão corresponder, proporcionalmente, ao tamanho e à particularidade desse conjunto de pessoas.

---

<sup>30</sup> Álvaro Siza, *Imaginar a Evidência*. Lisboa, Edições 70, 2000, p. 43-45.

<sup>31</sup> A este respeito, ver capítulo 2.2.

<sup>32</sup> Ernesto Nathan Rogers, *Esperienza dell'Architettura*. Milano, Skira Editore, 1997, p. 188.

<sup>33</sup> A este respeito, ver Jean-Louis Flandrin, *Famílias. Parentesco, Casa e Sexualidade na Sociedade Antiga*. Lisboa, Editorial Estampa, 1995, p. 12-18.

É certo que cada elemento determinará um espaço nessa *casa*, e, tratando-se da *casa* de uma família não tradicional, as suas especificidades poderão ser mais significativas, dando origem à excepção. Mas, geralmente, as coordenadas que consolidam o respectivo programa *desta casa* são maioritariamente generalizáveis, isto é, comuns à sociedade onde se inserem e influenciadas pelas tendências ditadas pelo referido *modo de vida*.

Neste sentido, a relação com o *arquitecto* torna-se – eventualmente – menos constrangedora, ainda que se exija, de igual modo, uma grande sintonia e cumplicidade entre todos. É evidente que se trata de mais uma situação em que o *cliente* vai assumir um papel crucial no processo de concepção do *projecto de arquitectura*, uma vez que se trata da *sua futura casa*. Logo, pressupõe – eventualmente – que se estabeleça uma relação de empatia e de proximidade entre este *cliente* ou – mais precisamente – entre esse *conjunto de pessoas* e o respectivo *arquitecto*.

Pese embora se trate do caso mais representativo dos espaços domésticos que caracterizam a maioria das encomendas do *cliente específico*, há muito que *esta casa unifamiliar isolada* se encontra conotada como a *casa burguesa*, restringindo-se – cada vez mais – às classes sociais mais abastadas. Os exemplos que poderíamos dar são inúmeros, mas destacamos a *casa* da família Müller, projectada por Adolf Loos.<sup>34</sup>

O *cliente* pode, também, representar simplesmente **uma sociedade financeira**, sem ter que se identificar com o *futuro habitante* para quem se destina essa *casa*. Neste caso, o *sujeito* é considerado apenas *promotor da casa*. E – aqui – passamos a designá-lo **cliente promotor**, por se tratar do *cliente* que promove e encomenda o *projecto de arquitectura* da *casa* que não irá habitar mas que vai realizar, apenas, com o intuito de consumir um investimento imobiliário.

Essa sociedade financeira pode apresentar-se sob a forma de *Empresa Comercial*, quer represente um grupo financeiro, quer seja apenas uninominal. Ou ainda, pode representar uma *Empresa Cooperativa*, que tanto pode ser pública, como privada. Aqui, consideramos *Empresa Comercial* a que se constitui com um intuito eminentemente lucrativo, envolvendo-se no respectivo *mercado imobiliário*, e *Empresa Cooperativa* a que é constituída maioritariamente para fins de beneficiação social.

Na verdade, embora estes dois tipos de empresas possam parecer semelhantes na forma como se apresentam perante o *arquitecto*, de facto, o conceito que as sustenta define-se através de parâmetros eventualmente opostos.

---

<sup>34</sup> A este respeito, ver capítulo 2.8.



Assim sendo, trata-se de dois tipos de *clientes* com propósitos substancialmente distintos. Isto é, para além dos valores monetários que estão – quase sempre – em causa, bem como dos respectivos propósitos financeiros, vão assumir como alvo – muitas vezes – *habitantes* de distintos quadrantes sociais, o que vai corresponder a uma arquitectura conceptualmente distinta.

E ainda que o *programa da casa* possa ser coincidente nas suas coordenadas gerais – na medida em que se encontram ligados a uma mesma sociedade contemporânea – acontece que a *casa* que se realiza será forçosamente distinta no seu resultado final, reflectindo-se tanto nas áreas construídas, como no próprio sistema construtivo e, nomeadamente, no tipo de materiais de acabamentos, uma vez que todos estes aspectos influenciam, de um modo inevitável, o respectivo custo da obra.

De facto, para esse *cliente promotor*, o factor económico é tanto mais relevante quando se constata que este *sujeito* muito raramente encomenda uma única *casa unifamiliar isolada*, pretendendo – antes – o que podemos designar ***casa tipo***, um complexo residencial, como, por exemplo, a *casa unifamiliar em série, em banda*, ou até, em altura.

Esta *casa tipo* é maioritariamente uma *casa modelo* que deverá ser repetida várias vezes, e até de diferentes maneiras, mas tendo em conta a mesma matriz, ou o mesmo princípio conceptual e construtivo, ainda que depois possa ser adaptada individualmente a partir das especificidades do *futuro habitante* que a vier ocupar.<sup>35</sup>

Assim sendo, a *flexibilidade* será um dos factores mais importantes da *casa* que se projecta nestas circunstâncias, ou seja, espera-se que seja – acima de tudo – flexível, uma vez que o *futuro habitante* se caracteriza, simplesmente, como um *habitante tipo*. Nesta medida, será identificado apenas a partir de determinados requisitos tipificados, elaborados, nomeadamente, a partir de estudos estatísticos, e *de mercado*, que se baseiam nas especificidades do *alvo* que pretendem atingir. Ou seja, o *habitante tipo* será representativo de um certo estrato social, cultural, etc.

---

<sup>35</sup> Mies van der Rohe escreveu: “Na actualidade, motivos económicos exigem racionalizar e normalizar a construção da habitação (...). A construção de um esqueleto (...) permite uma execução racional e deixa completa liberdade para dividir o espaço interior. Se nos limitamos a configurar somente o quarto de banho e a cozinha como espaços fixos, por causa das suas instalações, e optarmos por organizar o resto da superfície habitável com paredes móveis, julgo que assim se pode satisfazer qualquer requisito de habitabilidade (...)”, in *Bau und Wohnung* publicado por Deutscher Werkbund, Stuttgart, 1927, p. 77, in Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe. La Palavra Sin Artificio. Reflexiones Sobre Arquitectura 1922/1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995, p. 396.



3. *Empreendimento Quinta da Avenida*, Porto,  
projectado por Eduardo Souto Moura



4. *Quartier Moderne Frugès*, Pessac – Bordeaux,  
projectado por Le Corbusier, 1924-26

A título de exemplo, lembramo-nos do *Empreendimento Quinta da Avenida*, na cidade do Porto, projectado por Eduardo Souto Moura, constituído pelas 28 *casas-pátio* que tinham como alvo a classe média alta, endinheirada, uma vez que o *promotor* previa que as *casas* fossem vendidas a preços elevados.

Curiosamente, a 03 de Junho de 2004, estas *casas* encontravam-se à venda, publicitadas como “*casas de luxo*”, no respectivo site da AECOPS (Associação de Empresas de Construção de Obras Públicas e Serviços), acompanhadas pela seguinte descrição: “*No que concerne aos equipamentos das habitações, destacam-se o aquecimento de pisos radiantes, a caldeira a gás, a pré-instalação de alarme, o sistema de videoporteiro e a caixilharia em alumínio, com vidros duplos laminados. As garagens dispõem de portões eléctricos com comando, enquanto os jardins estão equipados com pré-instalação para sistema de rega. As casas de banho têm pavimentos em mármore branco e nas cozinhas as paredes estão pintadas com tinta plástica, os armários são em contraplacado folheado a bétula e os balcões em aço inox. Os soalhos em madeira de Afizélia estão presentes nas salas de estar e jantar, bem como nos quartos, onde os armários são lacados na cor das paredes, halls de entrada e varandas. Os pátios de entrada contam com zonas ajardinadas e caminhos de passagem com placas de granito ou com soalho de Afizélia com junta aberta. Os pátios interiores são relvados (...)*”<sup>36</sup>.

Mas o *habitante tipo* também poderá ser caracterizado pela circunstância particular em que se encontra envolvido, como, por exemplo, quando uma qualquer *Empresa* pretende providenciar as habitações dos seus próprios trabalhadores. A título de exemplo, lembramo-nos do conjunto de 50 *casas* conhecidas por *Quartier Moderne Frugès*, em Pessac, encomendo pelo empresário Henry Frugès a Le Corbusier.<sup>37</sup>

De facto, a encomenda do *cliente promotor*, expressa-se de um modo quase antagónico à encomenda efectuada por um *cliente específico*, uma vez que será elaborada tendo em conta, simplesmente, um *hipotético habitante tipo* que, apesar de assumir características específicas, são apenas tipificadas, não representando qualquer desejo particular, nem qualquer especificidade individual desse *futuro habitante*. Isto porque – à partida – não existe um contacto directo entre o *arquitecto* e o *habitante*. Essa *casa* vai ser projectada e construída sem se saber, na realidade, quem a irá habitar.

---

<sup>36</sup> In <http://www.aecops.pt>.

<sup>37</sup> Tratava-se de *casas* para os trabalhadores do industrial Henry Frugès, construídas entre 1924-26, em Pessac perto de Bordeaux (França). O projecto inicial previa a construção de 135 *casas*, tendo sido construídas apenas 50 que correspondiam a 7 tipos diferentes: *zig-zag*, *quinconce*, *jumelle*, *gratte-ciel*, *arcade*, *vrinat* e *isolée* (de acordo a sua designação original).



5. *Bairro da Malagueira*, Évora,  
projectado por Álvaro Siza, 1977

No entanto, também existem casos em que, depois de se definir o *projecto tipo*, o *arquitecto* acaba por contactar com os *futuros habitantes* que exprimem determinados desejos que, por vezes, são adaptados ao projecto inicial, ainda que devidamente regulamentados tendo em conta o conjunto total, isto é, restringido a regras predefinidas.

Esta situação é muito usual quando se trata de uma grande operação de realojamento que envolve uma estratégia pública, nomeadamente no caso do realojamento das classes sociais mais baixas, como, por exemplo, as *casas* do Bairro da Malagueira, em Évora, projectadas por Álvaro Siza.<sup>38</sup> Aí, construíram-se cerca de 1200 *casas* que resultaram de um trabalho conjunto entre o *arquitecto* e os vários técnicos intervenientes no processo, mas que contou – igualmente – com a participação activa dos *futuros habitantes*, implicando numerosas reuniões e plenários, o que acabou por resultar numa experiência cultural e cívica surpreendente.

Contudo, julgamos que a relação entre o *cliente promotor* e o *arquitecto* é inevitavelmente mais distante, uma vez que não requer um conhecimento íntimo deste *cliente*. Por isso, julgamos que – apesar de tudo – o *arquitecto* poderá assumir uma certa preponderância na concepção do próprio programa e conseqüentemente do respectivo *projecto de arquitectura desta casa*, ainda que se encontre, também, limitado pelas inerentes especificidades da encomenda, bem como pelas suas inevitáveis contingências.

O que é certo é que só muito raramente um *qualquer cliente* se limita a efectuar uma encomenda sem quaisquer restrições, quer ao nível do programa, quer do conceito da *casa* que encomenda ao *arquitecto*. E menos ainda, sem exigir quaisquer requisitos específicos – pessoais ou não – apresentando ao *arquitecto* uma eventual “*carta em branco*”.

E se isto acontece, justifica-se de um modo muito particular, implicando geralmente uma prévia e estreita relação de intimidade entre *cliente* e *arquitecto*, mas – acima de tudo – caracteriza-se a partir de uma incondicional confiança no *arquitecto*, por parte desse *cliente peculiar*. Assim sendo, o *arquitecto* vai liderar todo o processo e assumir a supremacia em relação aos *sujeitos* dessa *casa*, preponderando nas decisões crucias da sua realização.

É possível encontrar alguns exemplos de *casas* que resultam deste tipo de situação e que testemunham uma relação especial entre estes *dois sujeitos*, como, por exemplo, a *casa* de Vanna Venturi, projectada pelo seu filho Robert Venturi.<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> Em 1977, a Câmara Municipal de Évora convidou o arquitecto Álvaro Siza para desenvolver o Plano de Pormenor da Malagueira, na zona Oeste da cidade, que incluía o projecto das respectivas habitações que estavam previstas no plano.

<sup>39</sup> A este respeito, ver capítulo 2.3.

Contudo, em regra, o *cliente* quando aborda o *arquitecto* encontra-se carregado de desejos, ideias e intenções específicas. E este facto acaba por ser relevante em todo o processo de concretização da *sua casa*, na medida em que constituem os dados objectivos de que o *arquitecto* vai dispor, contribuindo de um modo incisivo para a especificidade do programa e, conseqüentemente, para a definição do respectivo *projecto de arquitectura*, como já foi dito.

Porém – e por outro lado – também podem dificultar todo o processo ao se revelarem incongruentes, ou até impossíveis de realizar. É evidente que caberá ao *arquitecto* liderar o *projecto de arquitectura da casa*, não só porque é essa a sua competência, mas também porque é esta a regra do acordo entre ambos. Mas parece-nos, de igual modo, evidente que a concretização da *casa* se encontra facilitada quando o *arquitecto* consegue converter os *desejos do seu cliente* em *premissas* do próprio *projecto* dessa *casa*.

Assim – e desde logo – podemos admitir que é deste ajuste entre o que o *cliente* deseja e o que o *arquitecto* aceita como desejável que resulta o *projecto da casa*. Isto porque, de facto, o *projecto de arquitectura* é efectivamente “*património espiritual de quem o pensou (...)*”<sup>40</sup>, como escreveu Adolf Loos. Neste sentido, o *arquitecto* tem o direito de se rever na solução que preconiza, o que lhe concede alguma legitimidade para realizar – ou não – esses desejos do seu *cliente*.

Contudo, o raciocínio inverso também tem de ser considerado, isto é, para que se realize a *casa desse cliente*, é igualmente necessário que exista uma cumplicidade entre o que o *arquitecto* deseja e o que *cliente* aceita como desejável, uma vez que este se assume seu legítimo proprietário, como já foi aqui dito. O que nos leva a concluir que é nesta ponderação que reside o ponto mais frágil da relação entre estes *dois sujeitos da casa*.

E por julgarmos que o compromisso que se estabelece entre *cliente* e *arquitecto* não deverá condicionar ou constranger o processo de concepção da *casa*, mas antes poderá resultar num valor acrescentado, a nosso ver, será nessa dupla reciprocidade que se poderá encontrar o equilíbrio, revelando-se preponderante, quer na consolidação do específico conceito dessa *casa*, quer na sua concretização.

Porém, existe uma outra circunstância excepcional que é a do ***cliente arquitecto***, ou seja, a do *cliente* que também é *arquitecto* e que decide construir *uma casa* para si. Do ponto de vista deste trabalho, trata-se do caso mais contido de todos, uma vez que os três *sujeitos* coincidem na mesma pessoa.

---

<sup>40</sup> Adolf Loos, “*Los interiores en la Rotonda*”, in *Escritos I. 1897/1909*. Madrid, El Croquis Editorial, 1993, p. 71.

Isto é, o *cliente arquitecto* vai desempenhar distintamente o papel de *cliente*, de *arquitecto* e de *habitante*, ainda que algumas das funções – que se atribuem a cada *sujeito* – se encontrem suprimidas, à partida.

O desejo de projectar *a sua própria casa* – ou a *casa* para a sua *própria família* –, ainda que não seja generalizável a todos os *arquitectos*, é muito comum, uma vez que o *arquitecto*, antes de mais, é uma pessoa com desejos e necessidades – eventualmente – comuns a um qualquer cidadão seu contemporâneo. Por isso, a *casa* que projecta para si próprio (ou para a sua própria família) poderá ser uma simples *casa*, banal, comum, adaptável a um qualquer cidadão (ou a uma qualquer família).<sup>41</sup>

Contudo, por se tratar do *sujeito* que tem a particularidade de se relacionar de um modo profissional – teórico e operativo – com a *casa*, para o *arquitecto*, a *casa* constitui também um *tema de reflexão*. Neste sentido, é natural que procure debruçar-se sobre problemáticas específicas e inerentes ao *tema da casa*, entendendo-a – acima de tudo – como um *objecto de estudo*.

Talvez por isso, o *cliente arquitecto* – por vezes – aproveita para explorar determinadas soluções que podem ultrapassar o carácter mais pragmático e realista, ou até viável, que a *casa* deve comportar, e que não se coadunam com uma encomenda de um *cliente* comum.

Desta situação pode surgir o que, aqui, designamos ***casa laboratório***, mas que Alvar Aalto chamou simplesmente *casa experimental*. Trata-se da *casa* que um *arquitecto* projecta com o intuito de experimentar ou acrescentar algo de novo e que pode reflectir uma particular maneira de *pensar a casa*, *construir a casa* ou de, simplesmente, *viver na casa*.

Na verdade, esta *casa* visa experimentar e pesquisar de um modo directo e quase laboratorial, sem que o *arquitecto* tenha necessidade de discutir as suas ideias e intenções, com outro *sujeito*. O próprio Alvar Aalto escreveu a respeito da *casa* que realizou para si e para a sua família: “O grupo de edifícios de *Muuratsalo* está pensado para ser uma espécie de combinação entre *estúdio de arquitectura* e *centro de experimentação* (...).”<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> À pergunta: “*Nunca pensou fazer um projecto para a sua própria casa?*”, Álvaro Siza respondeu, rindo-se: “*não, acho que ia ser um péssimo cliente!*”, in Álvaro Siza, “*Persona: Álvaro Siza*”, in “*Morada*”, JA224, op.cit., p. 75.

<sup>42</sup> Alvar Aalto, in *Alvar Aalto. De Palavra y por Escrito*. Madrid, El Croquis Editorial, 1993, p. 322. Contudo neste mesmo texto, que escreveu em 1953, vai assumir: “*Os edifícios dos nossos clientes incluem sempre uma certa percentagem de provas experimentais, de outro modo a curva de desenvolvimento da tecnologia e da arquitectura iriam ressentir-se.*” Note-se que este arquitecto finlandês construiu a sua *Casa Experimental*, em *Muuratsalo* (Finlândia) entre 1952-54.



6. Alvar Aalto com a família e amigos, no pátio exterior da sua casa experimental, projectada por si, 1952-54



E começa esse mesmo texto escrevendo: “*Numa ilha de contornos abruptos, no meio do Lago Päijänne, coloquei a nossa casa experimental – ainda não baptizada – que foi construída para divertimento do próprio arquitecto, para o seu belo prazer. Porém também para realizar experiências sérias, principalmente para solucionar problemas que não se podem explorar nos projectos normais.*”<sup>43</sup> Concluindo: “*Devemos, portanto, combinar o trabalho de laboratório [experimental] com uma mentalidade lúdica (...)*”<sup>44</sup>.

Curiosamente, Ernesto Rogers salienta ainda: “*A casa que um arquitecto concebe para si é em geral o manifesto das suas aspirações, o testemunho, a confissão dos seus pecados, quase um documento hológrafo que, juntamente com a leitura dos textos visíveis, revela intimamente, de um modo grafológico, os motivos interiores das suas obras, as raízes secretas de onde extraem a sua linfa.*”<sup>45</sup>

Ao evocar a *grafologia*, ou seja, a arte de conhecer o carácter de uma pessoa pelo exame da escrita, e evidenciando uma certa semelhança a um *documento hológrafo* – isto é, ao testamento escrito inteiramente pela mão do seu autor – este *arquitecto* deixa antever o afincamento com que estas *casas* são concebidas. É certo que este particular *sujeito* tira partido das suas competências profissionais, e provavelmente pretende marcar o seu lugar no *mundo da arquitectura*, mas – acima de tudo – julgamos que o *cliente arquitecto* vai revelar a sua satisfação pessoal, usando a arquitectura para “*seu belo prazer*”.

Na verdade, a sua proposta encontrar-se-á igualmente constrangida por determinados factores contingentes. E ainda que veja suprimido qualquer tipo de imposições, requisitos ou desejos de outros *sujeitos*, este *particular sujeito* vai enfrentar problemas evidentemente equivalentes. Por exemplo, terá de gerir o programa e o respectivo projecto da *casa* em função da sua disponibilidade financeira uma vez que, ao assumir o papel de *cliente*, terá de acarretar com os encargos financeiros da própria obra, assim como, terá de providenciar o terreno onde a *casa* será construída.

Trata-se, realmente, de um momento excepcional – para *um arquitecto* – e muitas vezes resulta na única oportunidade que tem para se expressar genuinamente. Logo, julgamos que é por esta mesma razão que se encontram inúmeros exemplos de *casas* que resultam desta circunstância. Para além do exemplo de Alvar Aalto – que aqui já foi referido – lembramo-nos do *Solar Pavilion*, projectado por Alison e Peter Smithson, construído nos arredores de Londres, para onde iam passar os seus fins-de-semana em família.<sup>46</sup>

---

<sup>43</sup> Alvar Aalto, texto escrito em 1953, in *Alvar Aalto. De Palavra y por Escrito*, op.cit., p. 322.

<sup>44</sup> Alvar Aalto, texto escrito em 1953, in *Alvar Aalto. De Palavra y por Escrito*, op.cit., p. 322.

<sup>45</sup> Ernesto Nathan Rogers, *Experiencia de la Arquitectura*, op.cit., p. 116.

<sup>46</sup> A este respeito, ver capítulo 2.5.

Mas, se recuarmos ao início deste texto, até ao momento em que se admitia que antes de existir a *casa* propriamente dita, existe a *ideia dessa casa*, aí, estávamos simplesmente a reconhecer que – antes de mais – a *casa* resulta de um exercício mental que se enquadra na prática corrente e disciplinar da arquitectura, pese embora tenhamos constatado – de seguida – que o *conceito de casa* se prende à inevitável existência de um *sujeito* que nela reside, domesticando-a e definindo-a como o seu território de pertença, com a qual se pretende identificar. Ou seja, julgamos que só será *casa* quando for devidamente habitada e apropriada por *alguém* que a transforme no seu *lar*.

Contudo, esse espaço, antes de ser domesticado, é apenas um espaço que conforma um determinado objecto arquitectónico, projectado para assumir uma determinada função, designadamente a de ser habitado por *alguém*. Assim sendo, admitimos que é possível projectar a *casa* considerando-a como um *simplex exercício arquitectónico*, restringido ao seu âmbito disciplinar, e suspendendo a sua conclusão, isto é, isolando-a da sua realidade futura.

Na verdade, a fase de concepção do *projecto da casa*, que antecede a sua efectiva edificação, passa por definir um espaço doméstico simplesmente virtual – isto é, não real – que visa consubstanciar a *ideia dessa casa*. Se nos centrarmos apenas no acto de projectar, apercebemo-nos que este se desenvolve num *mundo potencial e hipotético* que se baliza entre o real e o irreal. Mas, ainda que este acto desfrute de muita ficção a concretização dessas ideias – que pairam no imaginário criativo do *arquitecto* que as projecta – dependem de uma efectiva exequibilidade.

Neste sentido, constatamos que toda a arquitectura resulta da intercepção entre o mundo imaginário e o mundo real do *arquitecto* que a concebe. E a *casa* não é excepção, isto é, surge da imaginação deste *sujeito*, mas concretiza-se tendo em conta uma complexa realidade que a circunscreve. Então, ocorre-nos interrogar: Se o acto de projectar se envolve nesse *mundo hipotético*, será possível projectar uma *casa* sem a existência do *cliente*?

Recapitulando o que já foi dito até ao momento, acreditamos que não é possível projectar uma *casa* num vazio de intenções, uma vez que a *ideia da casa* antecede o seu próprio processo de concepção. Mas também constatámos que, para existir essa *ideia*, é necessário que *alguém* a tenha, realizando a génese do projecto dessa *casa*. E se admitimos que é do *cliente* que surge a *ideia inicial da casa*, então julgamos que não será possível projectar *uma casa* sem existir um *sujeito* que assuma essa *figura do cliente*.

Contudo, se nos centrarmos no simples *exercício arquitectónico que se desenvolve num mundo hipotético* – que antecipa a sua própria realidade – julgamos que basta que exista um *hipotético cliente*, para que se proceda ao processo de concepção do projecto da *casa*. Ou seja, basta que exista *alguém* que personifique o papel específico que define essa *figura do cliente*, sem que este *sujeito* seja uma pessoa real.

E se é esse *hipotético cliente* que vai suscitar todo o processo de concepção de uma *hipotética casa* que será definida a partir de um *hipotético programa* concebido para um *hipotético habitante*. Então esse particular *sujeito* passará a ser simplesmente um **cliente virtual**.

E quando o *cliente* é efectivamente um *cliente virtual*, cabe designadamente ao *arquitecto* consolidar a *figura desse cliente*, inventando-a. Isto é, caberá ao *arquitecto* não só ter a *ideia inicial da casa*, definindo o seu *programa*, como deverá *projectar a casa* reinventando o seu hipotético *cliente específico*. Neste caso, o *arquitecto* é o único *sujeito* interveniente a quem, para além de desempenhar o seu respectivo papel, é incumbida a tarefa de simular o papel do *cliente*, bem como de se colocar na posição de *futuro habitante*.

E uma vez que a *casa* não se destina a si próprio, todos os dados serão imaginários e os requisitos inventados, sabendo – *a priori* – que não haverá *vontades* para satisfazer, nem *desejos* específicos para ponderar, inerentes a esse particular *cliente*, que é apenas virtual. Quanto ao terreno, logicamente que também não implica que seja uma aquisição real, logo, tanto poderá existir na realidade, como poderá ser igualmente imaginado. A questão financeira, de igual modo, poderá resultar apenas numa simulação fictícia.

Em regra, trata-se de um vulgar *exercício de arquitectura* enquadrado no seu âmbito estritamente disciplinar ou académico, mas igualmente relevante para o desenvolvimento de determinadas ideias e conceitos inerentes ao *tema da casa*. Curiosamente, quando se trata de um puro exercício académico, a *ideia da casa* encontra-se muitas vezes consubstanciada por um enunciado concreto – que simula a encomenda dessa *casa* – que é elaborado por alguém que assume *unicamente o papel de cliente virtual*, para que, depois, possa ser desenvolvida a partir do projecto concebido pelo estudante de arquitectura que assumirá *unicamente o papel de arquitecto*.

De facto, o principal objectivo deste *cliente virtual* restringe-se ao *projecto da casa* e não à sua efectiva edificação, por isso, todo o processo é simplificado. Logo, trata-se simplesmente de uma ***casa potencial***, uma vez que o seu projecto pode depois ser – ou não – construído, readaptando-se às respectivas contingências emergentes.

Eduardo Souto Moura confessa: “Foi um acordo em que fiquei com um lote de uma urbanização e decidi construir. Como não tinha cliente, tive que arranjar um, porque não podia fazer uma casa a olhar para o céu, o cliente passei a ser eu.”<sup>47</sup>

Esta é, curiosamente, uma situação muito vulgar – no meio arquitectónico – existindo um infindável número de projectos concebidos nestes moldes que acabaram, naturalmente, dentro de uma gaveta. Mas existem casos em que esse projecto é depois reajustado, construído e a casa habitada. Lembramo-nos, por exemplo, da *Villa Le Lac*, no Lago *Léman*, projectada por Le Corbusier.<sup>48</sup>

Em suma, quando o *cliente* é o próprio *futuro habitante*, designámo-lo *cliente específico*. E vimos que este poderá assumir uma maior influência no processo de concepção *da casa que será sua*, na medida em que poderá introduzir dados concretos, bem como simples intenções que poderão tornar-se relevantes para o respectivo *projecto de arquitectura*. Desta situação tanto pode surgir a *casa única*, isto é, a casa do *cliente* que se representa a si próprio, como a *casa da família*, designadamente quando o *cliente* representa uma família.

Mas também poderá dar origem ao caso particular do *cliente arquitecto* – aquele que assumirá em simultâneo os papéis de *cliente*, *arquitecto* e *futuro habitante* – que tanto poderá realizar uma *casa unifamiliar* comum, como poderá pretender construir a *casa laboratório*, aproveitando o facto do processo se encontrar facilitado, na medida em que os três *sujeitos* coincidem na mesma *pessoa*.

Mas se, pelo contrário, o *futuro habitante* for simplesmente um *sujeito tipificado*, considerado apenas como um *alvo* que se pretende atingir, ou seja, um *habitante tipo* caracterizado por uma pequena parcela da sociedade onde se insere mas que se define tendo em conta determinados parâmetros antropológicos, sociológicos, culturais, etc., à *casa* que se surge desta circunstância apelidámos *casa tipo*.

E vimos que a função do *cliente* que encomenda a *casa tipo* – para um *futuro habitante tipo* – visa principalmente promover um empreendimento imobiliário, um complexo residencial, remetendo-o para as questões vocacionadas com a parte económica e financeira do processo de concretização dessa *casa*. E por isto mesmo, designámo-lo *cliente promotor*, uma vez que pretende unicamente realizar uma *casa* que será repetida – tantas vezes quantas as desejadas – para que *alguém* depois a venha habitar.

---

<sup>47</sup> Eduardo Souto Moura, “Eduardo Souto Moura”, (entrevista elaborada por Ricardo Nabais, Sandra Nobre, 01 de Dezembro), in “*Tabu*”, *Jornal Sol*, op.cit., p. 29.

<sup>48</sup> A este respeito, ver capítulo 2.4.

E por fim, vimos que, se o *futuro habitante* for um *sujeito imaginário*, ou seja, inventado para consubstanciar uma hipotética encomenda de projecto – também imaginária – surge simplesmente o que baptizámos *casa potencial*. E por se tratar de um *sujeito* figurativo, apenas personificado e simulado para que se possa desenvolver esse específico exercício de arquitectura – enquadrado no âmbito estritamente disciplinar, do próprio universo arquitectónico – aqui, designámo-lo *cliente virtual*.

De facto, o principal propósito da *casa* encomendada pelo *cliente virtual* finda no seu projecto, interrompendo ou suspendendo a sua efectiva edificação. Neste sentido, este *cliente* nunca poderá ser influente, surpreendente, nem suscitar quaisquer ambiguidades, uma vez que não é real.

Acima de tudo, julgamos que a consideração do *cliente*, enquanto *sujeito* isolado, realça uma evidência: É o *cliente* que impulsiona o processo de concepção da *casa*, assumindo determinadas funções, nomeadamente a de delegar no *arquitecto* a incumbência de a conformar, bem como permite a sua realização, através do respectivo financiamento.

Mas, curiosamente, a relação que vai estabelecer-se entre *cliente* e *arquitecto* encontra-se dependente da relação que o próprio *cliente* tem com o *habitante* dessa *casa*. E é esta condição que acaba por se revelar preponderante na respectiva solução arquitectónica preconizada pelo *arquitecto*. O que nos leva a constatar que o resultado final da *casa* está directamente relacionado com a sua encomenda inicial, atribuindo ao *cliente* um papel crucial na concepção da forma do próprio objecto arquitectónico.

Concretizar *uma casa* implica consubstanciar efectivamente os moldes do ambiente privado do respectivo *habitante*, permitindo a sua vivência doméstica quotidiana, ou circunstancial, mas exclusivamente pessoal. Trata-se, de certo modo, de uma intrusão na esfera privada do *habitante* – que habita a *casa* e com a qual se deve identificar – assumida quer pelo *arquitecto* que a projecta, quer pelo *cliente* que a encomenda, quando esse *cliente* não é o *futuro habitante*.<sup>49</sup>

Embora essa intromissão se encontre previamente estabelecida, e socialmente aceite, estabelecem-se determinados limites de intervenção que devem ser respeitados por cada *sujeito* e que correspondem ao papel que é suposto cada um desempenhar no processo de concretização da *casa*. O que poderá implicar uma consequente cumplicidade entre todos os seus *sujeitos* intervenientes.

---

<sup>49</sup> E será circunstancial quando se trata, por exemplo, de uma *casa de férias*, onde o *habitante* apenas reside por um tempo determinado, ou numa determinada circunstância.

É certo que a *casa* vai testemunhar, diariamente, cada acto de privacidade do seu ocupante. Mas, apesar de tudo, esses actos são tipificados por hábitos comuns a uma mesma sociedade contemporânea, sendo possível defini-los genericamente, de modo a proporcionar o ambiente adequado ao seu normal procedimento, como, por exemplo, dormir, comer, estar, etc. É nestes termos que o *cliente promotor* efectua a sua encomenda e o *arquitecto* projecta a *casa* para um *habitante* desconhecido. E é por esta mesma razão que esse *habitante* vai aceitar viver na *casa*, na qual não participou na sua concretização, mas com a qual (também) se espera que se identifique.

Mas – como já foi dito – se se parte do princípio que *casa* deve reflectir um particular modo de vida, e se se deve caracterizar de um modo distinto, íntimo e particular, porque conforma o espaço doméstico estritamente privado desse seu ocupante, então, a partir do momento em que o *habitante* a assume como sua, é-lhe atribuída a legitimidade de se apropriar convenientemente dela, isto é, de a adaptar ao seu modo pessoal de viver e (até) de *ser*, no sentido de se poder identificar com a sua própria *casa*.

Assim, o *habitante*, ao assumir uma total afinidade com a sua *casa*, estabelece uma conexão com o respectivo objecto arquitectónico, o que vai aferir a sua relevância na concretização da *casa*, justificando a sua interferência na respectiva *solução arquitectónica* preconizada pelo *arquitecto*. Mais ainda, julgamos que é, designadamente, a consideração do *habitante* – que está implícita na própria encomenda da *casa* – que acabará por expressar o limite de intervenção do próprio *cliente*.

Uma vez que a *casa* configura a esfera privada de um cidadão, distingue-se forçosamente dos restantes elementos arquitectónicos que se envolvem apenas com a esfera pública de uma mesma sociedade. Ou seja, desde a própria organização territorial e urbanística, ao projecto de edifícios específicos de carácter público – social ou administrativo – como, por exemplo, hospitais, escolas, teatros, etc.

Se a *casa* deve reflectir a particularidade do seu ocupante, parece-nos óbvio que deve ser projectada em função deste pressuposto. Seja de um modo directo e personalizado, isto é, realizada a partir da encomenda do *cliente* que é simultaneamente o *futuro habitante* e sustentada nos seus desejos e gostos pessoais, seja de um modo indirecto e flexível, isto é, efectuada a partir de dados tipificados, logo, tendo em conta uma considerável margem de manobra para que possa ser facilmente apropriada pelo seu *futuro habitante* desconhecido.

Álvaro Siza expressou-se de um modo claro: “*Não me parece uma boa solução dar uma resposta demasiado directa, exacta e limitada, ao que uma pessoa [cliente] queira num dado momento, porque as casas têm uma longa vida. Muitas vezes os gostos do cliente mudam ao fim de uns anos, são diferentes. A casa não pode dar uma resposta fixa, deve ter outro destino (...)*”<sup>50</sup>.

Ainda assim, estamos convencidos de que todos estes aspectos – aqui referidos – vão contribuir para a especificidade do *projecto da casa* – e do *cliente da casa* – isolando-a dos restantes programas de arquitectura, mesmo que se admita que o *projecto de uma casa* possa levantar problemas que são comuns a muitos outros *projectos de arquitectura*, com outros programas.

Alice Friedman salienta que os “*historiadores mostraram como atitudes acerca de fenómenos como a vida em família, privacidade, comportamento social e a própria educação das crianças, contribuíram para as mudanças no desenho das casas unifamiliares e suburbanas na Europa e nos Estados Unidos.*”<sup>51</sup>

Concluindo, nesse momento: “*Focando-se nas suas próprias casas, a mulher cliente procurou não só implementar mudanças, mas também participar no seu processo criativo. Por isso, parece claro que o especial envolvimento da mulher no domínio doméstico neste século, não provém de nenhuma qualidade essencial de cada uma, enquanto mulher, mas antes, da resposta ao papel social que lhe foi atribuído pela cultura onde se inseria.*”<sup>52</sup>

Na verdade, Alice Friedman acaba por deduzir que o propósito de *cada casa* se sustenta no inerente *modo de vida* do seu habitante, acreditando que a forma da *casa do homem* resulta – para além de mais – de uma resposta directa às suas necessidades, que também reflectem as suas atitudes sociais e culturais. Consequentemente, a *casa* foi evoluindo e adaptando-se às circunstâncias de cada momento vivido por cada sociedade que testemunha a própria *História da Humanidade*.

---

<sup>50</sup> Álvaro Siza, “*Conversación sobre el tema de la casa*”, in Alessandra Cianchetta; Enrico Molteni, *Álvaro Siza. Casas, 1954–2004*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2004, p. 11.

<sup>51</sup> In Alice T. Friedman, *Women and the Making of the Modern House. A Social and Architectural History*, op.cit., p. 15. Neste mesmo texto Alice Friedman enfatiza ainda a relação que a mulher tem com a *casa*, dizendo: “*O papel da mulher tem estado tradicionalmente ligado ao domínio do doméstico – e desde os meados do século XIX, com a formulação do ‘culto da domesticidade’, nomeadamente com particular aptidão para com os seus deveres enquanto esposas, mães, donas de casa e educadoras – estes historiadores têm enfatizado a importância das lides caseiras, da economia doméstica e de teorias da reforma doméstica, na formação dos conceitos de lar e de família ideal.*”

<sup>52</sup> Alice T. Friedman, *Women and the Making of the Modern House. A Social and Architectural History*, op.cit., p. 28.

Mas vai salientar – também – que *a mulher* tem desempenhado um papel preponderante nas transformações que se têm vindo a consolidar, ao longo dos tempos, definindo-a como a *personagem principal da casa*. De facto, há muito que se atribuiu à *mulher* a liderança das lides doméstica e da própria vida em família. Por isso, Alice Friedman acabou por concluir que o *especial envolvimento da mulher no domínio doméstico* é, acima de tudo, uma consequência imposta pela própria sociedade onde se encontra inserida.

Ao destacar o papel da *mulher*, enquanto *cliente específico*, vai demonstrar que *a mulher cliente* – por se encontrar consciente do seu próprio papel na vida doméstica – *procurou não só implementar mudanças, mas também participar no seu processo criativo*, contribuindo de um modo activo para a definição do conceito de *casa*.

E é nestes termos que tenta provar que a maioria das *casas* de referência arquitectónica, designadamente as que se circunscrevem no *Movimento Moderno*, foram inovadoras porque – por detrás da maior parte – existia uma *mulher cliente* que a impulsionou. Mas essa *mulher*, ainda que se caracterizasse de um modo menos convencional, acolhendo a *novidade* e até a *diferença*, representava – todavia – um determinado *papel social e cultural* que lhe era atribuído pela sua própria sociedade, nessa mesma época.

Contudo – e de certo modo contrariando o que concluiu Alice Friedman – o que nos parece evidente é que, independentemente de se tratar, ou não, de uma *mulher*, grande parte dessas *casas especiais* contam histórias que se fundamentam numa relação “*especial*” entre os *sujeitos* que participaram na sua realização. Ou, pelo menos, um dos *sujeitos* continha uma qualidade “*especial*”, contribuindo de um modo decisivo para que essa *casa* resultasse, igualmente, “*especial*”. Por exemplo, o *cliente* revelou-se “*especial*”, a partir do momento em que encomendou algo *excepcional*, ou o *arquitecto* revelou-se “*especial*” porque projectou de *um modo genial*, ou o *habitante* revelou-se “*especial*”, simplesmente, por se ter identificado com um *particular modo de viver* dentro da *casa*.

Por isso, julgamos que grande parte dessas *casas* – de referência arquitectónica, ou seja, que se destacam na *História da Arquitectura Doméstica* do século XX – encontra-se intrinsecamente relacionada com um *sujeito “especial”* que interveio de forma preponderante na sua concretização.

Curiosamente, ainda que *a casa* tenha sido projectada de um modo particular, por um genial *arquitecto*, foi o *cliente* que financiou a sua efectiva construção, tornando-a real. Logo, essa *casa* só existe porque esse *cliente* existiu. E talvez esta constatação se revele tão universal como o próprio *enunciado* que define o *elementar problema da casa*.



O que nos leva a *concluir* que a *casa* existe porque o *cliente* viabiliza a sua realização, podendo intervir de uma forma mais – ou menos – directa na concepção do respectivo *projecto de arquitectura*.

Por isso, também estamos convencidos de que a consideração deste *sujeito* se torna crucial quando se pretende abordar o *tema da casa*, especialmente quando se pretende debruçar sobre a concretização da *casa* que é projectada e construída para ser habitada, concordando – ainda – com Ernesto Rogers que escreveu: “*Resultaria interessante escrever uma história – e espero que alguém o faça – que estude a relação arquitecto-cliente através dos séculos: é provável que a investigação filológica sobre os monumentos mudasse algumas das suas direcções ao descobrir verdades, hoje ocultas, em torno do seu nascimento e do seu desenvolvimento.*”<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> Ernesto Nathan Rogers, *Experiencia de la Arquitectura*, op.cit., p. 47.



## 1.2. O arquitecto

Se a **forma da casa**, que o *arquitecto* projecta, é previamente encomendada por um *cliente* que define o seu propósito tendo em conta o *futuro habitante*, e sabendo que a particular transformação desse *projecto de arquitectura*, na obra edificada – ou seja, na *casa* propriamente dita – implica que a proposta do *arquitecto* seja aprovada por esse *cliente*, que irá financiar a sua construção para que *essa casa* possa ser, depois, convenientemente apropriada pelo *habitante* a quem se destina, então pode constatar-se – desde logo – que a intervenção do *arquitecto* se encontra irremediavelmente dependente dos restantes *sujeitos* que participam no mesmo processo.

Logo, o *papel do arquitecto* passará, designadamente, por convencer o *cliente* da pertinência do seu *projecto de arquitectura*, mas também – em especial quando não se trata de um *cliente/futuro habitante* – por convencer o *habitante* da qualidade da solução arquitectónica que preconizou, de modo a encontrar a maior cumplicidade entre todos e o todo que é a *casa*.

Mas, quais serão os aspectos mais relevantes da sua intervenção?

Se o *arquitecto* deve projectar a *casa* tendo em consideração a *ideia* que a define previamente – que se sustenta, em parte, nos desejos e requisitos da encomenda do seu *cliente* – então devem ser definidos, antes de mais, os limites de acção destes dois *sujeitos*, para que consigam chegar, efectivamente, a bom termo.

É obvio que o *projecto de arquitectura* não poderá corresponder a uma resposta directa e restringida às intenções iniciais *dessa casa*, esboçadas a partir das características da própria encomenda e conseqüentemente derivadas apenas do seu *cliente*. Antes pelo contrário, julgamos que o *arquitecto* deverá projectar a *casa* de um modo relativamente autónomo, designadamente segundo os seus próprios métodos, usufruindo da sua cultura (arquitectónica, etc.), da sua inteligência e mestria (do domínio das técnicas, dos problemas, etc.), mas também da sua habilidade, da sua sensibilidade, e segundo a sua intuição empírica, de modo a encontrar a tal solução arquitectónica adequada.

Fernando Távora defendeu que o *arquitecto* pode e deve ter uma posição interventiva, crítica e transformadora, lembrando: “O que eu digo aos meus clientes quando não estou de acordo com eles, é que eles me pagam para eu nem sempre estar de acordo com eles, compreende? Eles dão-me uma prova de confiança ao me chamarem e portanto merecem (mesmo quando não me pagam os honorários) que eu, por vezes, me ponha numa posição contrária à deles, visto que eles não me chamam para eu fazer aquilo que lhes apetece.”<sup>54</sup>

Mas será que existe uma metodologia de projecto que garanta, *a priori*, a concretização do projecto de arquitectura de *uma casa* que assume os pressupostos anteriormente mencionados?

Podemos afirmar com toda a segurança que não existe nenhuma fórmula exacta, nem nenhuma forma única de projectar a *casa* a partir de regras previamente estabelecidas ou mesmo institucionalizadas. Na verdade, o *arquitecto* imprime o seu específico modo de projectar, segundo as suas bases teóricas e culturais, acreditando que vai simplesmente reagir mediante variadas circunstâncias contingentes, ou até provenientes do seu próprio universo criativo.

Assim sendo, como poderá o *arquitecto* desencadear o processo de composição *da casa do seu cliente*? O que poderá justificar o seu *primeiro impulso*?

Se o *cliente*, quando aborda o *arquitecto*, já tem uma *ideia prévia da casa* que deseja concretizar – ainda que esta apenas se caracterize de um modo embrionário e funcionalista – à partida, quando o *arquitecto* é abordado encontra-se compreensivelmente desprevenido em relação a essa encomenda concreta. E mais ainda, o *arquitecto* apenas se disponibiliza para a realizar, mediante as precisas condições expostas pelo *cliente*, podendo, ou não, aceitar o trabalho.

No entanto, a partir do momento em que o *arquitecto* o aceita, desencadeia uma sucessão de procedimentos que vão implicar – logicamente – um aprofundamento das coordenadas dessa encomenda, de modo a precisar o respectivo enunciado do problema. Vai tentar perceber, realmente, não só os requisitos e desejos particulares do seu *cliente*, como as condicionantes inerentes à própria encomenda.

---

<sup>54</sup> Fernando Távora in “*Fernando Távora entrevistado por Jorge Figueira*”, Porto, AEFAUP, 1992, p. 105. Ainda a este propósito, Le Corbusier escreve: “Quando um cliente meu, me enche a cabeça com todas aquelas pequenas necessidades, eu aceito, aceito até um certo ponto ou digo não, impossível!” In Le Corbusier ; P. Jeanneret, *Œuvre Complète 1965-1969. Les dernières Œuvres. The Last Works. Die letzten Werke*. Zürich, Edition Girsberger, Les Editions d'Architecture (Artmis), 1995, p. 169.

A partir desse esforço de reconhecimento das condições e das intenções que sustentam a encomenda desse *cliente*, o *arquitecto* irá definir com precisão o *programa* da respectiva *casa*, esclarecendo as questões que se relacionam com a organização funcional do espaço interior, uma vez que o exterior da *casa* – aquele que a relaciona com a sua envolvente, com o sítio – se encontra, designadamente, preso a questões de ordem técnica (regras e regulamentos).

Giorgio Grassi salientou: “Os limites que definem com precisão o tema de cada projecto e ainda, os vínculos, as condicionantes e as sugestões particulares que constituem, por assim dizer, aquela única solução que no fim retemos como conveniente, são na realidade os únicos dados racionais com que partimos com segurança.”<sup>55</sup>

Neste sentido, julgamos ser possível identificar determinadas *causas predominantes* que podem transformar-se em *dados racionais* que justifiquem a essência do projecto da *casa*, mesmo que se assuma – indiscutivelmente – que não existe nenhum método apriorístico, único e infalível.

Álvaro Siza reconheceu também que “o projecto de uma casa (...) exige um esforço notável, visto que devem ser analisados em profundidade os hábitos, as necessidades e as aspirações da família que ali irá habitar. É necessária uma análise particularmente cuidada para que a resposta projectual seja muito detalhada, no respeito do programa, das funções e do aspecto estético.”<sup>56</sup>

Assim sendo, podemos simular um *itinerário mental* que facilita a realização do projecto, tendo como ponto de partida a resposta a três perguntas: *Para quem é? Onde será edificada? Como será a casa?* Vejamos:

Começemos pela consideração do *futuro habitante*, ao qual a própria génese do projecto se encontra vinculada. Na verdade, o *arquitecto* poderá centrar-se concretamente na figura desse particular *sujeito* – para quem a *casa* se destina – concentrando-se nas características peculiares que o caracterizam, de modo a determinar o *conceito dessa casa*.

Esta opção permite que o *arquitecto* desenvolva o projecto da *casa*, fixando-se designadamente na distribuição organizativa, espacial e funcional desse particular espaço doméstico.

---

<sup>55</sup> Giorgio Grassi, “El proyecto de una pequeña casa”, in *La Arquitectura como Oficio y Otros Escritos*, op.cit., 1980, p. 230.

<sup>56</sup> Álvaro Siza, *Imaginar a Evidência*, op.cit., p. 39.

Isto é, no centro das suas reflexões estará o modo como o *habitante* poderá apropriar-se do espaço interior da *casa*, definindo a sua espacialidade e procurando encontrar soluções formais que estejam relacionadas designadamente com o *modo de vida* desse *sujeito*.

Queremos com isto dizer que o *arquitecto*, ao debruçar-se sobre a especificidade do *programa dessa casa* – tendo em conta as particularidades do *futuro habitante*, que são igualmente definidas pelo *cliente* que encomenda a *casa* –, vai transformá-lo na questão temática em torno da qual se irá desenvolver o respectivo processo de concepção que irá consolidar o *projecto de arquitectura* dessa *casa*.

Na verdade, ao interrogar-se “*para quem*” é a *casa*, o *arquitecto* iniciará o *projecto* centrado no *habitante* que a irá usufruir. Essa reflexão sobre este *sujeito* poderá revelar-se num instrumento importante, na medida em que permite que o *arquitecto* desenhe a *casa* com uma maior objectividade.

Antes de mais, vai esclarecer se se trata de um espaço doméstico para uso quotidiano, ou seja, uma *casa* para ser habitada permanentemente, exaltando o seu carácter funcional que abrange todas as actividades diárias do seu *habitante*, isto é, se será uma ***casa quotidiana***, ou se se trata de um espaço doméstico para ser usado por períodos limitados, provisórios e de lazer, acarretando determinadas particularidades que dizem directamente respeito à sua função específica, isto é, se será uma ***casa de férias***.

Contudo, o que estará subjacente a esta abordagem sobre o *futuro habitante* prende-se designadamente com o esclarecimento sobre os seus hábitos culturais, sociais, particulares e até íntimos, determinando o seu distinto *modo de vida doméstica* que deverá ser tido em consideração no próprio *projecto de arquitectura*. Neste sentido, a especificidade do programa, bem como a distribuição organizativa interior da *casa*, desempenham um papel crucial no desenvolvimento do seu respectivo *projecto*.

Porém, o *arquitecto* também poderá escolher o *sítio onde a casa será edificada*, tornando esta escolha na questão crucial que permitirá impulsionar o seu processo de concepção. Isto é, o *arquitecto* poderá concentrar-se na *implantação da casa no terreno*, de modo a suscitar o ponto de partida do *projecto* que, conseqüentemente, se aprofundará.

Nesta situação, o *arquitecto* centra-se nas características do *terreno* de que dispõe, tendo em conta, quer as particularidades físicas desse *espaço*, nomeadamente as condicionantes topográficas do terreno, quer as particularidades geográficas da sua envolvente próxima, do seu contexto.

Por exemplo: O lote de terreno poderá inserir-se numa envolvente urbana já consolidada, onde estarão implícitos regulamentos rígidos e restritivos; ou o terreno poderá ter uma acentuada inclinação; ou, simplesmente, o *arquitecto* poderá decidir concentrar-se numa determinada peculiaridade desse sítio, designadamente colocando a casa por entre árvores que existiam no terreno, como fizeram os arquitectos franceses Anne Lacaton y Jean-Philippe Vassal, em Cap Ferret.<sup>57</sup>

O que é certo é que deste modo o *arquitecto* vai desenvolver a sua proposta de uma forma contextualizada. Na verdade, a volumetria da própria casa poderá ser resultante de uma particularidade inerente às condicionantes prévias *desse sítio* onde a casa será implantada. E por isso mesmo, podemos dizer que – por vezes – o *arquitecto* encontra no *sítio* a própria essência do projecto que consolidará o *carácter especial* dessa casa.

Álvaro Siza conta, a propósito da casa que projectou em Vila Nova de Famalicão, para a família Vieira de Castro: *“Pela primeira vez ocupo-me do projecto de uma casa que dispõe de muito espaço ao ar livre. Naturalmente que está muito distante do tecido urbano, como o demonstra a considerável dimensão do lote e as características topográficas do terreno. A posição é soberba: a casa domina o vale ao longo de todo o perfil da paisagem. (...) Esta solução determina uma relação da casa com o espaço exterior decisivamente mais livre, mais aberta e prolongada. Além disso, a possibilidade de intervir também no jardim permitiu-me estender o projecto até à paisagem. (...) Creio, por isso, poder afirmar que esta casa conserva simultaneamente uma suficiente distância dos limites do lote e uma ligação muito forte ao terreno. Parece-me que o carácter especial do projecto reside neste aspecto.”*<sup>58</sup>

De facto, ao interrogar-se *“onde”* será construída a casa, o *arquitecto* desenvolve o projecto centrando-se nas particularidades do terreno e da sua localização específica, ou seja, no *sítio*. E ainda que a escolha desse *sítio* não dependa do *arquitecto* – estando maioritariamente associada à encomenda do seu *cliente* que *“traz o terreno”* para a construir – a preocupação com a *leitura desse sítio* encontra-se-lhe atribuída especificamente, revelando-se num dos aspectos mais relevantes de todo o processo de composição da casa.

---

<sup>57</sup> Ainda a este propósito, ver fig. 7.

<sup>58</sup> Álvaro Siza, *“Uma casa”*, in *Imaginar a Evidência*, op.cit. p. 37-39. Ver fig. 8 e fig. 9.



7. Casa em Cap Ferret, França,  
projectada por Anne Lacaton y Jean-Philippe Vassal, 1998





8. Esboço de Álvaro Siza



9. Casa Vieira de Castro, Vila Nova de Famalicão, projectada por Álvaro Siza, 1984-94

Álvaro Siza reconhece: “*Início um projecto quando visito um sítio (...). Outras vezes começo antes, a partir da ideia que tenho de um sítio (uma descrição, uma fotografia, alguma coisa que li, uma indiscrição.*”<sup>59</sup> Assim sendo, parece-nos claro que esta abordagem irá induzir à própria génese do *projecto de arquitectura*. Na verdade, para definir a implantação da *casa* e poder desenvolver o seu *projecto*, o *arquitecto* vai deparar-se com uma envolvente particular que condicionará – *a priori* – o próprio *projecto*.

Mas, para além das características geográficas e físicas do próprio terreno, o *lote* de que o *arquitecto* dispõe para construir a *casa* poderá encontrar-se preso a determinados constrangimentos legislativos (regulamentos) que se justificam pela circunstância onde se insere. Vejamos:

Quando se trata de um *terreno urbano* enquadrado na malha de um *centro urbano*, estará implícita uma regulamentação rigorosa e restritiva, para além da própria envolvente próxima exercer uma enorme influência. Esta situação relaciona-se, maioritariamente, com lotes de menor dimensão.

Quando se insere numa *periferia urbana*, nomeadamente numa periferia residencial de uma cidade, esta encontrar-se-á menos consolidada, quer ao nível da malha viária (dos alinhamentos), quer da própria edificação (da volumetria). Logo, implicará menos constrangimentos, assim como a envolvente próxima terá um papel menos influente.

A ***casa urbana***, em geral, é uma *casa quotidiana* que se vai caracterizar de um modo particularmente vinculado à realidade diária e ao particular modo de vida quotidiano do seu *habitante*, encontrando-se condicionada pela sua relação com a envolvente próxima, como já foi dito.

No entanto, o *terreno* poderá inserir-se numa *envolvente rural*. Neste caso, a *casa* implantada num *terreno rural* encontra-se, maioritariamente, solta na paisagem *campestre* e livre de constrangimentos viários inerentes ao ambiente urbano. De facto, ainda que se encontre igualmente constrangida por regulamentos legais, à partida pressupõe-se uma maior liberdade de acção na *casa* que aí se constrói.

---

<sup>59</sup> Álvaro Siza, “*Oito pontos*” escrito em Setembro de 1983, in *Álvaro Siza. Obras e projectos*. Centro Galego de Arte Contemporánea, Sociedad Editorial Electa España S.A., 1995, p.65.

A *casa rural* poderá ser a *casa de uma família de camponeses*, cuja vida diária está directamente relacionada com a vida campestre, com *as lides do campo*, com a actividade agrícola, sendo igualmente considerada como uma *casa quotidiana*. Nesta situação, a *casa* irá assumir determinadas características formais que estarão directamente relacionadas com as respectivas funções desempenhadas pelo *habitante*, distanciando-se – contudo – da *casa quotidiana urbana*.

Mas, por outro lado, a *casa* inserida num *terreno rural* poderá assumir certas características formais muito semelhantes à *casa urbana*, quando se trata designadamente de uma *casa de férias* de uma família que reside diariamente num ambiente urbano (numa cidade). Tratar-se-á “da outra casa”, de um outro *espaço doméstico* que o *habitante* irá usufruir apenas nas férias e nos tempos livres, isto é, unicamente por períodos de tempo limitados. E nesta circunstância essa *casa de campo* deverá ter em conta as vicissitudes do particular modo de vida intrínseco ao seu *habitante*, ainda que responda a um diferente conceito *de casa*, forçosamente distinto da dita *casa da cidade*.

Contudo, embora o projecto desta *casa de campo* se encontre preso à especificidade do seu programa ou da função a que se vincula, isto é, “para quem” se destina a *casa de férias*, de facto, “onde” se insere a *casa* constitui a questão fundamental que irá sustentar o próprio projecto. O que significa que a leitura que o *arquitecto* fará desse *sítio* será crucial, repercutindo-se, seguramente, no *projecto de arquitectura*.

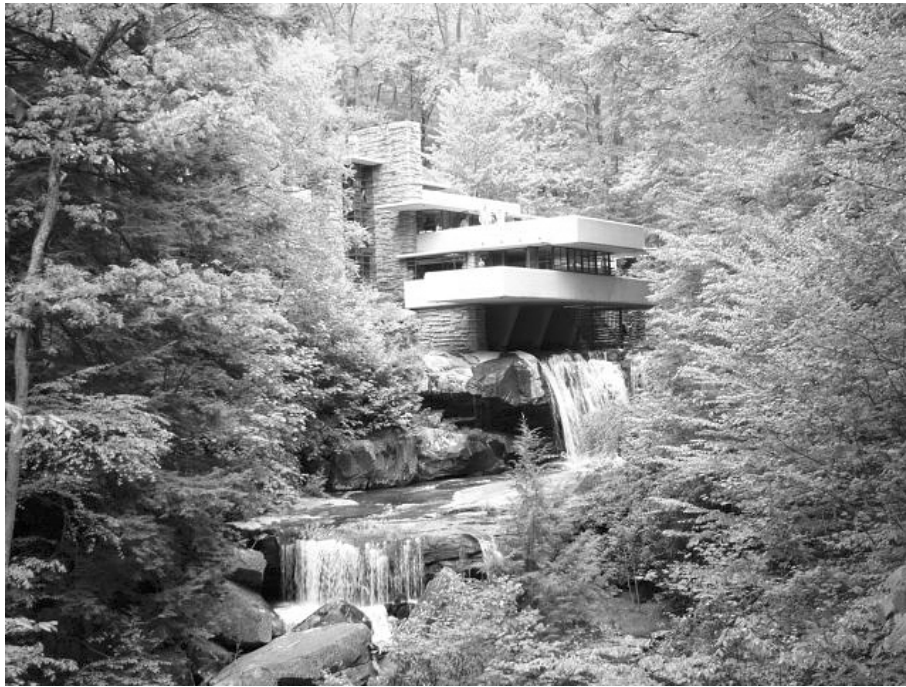
E uma vez que o principal objectivo da *casa de férias* visa distanciar-se da *casa quotidiana* que se insere maioritariamente numa envolvente urbana, então vai procurar a antítese, inserindo-se num ambiente mais calmo e possivelmente mais isolado. Porque se trata de uma *casa temporária*, encontra-se – porventura – mais disponível para a experimentação conceptual do próprio objecto arquitectónico.

E vai procurar – ocasionalmente – a *paisagem* onde a natureza assume o papel principal e dita as suas próprias regras. Por exemplo, a *casa* poderá *esconder-se* no interior de uma **floresta**, como fez Frank Lloyd Wright quando projectou a *casa* para a família Kaufmann, conhecida por “*Casa da cascata*”<sup>60</sup>, ou, pelo contrário, poderá *expor-se* num **planalto** ou numa **planície**, como projectou Glenn Murcutt para Marika Alderton<sup>61</sup>, em território australiano, ou também poderá *recolher-se* no cimo de uma **montanha**, abeirar-se das margens de um **rio**, ou *abrigar-se* por entre as dunas de uma **praia**. Note-se, no entanto, que nesta circunstância o terreno encontra-se quase sempre dependente de condicionantes físicas e legais muito rígidas e cada vez mais proibitivas.

---

<sup>60</sup> Ainda a este propósito, ver fig. 10.

<sup>61</sup> Ainda a este propósito, ver fig. 11.



10. *Fallingwater House*, casa da família Kaufmann, Pittsburgh, Pensilvânia projectada por Frank Lloyd Wright, 1936



11. *Casa de Marika Alderton*, Eastern Arnhemland, Austrália, projectada por Glenn Murcutt, 1988-93

O *cliente* que pretende concretizar uma *casa de férias* vai procurar preferencialmente uma *paisagem* com a qual possa dialogar, usufruindo-a ainda que apenas visualmente. Nestes casos, a envolvente onde a *casa* é inserida passará a constituir o seu maior constrangimento e simultaneamente a sua maior força, passando a ser considerada como um dado objectivo do projecto da própria *casa*.

Ou seja, nestas circunstâncias o *arquitecto* pode atribuir à *implantação* uma importância crucial e predominante no processo de concepção do *projecto de arquitectura* dessa *casa*. O que significa que o *sítio* onde a *casa* irá ser edificada assume determinadas particularidades apriorísticas que determinam a sua inserção no terreno, designadamente a própria conformação da volumetria, mediante as *condicionantes* que caracterizam o seu contexto.

Assim, o *arquitecto* poderá ser induzido a adoptar uma determinada forma, simplesmente por se suggestionar como uma especificidade física e natural desse terreno, acabando este por sustentar o próprio tema do projecto dessa *casa*.

Na verdade, a questão fundamental que está subjacente a esta abordagem prende-se com a sua implantação e com a relação que a *casa* vai estabelecer com o respectivo terreno. Neste sentido, estamos certos – como já foi dito – que a leitura que o *arquitecto* fará desse *sítio* será determinante, podendo impulsionar e sustentar todo o projecto de arquitectura dessa *casa*.

Mas o *arquitecto* poderá – também – centrar-se no próprio *imaginário* que acompanha a *ideia da casa*, para impulsionar todo o processo de concepção do projecto, isto é, poderá concentrar-se especificamente nas questões formais e até materiais da *casa* que vai projectar.

Na verdade, esta opção vai implicar que o *arquitecto* se fixe no próprio objecto arquitectónico para explicar a essência do projecto, escolhendo a questão *formal* para estimular o seu processo de concepção, admitindo que a *casa* resulte menos contextualizada.

Contudo, concordamos com Fernando Távora quando escreveu: *“De início, e aí com o seu verdadeiro sentido, as formas arquitectónicas resultam das condições impostas ao material pela função que é obrigado a desempenhar e ainda de um espírito próprio daquele que age sobre o mesmo material. Daí que em toda a boa Arquitectura exista uma lógica dominante, uma profunda razão em todas as suas partes, uma íntima e constante força que unifica e prende entre si todas as formas, fazendo de cada edifício um corpo vivo, um organismo com alma e linguagem próprias.”*<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> Fernando Távora, *O problema da Casa Portuguesa*, op.cit., p. 8.

Por isso, ao interrogar-se “**como**” será a *casa*, ainda que possa definir o projecto concentrando-se na forma arquitectónica que consubstancia o seu *imaginário*, julgamos que o *arquitecto* deverá desenhá-la em consonância com “*uma lógica dominante, uma profunda razão em todas as suas partes, uma íntima e constante força que unifica e prende entre si todas as formas (...)*”<sup>63</sup>, como referiu Fernando Távora.

Pese embora, na fase inicial do processo, tudo possa constituir um pretexto para justificar o impulso a partir do qual o projecto será desenvolvido – ou seja, um momento de inspiração que poderá surgir de um modo inesperado – de facto, esses *impulsos* têm de ser consolidados através de determinados requisitos e pressupostos que sustentem o projecto, caso contrário nunca chegarão a ser, verdadeiramente, *um motivo de projecto*.

Neste sentido, o *arquitecto* deverá conciliar a sua *ideia base* de forma harmoniosa mas consequente, isto é, ainda que se apoie na sua habilidade artística, na sua criatividade e na sua intuição empírica, deverá fundamentar-se na sua mestria, técnica e racionalidade, bem como na capacidade tecnológica disponível e acessível, para que a construção *da casa* seja viável.

Por isso – e desde já – admitimos que o projecto da *casa*, consequentemente a sua arquitectura, resultará do somatório de vários factores objectivos e subjectivos, exigindo do *arquitecto* uma reflexão introspectiva centrada – também – nos *três sujeitos da casa*. Isto é, o *arquitecto* deverá considerar simultaneamente certas *opções particulares*<sup>64</sup>, que ele próprio pretende assumir, bem como as que consegue conciliar – tendo em conta os requisitos do seu *cliente* – e ainda as que julga cruciais introduzir, valorizando a existência de um *futuro habitante* que a habitará.

Fernando Távora acrescenta, a este respeito: “O *arquitecto*, pela sua profissão, é, por excelência um criador de formas, um organizador do espaço; mas as formas que cria, os espaços que organiza, mantendo relações com a circunstância, criam circunstância e havendo na acção do *arquitecto* possibilidade de escolher, possibilidade de selecção, há fatalmente drama. Porque ele cria circunstância – positiva ou negativa – a sua acção pode ser benéfica ou maléfica e daí que as suas decisões não podem ser tomadas com leviandade ou em face de

---

<sup>63</sup> Fernando Távora, *O problema da Casa Portuguesa*, op.cit., p. 8.

<sup>64</sup> Segundo Giorgio Grassi, estas *opções particulares* convertem-se em “*elementos de composição*” do projecto: “1) se resultam adequadas à imagem mais complexa e geral da casa, se respondem, em particular àquela relação de imediatez que sempre se deve estabelecer com a arquitectura, como construção – refiro-me aqui a noções gerais como as de solidez e durabilidade, mas também de compatibilidade formal e clareza e lógica construtiva, etc. – 2) se resultam adequadas àquela condição específica da casa, como já foi dito, e que é precisamente a de ser, antes de mais, um objecto de uso.” Giorgio Grassi, “O projecto de uma pequena casa”, in *La Arquitectura como Oficio y Otros Escritos*, op.cit., p. 230.

*uma visão parcial dos problemas ou por atitude egoísta de pura e simples satisfação pessoal.*<sup>65</sup>

Independentemente do método que o *arquitecto* utiliza, ou da causa que impulsionou todo o processo de conformação da *casa*, todas estas questões que aqui foram levantadas – e, conseqüentemente, todos os factores subjacentes a elas – subentendem um determinado número de informações concretas que devem ser disponibilizadas atempadamente.

Mas, por sua vez, o *arquitecto* deve dispor – antecipadamente – de uma consciência teórico-prática e de um conhecimento técnico abrangente que deverá ser suficiente para poder descodificar e gerir todos esses *dados* que são disponibilizados, convertendo-os em factos concretos – e organizando-os de forma legível – de modo a serem introduzidos na composição do *projecto de arquitectura* da respectiva *casa*.<sup>66</sup>

O facto de se atribuir ao *arquitecto* a incumbência de gerir estas duas vertentes – técnica e conceptual – da *arquitectura da casa* resulta num dos aspectos mais relevantes da sua intervenção. Podemos, até, considerar que se trata da **problemática dominante da sua actuação**.

Segundo Ernesto Rogers, compor significa reunir várias coisas para construir uma só, sendo a composição de um projecto arquitectónico, para além de mais, uma “*condição unitária, na qual técnica e estética se movem influenciando-se reciprocamente.*”<sup>67</sup> E acrescenta salientando que “*por definição, arquitecto é aquele que tem como profissão criar a síntese entre o mundo do útil e o mundo do belo: qualquer acentuação parcial de um dos termos desvia-o do seu objecto.*”<sup>68</sup>

Tal como Ernesto Rogers, julgamos que o equilíbrio entre esses *dois mundos* é fundamental para o sucesso da *casa*, até se a considerarmos do ponto de vista estritamente arquitectónico. Na verdade, ainda que a *casa* se caracterize por ser um *objecto* construído, trata-se de um *objecto arquitectónico* que é, por definição, distinto de um *objecto de arte*, uma vez que se encontra forçosamente vinculado a uma determinada função que ultrapassa a pura satisfação visual ou emocional.

---

<sup>65</sup> Fernando Távora, *Da Organização do Espaço*. Porto, Edições do Curso da ESBAP, 1982, p. 85-87.

<sup>66</sup> Fernando Távora reconhece: “*Sou professor há cinquenta anos e estou cada vez mais convencido de que o problema da composição e do projecto é um problema de cultura, de formação moral e intelectual (...)*”, in Fernando Távora, “*Nulla dies sine linea, Fragmentos de una conversación con Fernando Távora*”. Barcelona, Ediciones UPC, 1998, p.11, 12.

<sup>67</sup> Ernesto Nathan Rogers, *Experiencia de la Arquitectura*, op.cit., p.191, 192.

<sup>68</sup> Ernesto Nathan Rogers, *Experiencia de la Arquitectura*, op.cit., p.191, 192.



12. *A sensação que se sente quando se testemunha uma certa luminosidade que se adquire a partir de um "jogo de planos", ou de uma janela com determinadas características.*  
Casa Carlos Beires, Póvoa de Varzim, projectada por Álvaro Siza, 1973-76



13. *A sensação que se sente quando se espreita um certo ponto de vista, interior ou exterior.*  
Casa de António Carlos Siza, Santo Tirso, projectada por Álvaro Siza, 1976-78



Isto é, se definimos que a principal função da *casa do homem* visa circunscrever o espaço privado e doméstico do *sujeito* que a habita, então – antes de mais – ela tem que responder a este propósito. Logo, trata-se de um *objecto de uso* que é desenhado para satisfazer um objectivo concreto, programático e funcional, que o relaciona intrinsecamente com o seu *habitante*.

É por esta razão que julgamos que, na composição da *casa*, deve estar implícita a consideração desses dois valores (útil e belo), o que vai implicar uma atitude racional mas simultaneamente espiritual. E se atribuímos ao *arquitecto* a incumbência de consubstanciar formalmente a *casa*, é óbvio que compete a este *sujeito* a ponderação desta ambivalência funcional e estética.

Do ponto de vista deste trabalho, julgamos que esta reflexão se revela crucial para salientar que a *arquitectura*, para além de ser um ofício – e de se consolidar a partir de uma ciência construtiva e racional – também é *arte*, isto é, também deve exaltar a sua dimensão emotiva ou até poética. E isto é válido também para a *casa*.

No entanto, estamos convencidos de que essa *dimensão artística* deve ultrapassar a mera questão formal que sustenta a arquitectura da *casa*, ou seja, não se deve prender, forçosamente, à exuberância da sua forma arquitectónica, nem à exaltação da “*nova forma*” que a consubstancia.

Provavelmente, essa *dimensão artística* nem se vincula a nenhuma evidência concreta que se possa definir com propriedade e exactidão. Julgamos, contudo, que deve existir na proposta arquitectónica *algo mais* que o *arquitecto* acrescenta à *casa* – através do seu projecto – mas que possivelmente não se consegue prescrever, determinando com antecipação. Só se pode descrever depois da obra construída.

Referimo-nos, por exemplo, à *sensação que se sente* quando se está no interior de um espaço de proporções surpreendentemente harmoniosas, ou à *sensação que se sente* quando se testemunha uma certa luminosidade que se adquire a partir de um “*jogo de planos*”, ou de uma janela com determinadas características, ou simplesmente a *sensação que se sente* quando se espreita um certo ponto de vista, interior ou exterior, da própria *casa*, etc.<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> Ainda a este propósito, ver fig. 12 e fig. 13.

Na verdade, trata-se de uma emoção que se exprime apenas na presença do edifício construído – ou seja, da casa propriamente dita – e que se expressa como uma sensação de entusiasmo que é valorizada através da sua qualidade artística. Trata-se daquele aspecto eloquente que pode – depois – ser facilmente caracterizável, mas que dificilmente se justifica em termos racionais.

E talvez só o *habitante da casa* a poderá sentir, por um instante, num determinado momento. E talvez seja a surpresa dessa emoção – que esse *sujeito* usufrui – que o deixará rendido àquela solução arquitectónica preconizada pelo *arquitecto*. E talvez seja nessa circunstância que a *casa* se revela surpreendente. E talvez seja nesses momentos – ainda que apenas inconscientes – que o *habitante* poderá valorizar o trabalho realizado pelo *arquitecto* que projectou a *casa*, convencendo-se (até) da pertinência da sua intervenção. E, muito provavelmente, será unicamente desta forma que estes dois *sujeitos* acabam por interagir.

Julgamos que no momento da composição da *casa*, o *arquitecto* não só deve assegurar a sua correcta materialização, garantindo o seu lado pragmático, objectivo e operativo, isto é, considerando a *casa* como *um objecto de uso*, caracterizado a partir do “*mundo do útil*”, mas também deve atribuir à *casa* um particular valor arquitectónico, caracterizado em consonância com o “*mundo do belo*”. Deste modo, o *arquitecto* vai introduzir eloquência e subjectividade que se traduzirá no carácter particular e artístico do objecto arquitectónico, estimulando a individualidade dessa *casa*, considerada – ainda e também – como o *universo privado do seu habitante*.

Queremos com isto dizer que o acto de composição do *projecto de arquitectura* da *casa* não se deve resumir a um somatório de opções formais (conceptuais, materiais, etc.) e funcionais (programáticas, organizativas, etc.), mas, pelo contrário, deve superar esse inerente pragmatismo racional a que está associado, introduzindo na própria *casa algo mais* que se reflectirá apenas de um modo emocional.

E ainda que este *algo mais* não se expresse a partir de uma característica específica, está absolutamente dependente da intenção e da intuição do próprio *arquitecto* que projecta a *casa*. E julgamos que é exactamente esta *mais-valia* que este *sujeito* poderá introduzir na *casa* – através do seu particular *projecto de arquitectura* – que se traduz no **factor mais determinante da sua intervenção**. Curiosamente, Eduardo Souto Moura admitiu de um modo inquietante: “(...) não posso decidir fazer uma bonita casa, decido fazer uma casa e basta. (...) Se se procede com intencionalidade é um desastre (...)”<sup>70</sup>.

---

<sup>70</sup> Eduardo Souto de Moura, “*Entrevista biográfica*”, (entrevista elaborada por Monica Daniele), in Moura, Eduardo Souto de, *Eduardo Souto de Moura*. Milano, Electa, 2003, p. 435-438.

Contudo, se pensarmos no *arquitecto* como o *sujeito* que concebe “o *seu*” *projecto de arquitectura da casa* de “*outra pessoa*”, apercebemo-nos que se trata – eventualmente – de um paradoxo, ou seja, ao *arquitecto* é incumbida a tarefa de projectar a *casa para o seu cliente*, devendo fazê-lo de modo a introduzir na sua composição algo de “*seu*” – pessoal – mas estando também consciente de que essa *casa* será para *outro sujeito*, logo, que deverá reflectir o universo pessoal dessa “*outra pessoa*” ou de “*outra família*”.

E quando os três *sujeitos* desejam o *inconciliável*, este processo torna-se extremamente difícil. Se, à partida, compete ao *arquitecto* liderar a conciliação dos desejos de todos, então – nestas circunstâncias – possivelmente acabará por travar uma difícil luta (também interna), uma vez que deverá gerir conscientemente a hegemonia e a cedência da sua vontade e da vontade dos outros sujeitos. Aí, só o bom senso do *arquitecto* poderá salvar a situação.

Na verdade, ainda que esteja em causa (também) a sua aprovação *íntima* – e que o relaciona com a sua legítima realização profissional –, certo é que a efectiva intervenção do *arquitecto* estará dependente da inerente aprovação do *seu cliente* que irá financiar o *projecto* e a obra, permitindo que a *casa* se concretize, bem como da posterior aprovação do *habitante* (que não foi *cliente*) que a irá habitar, permitindo que a *casa* se concretize efectivamente, como já foi dito repetidas vezes.

Assim, constata-se que essa eventual liderança do *arquitecto* se encontra, irremediavelmente, impregnada de vulnerabilidade. Por isso, não lhe resta outra chance a não ser gerir com ponderação esse papel de moderador, procurando encontrar a maior convergência possível entre os desejos de todos, para que seja possível chegar a um consenso e a *casa* se concretize em conformidade com todos os *sujeitos* intervenientes.

Neste sentido parece-nos óbvio que – quando o *arquitecto* que projecta a *casa* para um *cliente* – se centra especificamente no *habitante* que a irá usufruir, isto é, *pondo-se também no lugar do futuro habitante*, conseguirá justificar com mais facilidade as suas opções e contribuir com maior objectividade para os propósitos dessa *casa*, encontrando – provavelmente – o tal esperado e desejado consenso.

Logo, o *arquitecto*, ao assumir – ainda que virtualmente – um papel semelhante ao de um *actor* que interpreta uma determinada personagem, poderá assimilar diferentes “*identidades*” que lhe permitem justificar diferentes metodologias projectuais e até diferentes resultados formais, mantendo-se – ainda assim – fiel aos seus próprios princípios, enquanto *arquitecto*.



14. Logótipo oficial da Casa *Fernando Pessoa*

No entanto, é curioso salientar o facto de alguns *arquitectos* evocarem a *heteronímia*<sup>71</sup> para justificarem esta implícita necessidade de interiorização de diversos “eus”, por parte do *arquitecto*, sem terem de renunciar à procura das suas próprias convicções. Fernando Távora escreve a este respeito: “Os *heterónimos de Pessoa* exprimem, de facto, a procura de uma identidade. (...) Pessoa não só constrói uma identidade como também constrói várias que podem chegar a ser contraditórias; é um paradoxo permanente que ele próprio trata de cultivar.”<sup>72</sup>

Julgamos que Fernando Távora, ao evocar a *heteronímia* – que foi convenientemente explorada na obra de Fernando Pessoa<sup>73</sup> –, pretende legitimar a aparente *variação de atitude* de um mesmo *arquitecto* que, através da sua arquitectura, se expressa de um modo por vezes (até) antagónico, escrevendo a este propósito: “*Cremos que o pensamento da arquitectura contemporânea portuguesa, nos seus sectores mais representativos, não esquece, antes pratica essa nossa referida tradição, não impositiva mas simpatizante e compreensiva, de consideração dos homens e dos seus lugares, garantindo aos seus edifícios e espaços a identidade e a variedade, como que num fenómeno de heteronímia, no qual o autor se desmultiplica, não por incapacidade conceptual ou outra, mas pelo princípio de respeito, quando merecido, que a outros somos devedores. Tal modo de estar presente no mundo não resulta em verdade de fraqueza do criador perante o outro, o seu lugar e o seu tempo, mas exactamente da consideração criativa e da sua circunstância.*”<sup>74</sup>

Ou seja, com este analogismo, Fernando Távora pretendeu desfazer o equívoco – que porventura possa existir – em relação à ilusória *perda de valores pessoais*, ou mesmo a uma eventual fragilidade da personalidade e das convicções do próprio *arquitecto*, em detrimento dos outros *sujeitos* intervenientes no processo de concretização de uma *casa*.

Pelo contrário, deste modo pode-se mostrar que se trata de uma capacidade criativa suplementar e até polivalente que o *arquitecto* poderá assumir a partir do momento em que se consciencializa que lhe foi incumbida a tarefa de conciliar essa paradoxal complexidade de gostos e intenções – e até de pontos de vista, por vezes muito díspares – que também têm de ser considerados no momento das suas próprias decisões projectuais.

---

<sup>71</sup> Heteronímia (*heteros* = diferente; + *ónoma* = nome) é um termo criado por *Fernando Pessoa* que significa o estudo de heterónimos, ou seja, o estudo de autores fictícios que possuem uma determinada personalidade.

<sup>72</sup> Fernando Távora, “*Nulla dies sine linea, Fragmentos de una conversación con Fernando Távora*”, op.cit., p. 11.

<sup>73</sup> Fernando Pessoa (1888 -1935), foi um proeminente escritor e poeta português, autor dos heterónimos: *Álvaro de Campos*, que era um engenheiro de educação inglesa e origem portuguesa; *Ricardo Reis*, descrito como sendo um médico monárquico; e *Alberto Caeiro*, nascido em Lisboa teria vivido quase toda a vida como camponês, quase sem estudos formais, tendo apenas a instrução primária.

<sup>74</sup> Fernando Távora, “*Imigração / Emigração, Cultura Arquitectónica Portuguesa no Mundo*” in *Portugal, Arquitectura do Século XX*. München, New York, Prestel, 1997, p. 143, (sublinhado nosso).

Ou seja, o *arquitecto*, ao escolher o *arquitecto* que vai *personificar* para projectar a *casa do seu cliente*, consegue projectá-la de um modo específico, consoante a encomenda particular desse *seu cliente*. Deste modo, o *arquitecto* pode assumir metodologias de projecto até antagónicas – de forma constante ou aleatória que podem corresponder, ainda que virtualmente, a um determinado *heterónimo* – mas que serão, conseqüentemente, apropriadas a essa situação particular, isto é, caso a caso.

De facto, se independentemente das características pessoais de cada *sujeito*, se prevê que o resultado final da *casa* seja consensual, então, provavelmente a única forma que o *arquitecto* encontra para conseguir dar a resposta adequada à encomenda do *seu cliente* é assumindo a interiorização de diversos “*eus*” – ainda que apenas de um modo virtual e pontual – para que possa consumir as distintas abordagens arquitectónicas que se impõem *casa a casa*, sem molestar a sua própria integridade intelectual e profissional.

Deste modo se justifica a razão pela qual um *mesmo arquitecto* pode optar por distintas soluções arquitectónicas que correspondem a distintas abordagens de um *mesmo problema*, sem que isto signifique que ponha em causa os seus princípios teóricos, ou até ideológicos, ou que responda exclusivamente aos desígnios dos outros *sujeitos*.

Ou seja, na verdade, um mesmo *arquitecto* poderá desenhar duas *casas* absolutamente distintas – em termos conceptuais e formais – que impliquem inclusivamente uma distinta implantação no terreno, ainda que ambas correspondam a um enunciado equivalente que dispõe de condicionantes semelhantes, designadamente da mesma envolvente local.

E estamos certos de que – ainda assim – esse mesmo *arquitecto* poderá assumir esses dois projectos arquitectónicos como genuinamente “*seus*” – identificando-se de igual modo com ambos – mesmo que se caracterizem através de *duas distintas soluções arquitectónicas*, porque simplesmente reflectem *duas distintas encomendas de casas*.

De facto, parece-nos evidente que, se o *arquitecto* não fizer um esforço suplementar para se superar a si mesmo, poderá acabar por desenhar *sempre a mesma casa, sempre para a mesma pessoa*, eventualmente apenas *para si próprio*. Álvaro Siza confessa: “*Há pessoas que me pedem desculpa por darem a sua opinião. Eu digo que preciso dessa opinião porque se não faço a casa para mim.*”<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> Álvaro Siza, “*Persona: Álvaro Siza*”, in “*Morada*”, JA224, op.cit., p. 62.

Isto é, se projectar simplesmente agarrado aos seus princípios teóricos e ideológicos, tendo em consideração apenas o seu *modo de vida* e o seu testemunho pessoal, encontrar-se-á menos disponível para responder de forma adequada à circunstância específica da encomenda do seu *cliente*, de cada *cliente* seu. Este facto é tanto mais evidente quando se trata de projectar uma *casa unifamiliar individual*, encomendada por um *cliente/futuro habitante* que manda fazer a *sua própria casa*.

E talvez seja esta a **maior fragilidade e simultaneamente o poder específico deste sujeito**. E talvez seja também por isso que a *casa* deverá resultar de uma acção coordenada entre os vários *sujeitos*, para que as sinergias que se concentram possam enriquecer o próprio processo de concepção, resultando na “*fórmula mágica*” que dará origem à *verdadeira casa*.

Talvez só assim seja possível realizar *uma casa*, ou melhor, a *desejada casa de sonho*, aquela que se transformará no confortável *lar do seu habitante* que ali poderá *sonhar*, resultante do *sonho* do *cliente*, que a encomendou, e – quiçá – fazendo também *sonhar* o *arquitecto* que a projectou.

Por fim, ocorre-nos interrogar: Afinal como se caracteriza a relação que o *arquitecto* estabelece com a *casa* que projecta para o seu *cliente*?

Julgamos que a resposta a esta interrogação só poderá ser pessoal e nunca generalizável. Estamos certos – inclusivamente – que a relação que um *arquitecto* estabelece com uma determinada *casa*, que projecta para um *cliente*, será sempre circunstancial e até inconstante ao longo da sua existência, estando dependente de infindáveis variáveis. Apenas se sabe que – *a priori* – o *arquitecto* terá um contacto próximo com a *casa* que projecta, com a *construção* que acompanha durante dias, meses, ou até anos.

Fernando Távora foi peremptório ao afirmar que “*as formas que ele [arquitecto] criará deverão resultar, antes, de um equilíbrio sábio entre a sua visão pessoal e a circunstância que o envolve e para tanto deverá ele conhecê-la intensamente, tão intensamente que conhecer e ser se confundem.*”<sup>76</sup>

É claro que – acima de tudo – o *arquitecto* vai desenvolver um trabalho que exigirá muito de si, e da sua *visão pessoal*. Neste sentido, será forçoso o seu genuíno empenho em todo o processo de concretização da *casa*, o que vai implicar – evidentemente – uma extrema cumplicidade entre o que o *arquitecto* ambiciona e o que produz, para que posteriormente possa rever-se na solução que preconizou e identificar-se, de algum modo, com a *casa* que construiu.

---

<sup>76</sup> Fernando Távora, *Da Organização do Espaço*, op.cit., p. 85-87.

Álvaro Siza vai mais longe ao considerar que “o *projecto de uma casa é quase igual ao de qualquer outra: paredes, janelas, portas, telhado. É contudo único. Cada elemento se vai transformando ao relacionar-se. (...) Se as transformações não são compreendidas, ou os seus desejos são satisfeitos mais do que o essencial, torna-se um monstro. (...) O projecto está para o arquitecto como a personagem de um romance está para o seu autor: ultrapassa-o constantemente. É preciso não o perder. O desenho persegue-o (...).*”<sup>77</sup>

Ou seja, essas ambições, que o *arquitecto* tem em relação à arquitectura da *casa* que vai projectar, têm de ser controladas por um extremo *bom senso* que lhe é exigido – por todos – e que deverá conduzir todas as suas operações. Mas acreditamos que será através do *desenho* persistente (que persegue o projecto e controla os diferentes *desejos*) que este *sujeito* conseguirá encontrar a solução mais adequada e a resposta mais eficiente, sem fugir aos propósitos específicos *dessa casa*, ou seja, sem que esta se torne *num monstro*.

E se é com o trabalho consciente e consequente do *arquitecto*, isto é, com um projecto eloquente que se consegue atingir um resultado final harmonioso, então teremos de admitir que este *sujeito* acabará por estabelecer uma relação hegemónica com a *casa* que concebe. No entanto, julgamos que deverá estar consciente que, ao sugerir a *forma da casa*, terá que dominá-la com intuição empírica, de modo a que o resultado seja eficaz.

Acima de tudo – quer se admita, quer não – julgamos que o *arquitecto* vai estabelecer com a *casa* que projecta, uma relação de intensa proximidade, uma vez que é este *sujeito* que a concebe efectivamente. Uma vez que se trata de uma composição sua, proveniente do seu imaginário, da sua criatividade.

Antes de existir realmente uma *imagem dessa casa*, antes desta se expressar concretamente num suporte físico que expõe um simples esboço ou o seu *projecto de arquitectura*, e muito antes da obra ser construída, da *casa* emergir edificada no terreno, a *imagem dessa mesma casa* vai surgir de forma clara, na mente do *arquitecto* que a concebe. É o *arquitecto* que a vê surgir lentamente. Antes dos outros *sujeitos*, é o *arquitecto* que a vai visionar na sua mente.

E aquelas primeiras *imagens*, que surgem geralmente confusas e desfocadas, tornam-se cada vez mais nítidas e evidentes, consolidando parede a parede, espaço a espaço, pormenor a pormenor, essa mesma *casa*. Muito antes dessa *casa* verdadeiramente existir, é o *arquitecto* que *entra* pelo portão principal e a *circunda* por fora, apreciando cada detalhe, *passeando* depois pelos seus espaços interiores, *trespassando* cada sala, cada quarto, *abrindo* e fechando portas e janelas.

---

<sup>77</sup> Álvaro Siza, *Álvaro Siza. Obras e Projectos*, op.cit., p. 61.



E fá-lo seguramente – sempre – ainda que apenas de um modo virtual ou até inconsciente. Na verdade, antes de ser dos outros a casa é sua, ainda que por instantes, ainda que apenas na sua génese. E talvez seja por isto mesmo que Eduardo Souto Moura confidenciou que “*não há ninguém que defenda mais a sua obra do que os arquitectos, mesmo entrando em grandes contradições. Reparo que eu, os meus amigos e pessoas com quem eu convivo, defendem as obras como os filhos, até quase ao ridículo (...)*”<sup>78</sup>, insinuando que – no fundo – se trata de uma relação quase paternal.

No entanto, julgamos importante recordar um artigo que Adolf Loos escreveu – por volta do ano 1900 – que conta *uma história* que simplesmente pretendia reflectir sobre a atitude de um “famoso arquitecto” perante os desejos de um “ingénuo cliente”<sup>79</sup>. Começa assim: “*Quero falar acerca de um pobre homem rico. (...) Era um homem poderoso, tudo o que começava levava a cabo com muita energia. Assim o fazia nos seus negócios. Um dia foi ter com um famoso arquitecto e disse: ‘Traga-me arte, arte para dentro das minhas quatro paredes. Os gastos não importam’.*”<sup>80</sup>

E continua: “*O arquitecto nem precisou que o dissesse duas vezes. Foi à casa do homem rico, deitou fora tudo, providenciou um ‘exército’ de homens (...) para renovar tudo (...) e zás! Sem se dar conta, tudo tinha mudado, tudo tinha sido empacotado e lá estava a arte, bem guardada, entre as quatro paredes do homem rico. (...) O homem rico estava mais do que feliz. Mais do que feliz passeava pelos novos quartos. Para onde quer que fosse e olhasse havia arte, arte por todo o lado. (...) Deliciava-se com tudo com enorme fervor. (...) Cada objecto tinha o seu lugar idóneo e estava relacionado com os restantes, em combinações maravilhosas. O arquitecto não se tinha esquecido de nada. Absolutamente nada.*”<sup>81</sup>

Mas continúa, num tom cada vez mais irónico: “*Dedicou grande parte do seu tempo a estudar a sua própria casa. Logo se apercebeu que a deveria estudar. (...) A casa era cómoda mas, para a cabeça, era muito esgotante. (...) Acabou por reconhecer que procurava estar o menor tempo possível em casa. (...) Uma vez celebrou o seu aniversário. A mulher e os filhos deram-lhe presentes maravilhosos. (...) Pouco depois chegou o arquitecto, para comprovar que tudo estava em ordem e dar resposta a questões difíceis. (...) Então este proferiu: ‘Como lhe ocorre desejar receber algo mais de presente? Por acaso eu não lhe desenhei absolutamente tudo? Não tive tudo em conta? Você não necessita nada mais. Você está completo’.*”<sup>82</sup>

---

<sup>78</sup> Eduardo Souto Moura, “Eduardo Souto Moura”, (entrevista elaborada por José Paulo Mateus, 29 de Novembro), in “Linha”, *Jornal Expresso*, 2003, s/p.

<sup>79</sup> Segundo Adolf Loos este *cliente* era característico da burguesia vienense, do virar do século.

<sup>80</sup> Adolf Loos, “De un pobre hombre rico”, com o título original: “Von einem armen, reichen Mann”, *Neus Wiener Tagblatt*, Viena, 26 de Abril de 1900, in *Escritos I. 1897/1909*, op.cit., p. 247-250.

<sup>81</sup> Adolf Loos, *Escritos I. 1897/1909*, op.cit, p. 247-250.

<sup>82</sup> Adolf Loos, *Escritos I. 1897/1909*, op.cit, p. 247-250.

Afinal a história “*De um pobre homem rico*” não previa um final feliz: “*O dono da casa ficou desolado. (...) O homem feliz sentiu-se, de repente, profundamente despedaçado. Viu a sua vida futura: ninguém lhe podia proporcionar uma única alegria. Deveria passar por tudo (...) sem qualquer desejo. (...) Sim, estava completo! Estava acabado!*”<sup>83</sup> Concluiu Adolf Loos.

Julgamos que Adolf Loos quis pôr em evidência os riscos e as limitações desta profissão que também foi a sua, insistindo – anos mais tarde – de forma clara e peremptória: “*Não é correcto querer impor uma casa completamente acabada ao futuro habitante e mandar desenhar os móveis a um arquitecto, pelo contrário, deve-se incumbir-lhes a tarefa de escolher os seus próprios móveis. A casa nunca deve parecer terminada. Deve sempre poder existir a possibilidade de acrescentar algo mais.*”<sup>84</sup>

É evidente que Adolf Loos estava convicto das suas ilações. Pouco antes de falecer, tornou a deixar bem clara a sua opinião, escrevendo de forma categórica: “*A casa nunca pode parecer terminada. (...) É ridículo querer impor às pessoas o lugar onde devem dispor um objecto, querer organizar tudo, desde o lavatório até ao cinzeiro. Pelo contrário, gosto que as pessoas disponham os seus móveis segundo as suas necessidades (...). Porque para eles trata-se de um pedaço da sua vida íntima, da sua intimidade (...)*”<sup>85</sup>.

As suas reflexões resultam – do nosso ponto de vista – numa imperativa lição de arquitectura, em especial se tivermos em consideração o particular tema da casa. Tal como Adolf Loos, também concordamos que a casa deverá reflectir – acima de tudo – a intimidade do seu ocupante, o que nos leva a *concluir* que competirá ao *arquitecto* consciencializar-se deste facto e agir de acordo com este pressuposto. Julgamos que caberá ao *arquitecto* projectar a casa de um modo irrepreensível, em termos arquitectónicos e construtivos, mas deverá ceder ao *habitante* a incumbência de a domesticar, dela apropriar-se convenientemente, ao seu modo.

Afinal, podemos admitir que a história “*De um pobre homem rico*” era, de facto, uma subtil sátira que visava reflectir sobre o verdadeiro papel de *um qualquer arquitecto*, tendo em conta as expectativas de *um qualquer cliente* que se representava enquanto *futuro habitante*. Embora a história remonte ao ano 1900, será que no presente século XXI a atitude daquele “*famoso arquitecto*” ainda corresponde à prestação de alguns *arquitectos* que projectam as casas *para os seus clientes*?

---

<sup>83</sup> Adolf Loos, *Escritos I. 1897/1909*, op.cit, p. 247-250.

<sup>84</sup> Adolf Loos, “*La colonia moderna. Una conferencia*”, in *Escritos II. 1910/1932*, op.cit., p. 242, 243.

<sup>85</sup> Adolf Loos, “*Acerca del ahorro*”, in *Escritos II. 1910/1932*, op.cit., p. 212.

As expectativas que cada *sujeito* tem em relação à *casa* são seguramente distintas e visivelmente delimitadas. Logo, parece-nos óbvio que cada um deverá desempenhar o seu papel, sem pretender extravasar as suas próprias competências. E uma vez que compete ao *arquitecto* moderar as expectativas de todos, julgamos que será esse o seu maior desafio, em todo este complexo processo. E, muito provavelmente, será esse ***um dos aspectos mais relevantes da sua própria intervenção.***

Apesar de termos constatado – desde logo – que a sua actuação se encontra dependente dos outros *sujeitos*, acreditamos – no entanto – que a sua *intuição* deverá ser o bastante para encontrar o equilíbrio necessário entre todas as circunstâncias que envolvem o projecto da *casa*. E quando aqui nos referimos a *intuição*, estamos a implicar a dose certa de *compreensão, consciência, alma, pressentimento e bom senso.*

Logo, essa *intuição* deverá ser um dos *veículos condutores* de toda a sua intervenção. Isto é, deverá estar implícita, quer no objecto arquitectónico que vier a compor – ou seja, no espaço doméstico que ajudará a concretizar –, quer nas inter-relações que estabelecer como os outros *sujeitos*, que também intervêm, que se relacionam inevitavelmente com a mesma *casa*.

E talvez seja essa a força motriz, ou talvez a sua ferramenta íntima e intransmissível que, desde logo, lhe permite aceitar projectar a *casa* para um *outro sujeito*, quando apenas sabe que terá de a consubstanciar formalmente, de modo a dar uma resposta adequada, e conveniente, a essa específica encomenda.

Julgamos que, acima de tudo, será essa particularidade que faz com que se assuma como interveniente influente e preponderante, quer no que diz respeito à composição, quer à realização *da casa* que ajuda a concretizar, isto é, do espaço doméstico que vai conformar para que *outros* o possam usufruir e se apropriarem convenientemente. “*Que seja assim o arquitecto – homem entre os homens – organizador do espaço – criador de felicidade.*”<sup>86</sup>

Aliás, como neste trabalho propusemos estudar apenas a *casa* que resulta de um *projecto de arquitectura* elaborado por um *arquitecto*, então, a imprescindibilidade deste *sujeito* nunca será – aqui – posta em causa, ainda que seja considerado simplesmente como um dos vértices de do triângulo equilátero, onde a *casa* se coloca no centro e equidistante de todos os *sujeitos*. E, uma vez que decidimos concentrar-nos na *casa unifamiliar isolada*, por conseguinte, resta-nos salientar que o *cliente* mencionado neste texto será forçosamente um *cliente/futuro habitante*, aquele que encomenda a sua própria *casa*.

---

<sup>86</sup> Fernando Távora, *Da Organização do Espaço*, op.cit., p. 85-87.



### 1.3. O habitante

Pensar *na casa* a partir do ponto de vista do *seu habitante*, passa por reflectir sobre o modo de a habitar. Neste trabalho, porém, não nos interessa reflectir sobre *o habitar* de um ponto de vista filosófico, incidindo nomeadamente sobre a própria essência do habitar.<sup>87</sup>

Parece-nos claro que *habitar* equivale a uma realidade de primeiro plano entre as necessidades humanas, ou seja, habitar é uma condição humana elementar: *o homem habita na Terra*, simplesmente porque é mortal. E porque é mortal, apenas reside *neste mundo* por um tempo limitado.

Nesta medida, admite-se que é essencial providenciar o alojamento adequado ao *homem*, para que este possa cuidar de si enquanto *vive neste mundo*, ou seja, que é essencial providenciar *a sua casa*, enquanto habita na *Terra*. E se se admitir que a *casa* que se constrói se destina ao “*ente habitante*”, então, construir tem como meta *habitar*, logo, construímos *a casa do homem* simplesmente para que este a habite. Sendo assim, isto significa que o *habitante* é o fim a que se destina *a casa*.

Contudo, aqui, pretendemos focar a nossa reflexão ***no modo como se habita na casa*** e não na razão por que se habita na *casa*. Neste trabalho, o centro é a *casa*, por isso o *sujeito* que a habita será simplesmente a razão da sua existência, o encontrar do seu propósito.

E ainda que neste texto nos debrucemos sobre o *habitante* e o *habitar*, o nosso ponto de vista será arquitectónico. Na verdade, aqui pretendemos reflectir sobre o suporte físico que sustenta a acção do habitar e não sobre *a pessoa* que o habita. Aqui, o *habitante* será o tema que permitirá abordar o nosso *problema* que se centra na habitabilidade do espaço doméstico, logo, que se foca de um modo incisivo na *arquitectura da casa*.

Neste sentido, também não teremos oportunidade para reflectir sobre *o modo de habitar a casa*, de um ponto de vista estritamente sociológico ou antropológico, ou seja, percebendo os comportamentos do *habitante* tendo em conta os seus hábitos sociais e culturais. Não nos interessará estudar as características dos diferentes *modos de vida* contemporâneos, assim como não pretendemos perceber as suas diferenças, nem compará-los em torno do globo terrestre.

---

<sup>87</sup> Como fez, por exemplo, Martin Heidegger no seu texto “*Construir, habitar, pensar*” (“*Bauen, Wohnen, Denken*”, 1951).

Também não pretendemos fazer uma abordagem histórica que pormenorize a evolução dos hábitos comportamentais do ser humano, relacionando-os com a *história da casa*. Estamos convictos de que – neste trabalho – seria um despropósito tentar contar a história da apropriação *da casa* pelo seu *habitante*, ao longo dos tempos, circunscrevendo a *história da humanidade*.

Muito menos nos interessará uma abordagem retórica, ou moralizadora, ou até doutrinária. Aqui não se procurará deduzir a maneira adequada de *habitar uma casa*. Nem se pretende pôr em causa o modo como o *habitante* se apropria do seu próprio espaço doméstico. Isto porque nem se põe em questão a existência de um único modo de apropriação de uma *casa*, nem de uma *mesma casa*.

Aqui procuraremos reflectir simplesmente sobre o modo como se poderá adaptar a *arquitectura da casa ao seu habitante*, mais do que o *habitante à sua casa*. Queremos com isto dizer que nos interessa *pensar na casa* do ponto de vista arquitectónico que tem em conta o modo como depois *será vivida*. Ou seja, reflectindo principalmente sobre o modo como o *seu habitante* a poderá usufruir, tirando partido da sua arquitectura.

E interessa-nos perceber em que termos esta reflexão se pode traduzir no processo de concepção *da casa*. Desde logo acreditamos que implicará entrar *no seu interior* e reflectir sobre a maneira como a *casa* poderá ser ocupada, apropriada, usada. Para isso deveremos considerá-la para além da sua estrutura física, da sua materialização, da simples colocação e organização de paredes, tectos e pavimentos, da escolha dos materiais, do desenho das portas, das janelas ou de um simples corrimão.

Na verdade, acreditamos que implicará pensar nos espaços interiores da *casa*, para além do *vazio*. Implica que os consideremos cheios, carregados de coisas quietas e de gente em movimento. Implica que se *adicione o homem à arquitectura*. Implica que se *relacione o sujeito com o espaço doméstico*. Implica que se *acrescente o habitante à casa*, dando-lhe sentido e introduzindo-lhe a vida quotidiana. E se é ao *arquitecto* que é incumbida a tarefa de conformar *a casa*, então será do *arquitecto* que se espera tudo isto.

Giorgio Grassi lembra-nos que também as *casas* projectadas por “*consagrados arquitectos*” e que contam a nossa História da Arquitectura, “*foram construídas para serem usadas, não estão lá só para serem admiradas ou para serem colocadas à consideração, não são apenas uns manifestos ou uns modelos mais ou menos ideais, são casas destinadas a servir, vinculadas à vida quotidiana por uma relação de recíproca necessidade. E, também aquilo que não foi construído, mas apenas desenhado, deveremos esforçar-nos por imaginá-lo realizado e posto*

*em comparação com a vida que se destina a acolher, porque esta é na realidade a única razão de ser da arquitectura.*<sup>88</sup>

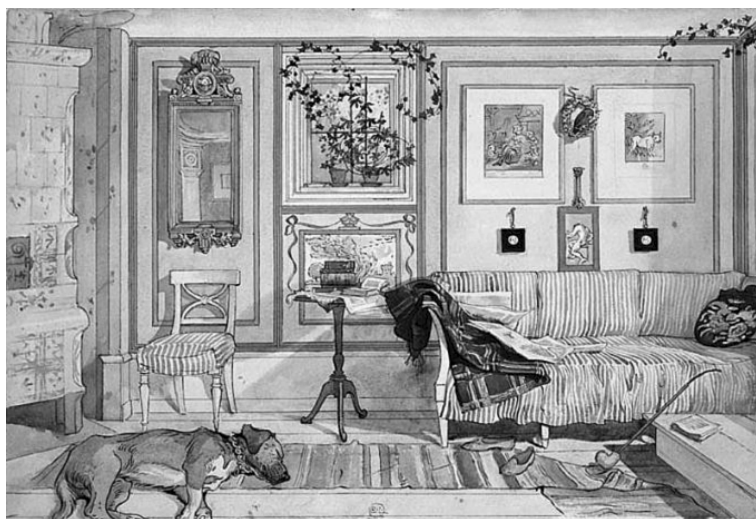
Logo, se a arquitectura precisa do *sujeito* para justificar *a sua razão de ser*, o seu propósito, é óbvio que no âmbito disciplinar da arquitectura esta constatação – *per si* – justifica a relevância do *habitante* perante a *casa*. Isto porque *este sujeito* é o indivíduo que a habita, é a pessoa que nela reside, é alguém que lá mora habitualmente. O *habitante da casa* é o residente, o morador, o ocupante ou, mais concretamente, é a família que usa a *casa* com permanência, ou até, a gente que a ocupa, ainda que só temporariamente. O *habitante* é o inquilino ou o proprietário, desde que adopte a *casa* como sua morada, isto é, como o seu domicílio. Na verdade, o *habitante* é todo o *ente doméstico* que a ela pertence de forma assumida, impondo-se como *desígnio* principal da *casa*.

Ainda que aqui seja considerado no *singular*, só muito raramente se confirma esta condição. Em geral, o *habitante* é um agregado familiar que vai sofrer mutações ao longo do tempo. Na verdade, as pessoas juntam-se e separam-se. As famílias aumentam e diminuem. Os bebés nascem e os idosos morrem. Este é o ciclo da vida, um dado adquirido, um facto consumado. Logo, a *casa* testemunhará forçosamente estas transformações – para além das inesperadas fatalidades que se somam a tudo isto – adaptando-se ou desadaptando-se às respectivas circunstâncias.

E talvez seja esta a razão que nos faz acreditar que o *arquitecto* também deverá pensar *no modo como a casa será habitada*, para além do *habitante* a quem se destina. Julgamos que é por este mesmo motivo que deverá também pensar a *casa*, para além das características específicas do seu *futuro habitante*. Parece-nos evidente que o *arquitecto* deverá imaginá-la de um modo mais duradouro, pensando na *casa* que poderá acolher várias gerações de *habitantes* que pretendem usufruir das mesmas sensações – do mesmo conforto que a sua arquitectura lhe proporciona – sem que se sintam lesados com o passar do tempo.

---

<sup>88</sup> Giorgio Grassi, “A propósito da vanguardia (1980)”, in *Arquitectura Lengua Muerta y Otros Escritos*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 2003, p. 19. Note-se que Giorgio Grassi, a partir do momento em que defende a “*casa como objecto de uso*” – ou seja, que a *casa* simplesmente se *destinada a servir*, vinculando-se à *vida quotidiana por uma relação de recíproca necessidade* – opõe-se, assumidamente, à ideia de “*casa como manifesto de arquitectura*”.



15. *Um canto para ler poesia.*  
*Cosy Corner, Carl Larsson, 1894*



O que implica que o *arquitecto* considere – nomeadamente – os seus espaços interiores de um modo figurativo ou cénico, imaginando o seu dia-a-dia. Implica que pense na luz que entra e na que não deveria entrar. Implica que pense nos barulhos que ecoam e atravessam os espaços, nos cheiros que pairam no ambiente, no ar que circula e nas correntes que provoca. Implica que pense em tudo isto, à procura da solução arquitectónica adequada. E espera-se que encontre a forma perfeita ou, quiçá, intemporal.<sup>89</sup>

Ernesto Rogers vai mais longe ao afirmar que “*uma casa não é casa se não for quente no inverno, fresca no verão, serena em cada estação para acolher, em harmoniosos espaços, a família. Uma casa não é casa se não tiver um canto para ler poesia, uma cama, uma banheira, uma cozinha (...)*”<sup>90</sup>.

É este mesmo *arquitecto* que nos vai lembrar que a *casa* não só tem de responder às necessidades físicas (do corpo) do *homem* que dorme numa *cama*, cuida da sua higiene tomando banho numa *banheira* e se alimenta com a comida que confecciona numa *cozinha*. Mas também às suas necessidades espirituais (da alma), necessitando igualmente de um *canto para estar, para ler poesia*.

É curioso salientar que Ernesto Rogers não se refere simplesmente a um *canto para ler*, nem *para ler o jornal*, refere-se – antes – a um *canto para ler poesia*, algo pessoal que requer concentração e retiro. Exigindo subtilmente um espaço *íntimo*, um espaço “*para si*”, onde se possa encontrar *consigo próprio*. Julgamos que neste pormenor deixa subentender que *uma casa não é casa* se não for um cómodo abrigo para o corpo e para a alma do seu *habitante*.

Reflectir sobre o modo como a *casa* é habitada, passa por reflectir sobre o modo como as pessoas entram no seu espaço e se movem, transformando-a. Impregnando-a de habitabilidade. Atribuindo-lhe intimidade. Tornando-a real, dando-lhe vida.

Só uma *casa* carregada de intimidade e espiritualidade pode testemunhar vivências genuínas, por entre as histórias que depois se contam do passado. **Não é a exuberância da sua arquitectura que a torna memorável, mas antes, a experiência da vida que conteve.** Só a *casa* que é usada, gasta pela convivência dos seus *habitantes*, é que poderá ter histórias que emocionam, e testemunhar uma existência efectiva.

---

<sup>89</sup> Álvaro Siza reconhece que “*quando o saudável cheiro a cera de uma casa, por outro lado bem ventilada, se mistura com o perfume das flores do jardim, e quando nela, nós – visitantes irresponsavelmente pouco atentos aos instantes de felicidade – nos sentimos felizes, esquecendo as nossas angústias de nómadas bárbaros, então a única medalha possível é a da gratidão, do silencioso aplauso (...)*”, in Álvaro Siza. *Obras e Projectos*, op.cit., p. 94.

<sup>90</sup> Ernesto Nathan Rogers, *Esperienza dell'Architettura*, op.cit., p. 82.

*“É verdade que uma obra ocupada – onde os móveis, no interior, e as árvores, no exterior, impedem a leitura total da forma e do espaço (não deixam ver todos os detalhes) – tem uma escala que é dada, não só pela natureza que se vai apropriando das obras, mas também pelo uso. E isso é surpreendente e maravilhoso. O uso dá à arquitectura uma dimensão que quando está acabada, mas vazia, ainda não tem. (...) O uso e o tempo dão escala às coisas, testam – digamos assim – as obras, ligam-nas à natureza e ao homem.”<sup>91</sup>*

E é esse uso que Marguerite Duras descreve de um modo comovente: *“Em Neauphle, a casa primeiro eram duas herdades construídas um pouco antes da Revolução. Deve ter pouco mais de dois séculos. Pensei nisso muitas vezes. Estava ali em 1789, em 1870. No cruzamento das florestas de Rambouillet e Versalhes. Em 1958, pertencia-me. Pensei nisso até fazer doer, certas noites. Via-a habitada por aquelas mulheres. Via-me precedida por aquelas mulheres naqueles mesmos quartos, nos mesmos crepúsculos. Houve nove gerações de mulheres antes de mim naquelas paredes, muitas pessoas, ali, em torno dos fogos, crianças, criados, guardadores de vacas. Toda a casa estava alisada, esfregada nos ângulos das portas, pela passagem dos corpos, das crianças, dos cães.”<sup>92</sup>*

Mas, como pode um mesmo espaço doméstico testemunhar a existência de várias gerações humanas? Afinal o que caracteriza a casa do homem?

Estamos certos de que – para além de mais – não se pode caracterizar a casa sem a relacionar intrinsecamente com o *homem* que a acompanha simultaneamente no espaço e no tempo. Isto porque a configuração da casa do homem é o resultado do acumular de grandes mudanças que se fizeram por séculos e séculos, num processo nem contínuo, nem linear, mas que se foram introduzindo e certificando ao longo da *História da Modernidade*.

Essas mudanças foram lentas, exactamente porque *“certas formas são tomadas como certas e resistem fortemente à mudança, uma vez que as sociedades têm a tendência para serem orientadas pela tradição. Isto explica a relação próxima que existe entre as formas e a cultura nas quais estão embebidas, e também a razão pela qual algumas dessas formas persistem por períodos de tempo tão prolongados. Com esta persistência, o modelo é finalmente ajustado até satisfazer a maior parte dos requisitos culturais, físicos e de manutenção. Este modelo é absolutamente uniforme e nas sociedades primitivas as habitações acabavam por ser basicamente idênticas.”<sup>93</sup>*

---

<sup>91</sup> Carlos Machado, *“Entrevista a Carlos Machado”*, (elaborada por Catarina Bianchi Prata), op.cit., p. 180, 181.

<sup>92</sup> Marguerite Duras, *“A casa”*, in *A Vida Material*. Lisboa, Difel Difusão Editorial, 1994, p. 49.

<sup>93</sup> Amos Rapoport, *House, Form and Culture*, op.cit., p. 4.

Esta é a razão pela qual, ainda hoje, muitas *casas* se assemelham – formalmente – entre si. E esta é a razão pela qual, por vezes, mal se distingue a época em que uma *casa* foi construída. E porque, ainda hoje, se constrói uma *casa* idêntica a uma qualquer *casa* com cem anos, ou até possivelmente semelhante a uma qualquer *casa* “*romana*”.

Mas, curiosamente, se uma *casa* “*romana*” – construída na época da Civilização Romana – permanecesse intacta até aos dias de hoje, designadamente através do seu edificado, da sua construção material e espacial, seria forçosamente inconfundível ao longo dos milénios que a testemunham. Cada época da *História* seria facilmente reconhecível através do seu interior, ou mais precisamente, através do conteúdo no seu interior.

Sem dúvida que muitos factores contribuiriam para essa identificação, desde as funções que se atribuiriam a cada espaço, a cada divisória da *casa*, às tecnologias que se lhe acrescentariam. A cada móvel que a equiparia. A cada objecto que a confortaria. Cada *item* que se introduziria para a tornar útil e adaptada às circunstâncias contingentes confirmaria um diferente período da *História da Humanidade*.

Curiosamente, o seu aspecto exterior – a sua forma arquitectónica – poderia até permanecer perene que a *casa* continuaria a passar despercebida no meio de muitas outras que se acumulassem em seu redor. E o mesmo aconteceria com a natureza da sua envolvente – o seu jardim – este desenvolver-se-ia em constantes transformações, mas de um modo aparentemente ilegível.

Contudo, quanto ao seu interior, essa mesma *casa* seria seguramente distinta – ao longo do tempo – e surpreendentemente referenciada ao *habitante* de cada momento, de cada período de toda a sua história, correspondendo – ainda – de um modo directo, à respectiva *História da Humanidade*. Na verdade, a marca do tempo imprime-se pela forma como a *casa* é apropriada. Pelo modo como é habitada. Pelo modo de habitar.

O que nos leva a constatar que se a *arquitectura da casa* poderá ser intemporal, o modo de a habitar será forçosamente datado, uma vez que corresponde unicamente ao *habitante* que a ocupa num determinado período de tempo limitado.

De facto, o *habitante* ao apropriar-se da *casa*, ao moldá-la à sua imagem, acarreta consigo esta particularidade irreversível. Isto porque a *casa do homem* é mais do que um simples abrigo, um invólucro, ou uma estrutura de protecção apenas exterior. A *casa* é – acima de tudo – o espaço protegido e acolhedor onde o *homem* se recolhe na sua intimidade e se organiza, armazenando e acomodando os seus pertences, ao longo da sua existência.

Então, *a casa no seu todo* tornar-se-á um dia falível e vulnerável à passagem do tempo. Tal como o seu *habitante*, isto porque *a casa* também se caracteriza a partir do seu interior e do respectivo conteúdo que carrega e que – por sua vez – expressa apenas um determinado momento da própria *História da Humanidade*. É certamente este aspecto que a torna vulnerável.

O *homem* evolui transformando-se gradualmente. O mesmo aconteceu com a *sua casa*. Mas o ser humano não deixa de ser quase igual, ou mesmo igual a sempre (em muitos aspectos). E o mesmo acontece com a *sua casa*. Isto porque a *casa* acaba por ser uma extensão de si próprio. E é exactamente este o motivo pelo qual *a super-casa, a casa perfeita*, definida de um modo supremo, definitivo e perene, nunca existiu, nem existirá, simplesmente porque o *super-homem* não existe e, por princípio, nunca existirá.

Tudo isto nos leva a concluir – antes de mais – que *a verdadeira casa* nunca poderá ser considerada simplesmente como um elemento arquitectónico isolado da sua realidade doméstica. Da sua realidade humana. E que será um capricho projectá-la na procura da perfeição. A *casa* é algo com contornos imprecisos e até inconstantes. Por isso, não é possível defini-la em poucas palavras, com exactidão. Por isso, é difícil caracterizá-la de um modo categórico, genérico ou universal. E é possivelmente por tudo isto que Ernesto Rogers diz: “*Para definir a casa – e ao dizer casa falo do símbolo da arquitectura – o homem deve começar por definir-se a si mesmo no seu modo de vida.*”<sup>94</sup>

Mas se refizermos a pergunta: Como pode *uma casa* testemunhar a presença de várias gerações de *habitantes* que se caracterizam por distintos *modos de vida*? De imediato nos apercebemos que implica que a arquitectura da própria *casa* o permita de um modo extraordinário, garantida quer pelas excepcionais qualidades de durabilidade dos próprios materiais de construção do edificado, quer através de um conjunto de opções arquitectónicas (formais e espaciais) que permitem uma fácil adaptação por parte do *habitante* que a vier ocupar.

Mas implica – sobretudo – que a *casa* esteja presa a um certo *valor habitacional* que se transmite de geração em geração e que a torna de certa maneira *indestrutível*. Pressupõe-se que haja *algo* nessa *casa* que a valoriza para além das paredes, das portas, das janelas e de tudo o que forçosamente se degrada com o passar dos anos. Pressupõe-se que haja *uma vontade* de a preservar e de a manter “*viva*”. O que implica que se assegure o seu *espírito doméstico* – que foi implementado pelos *sujeitos* que a habitaram – e que se respeite a sua “*alma*”.

---

<sup>94</sup> Ernesto Nathan Rogers, *Experiencia de la Arquitectura*, op.cit., p. 199.

Sendo a alma o princípio da vida, uma *casa* só tem vida se tiver alma. E como só o *habitante* pode ter alma, efectivamente, então uma *casa* só tem “*alma*” quando tem um *habitante*. Logo, uma *casa* só está “*viva*” quando está habitada pelo *habitante*.

Exactamente porque a *casa* é também uma extensão do seu *habitante*, ela pressupõe uma vida limitada. Quando ele morre, ela “*morre*” também. A não ser que seja herdada ou tomada por outro *habitante* que lhe dê uma “*nova vida*”. Só assim é que uma *casa* resiste a várias gerações e se mantém operacional, décadas e décadas, séculos e séculos, garantido o seu indiscutível *valor habitacional*.

Mas em termos arquitectónicos, julgamos que a *flexibilidade* será uma característica imprescindível que justificará esta circunstância. E por *flexibilidade* entendemos a suficiente versatilidade e agilidade organizativa, permitida pelas características particulares da arquitectura da *casa*, especificamente atribuídas aos seus espaços interiores que se expressam na aptidão que têm para acolher qualquer *habitante* que acarreta consigo o seu particular modo de habitar.

O caso mais exemplar desta situação comprova-se através da obra de Andrea Palladio<sup>95</sup>. Pelo facto das suas *casas* certificarem cerca de cinco séculos de existência e de permanência da mesma função habitacional. É evidente que nas *casas* que Andrea Palladio projectou e construiu, a sua instintiva habilidade, inteligência e sabedoria, garantiram a *magia* que as fez perdurar até aos dias de hoje.

A sua mestria permitiu que muitas delas deixassem testemunhar o mesmo entusiasmo de sempre, transmitido pelas sucessivas gerações de *habitantes* que as usaram e que se revêem no conforto e na elevada qualidade de vida doméstica que estas *casas* proporcionam. “*A Villa Pisani é uma relíquia de um tempo distante, contudo é também uma casa onde eu consigo imaginar-me a viver. Esta impressão é sem dúvida motivada pelo facto da villa ser [ainda] a casa de alguém (...)*”<sup>96</sup>, escreveu Witold Rybczynski quando a visitou pessoalmente.

---

<sup>95</sup> Andrea di Pietro della Gondola, (Pádua, 1508 – Vicenza, 1580).

<sup>96</sup> Witold Rybczynski, *The Perfect House. A Journey With the Renaissance Master Andrea Palladio*. New York, Scribner, 2002, p. 53.



16. Villa Pisani, Montagnana

E confessa: “Aquilo que eu queria – acordar debaixo de um tecto de Palladio, comer uma refeição em frente da sua lareira, e ver o pôr-do-sol, desde a sua loggia. Mesmo que por um curto período de tempo, eu queria chamar a uma Villa de Palladio, casa. E queria também (...) descobrir o segredo de Palladio. O que faz com que as suas casas sejam tão atractivas, tão imitáveis, tão perfeitas?”<sup>97</sup> Concluindo: “Todos concordamos com isto – sabe bem estar naquela casa. É difícil explicar e perceber exactamente porquê.”<sup>98</sup>

Ainda que o carácter do *lugar* onde se inserem seja relevante, ainda que as *casas de Palladio* tenham tido a felicidade de se inserirem em paisagens deslumbrantes que sempre as complementavam de um modo irrepreensível, é evidente que o segredo da sua durabilidade, dessa *magia* que as envolve, se prende com a particularidade da sua arquitectura.

Contudo, acreditamos que os seus *habitantes* cumpriram um papel crucial na medida em que só eles puderam aferir e conferir o *valor habitacional das respectivas casas*, prolongando a sua longevidade, fazendo-as resistir através dos sucessivos processos de conservação e manutenção, de que estarão – sempre – dependentes com o passar dos anos.

Porém, se recuarmos um pouco e nos restringirmos à fase de projecto de arquitectura da *casa* – recordando a relevância do *cliente* e a supremacia do *arquitecto* – ocorre-nos interrogar: Então qual será a efectiva prestação do *habitante*?

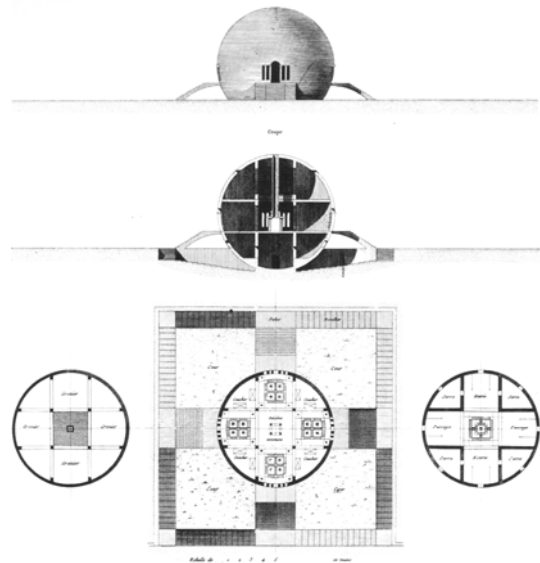
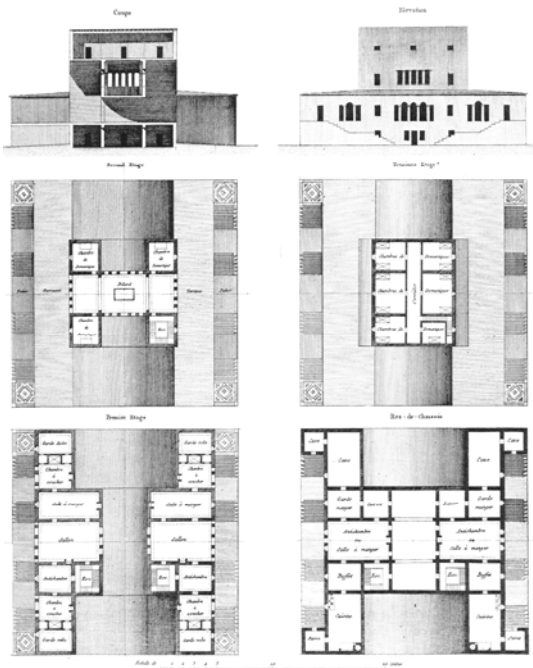
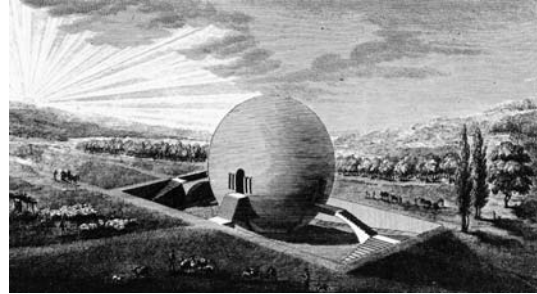
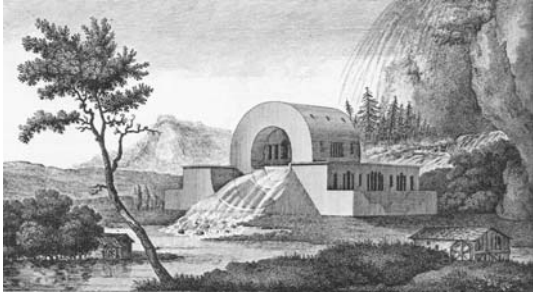
Parece-nos óbvio que o desempenho deste *sujeito* será sempre apriorístico. Ou seja, estará sempre dependente da materialização *da casa* que por sua vez se encontra submetida à argúcia do *arquitecto* que a projectou, eventualmente coarctado pelas susceptibilidades do *cliente* que a encomendou.

Assim sendo, constatamos que o *habitante* apenas poderá contribuir de forma efectiva, isto é, intervindo pessoalmente no processo de composição da *casa*, se for simultaneamente *cliente*. Nesses casos o seu papel será essencial para o desenvolvimento do respectivo projecto, como já foi dito anteriormente. Caso contrário, se o *habitante* apenas se apropria da *casa* já construída sem estar implicado na sua encomenda, como na *casa plurifamiliar*, a sua relação com os outros dois *sujeitos (cliente e arquitecto)* poderá ser nula, encontrando-se simplesmente subentendido de um modo virtual, tipificado ou genérico.

---

<sup>97</sup> Witold Rybczynski, *The Perfect House. A Journey With the Renaissance Master Andrea Palladio*, op.cit., p. 204.

<sup>98</sup> Witold Rybczynski, *The Perfect House. A Journey With the Renaissance Master Andrea Palladio*, op.cit., p. 214.



17. Claude-Nicolas Ledoux, Casa para os vigilantes do rio e casa para os guardas rurais



Apesar disso, Emil Kaufmann<sup>99</sup> lembra-nos que nos finais do século XVIII as teorias da dita “*architecture parlante*”, que respondiam à ideia de que qualquer edifício deveria *falar por si mesmo*, mostrando eficazmente o uso a que estava destinado. Por exemplo, uma *igreja* deveria suscitar sentimentos *sublimes*, uma *prisão* incutir *temor*, etc.

Mas também deveria deixar antever para quem se destinava o *edifício*. E se recordarmos Claude-Nicolas Ledoux<sup>100</sup>, apercebemo-nos que foi um dos *arquitectos* deste período que levou essas premissas até às últimas consequências. Os vários projectos que desenhou de *casas* que se relacionavam de um modo absolutamente directo, quer com o *tema* que abarcavam (*Casa das Virtudes; Casa da Harmonia; Casa da União*, etc.), quer com a *personagem* a quem se destinava (*Casas para os vigilantes do rio; para os lenhadores; para os guardas rurais*, etc.), são a prova disso.

Contudo, pese embora estes projectos tentem demonstrar como a *figura do habitante* para quem a *casa* se destina poderá ser relevante no processo de composição da respectiva *casa* – ainda que apenas de um modo subjectivo – se for essa a vontade assumida pelo *arquitecto* que a projecta, na verdade, esses exemplos representam projectos que não foram construídos.

Essas *casas*, ao não terem sido edificadas, invalidam a existência do *habitante* concreto, transformando-o somente numa *ideia de habitante*, ou apenas, num hipotético *futuro habitante*. Isto é, num *sujeito* fictício definido por um conjunto de suposições formatadas por uma determinada circunstância. Trata-se simplesmente de um *habitante tipo*, de que já se falou anteriormente.

Julgamos, todavia, que, se é *para o habitante que a casa se constrói*, como já foi dito repetidas vezes, a consideração desse *futuro habitante* torna-se imprescindível no processo de concepção da *casa*, aferindo – designadamente – o seu propósito, isto é, as premissas em torno das quais o *projecto de arquitectura* deverá desenvolver-se.

Então, se é *para o habitante que a casa se constrói*, habitá-la será a sua principal função. E habitá-la passa por apropriar-se da *casa* já construída. Assim, ocorre-nos interrogar: Como é que o *habitante* se apropria da *casa*? De que forma a *arquitectura da casa* pode condicionar o modo de a habitar?

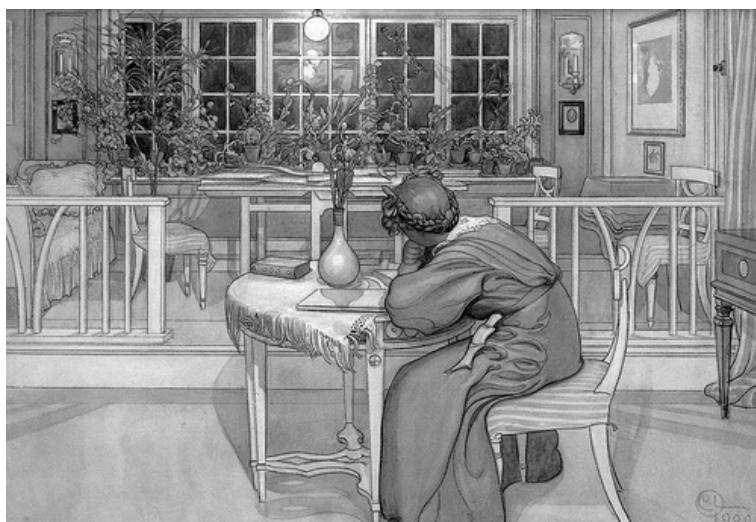
---

<sup>99</sup> Emil Kaufmann, *De Ledoux a Le Corbusier. Origen y desarrollo de la arquitectura autónoma*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1982, p. 54.

<sup>100</sup> Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) nasce em Dormans-sur-Marne, mas vai viver para Paris desde muito jovem, onde estuda arquitectura, tendo sido aluno de um dos mais conceituados professores do seu tempo: Jacques-François Blondel. Passa a ser membro da Real Academia de Arquitectura desde 1773.



18. Cena doméstica, de dia.  
*Flower Window*, Carl Larsson, 1894



19. Cena doméstica, de noite.  
*The Evening Before The Journey To England*, Carl Larsson

Ao falarmos de apropriação, referimo-nos ao modo como o *habitante* converte a *casa* no seu espaço privado, assumindo a sua forma exterior e adaptando-se à sua organização espacial interior, tornando cada divisória da *casa* adequada às suas necessidades quotidianas, acomodando – no seu interior – todos os seus pertences, atribuindo-lhe intimidade. O *habitante* apropria-se da *casa* quando se apodera dela, transformando-a no seu espaço doméstico, apropriado para viver de dia e de noite, quando a domestica.

É certo que não existem regras preestabelecidas que definam “o que fazer”, quando o *habitante* pretende apropriar-se da *casa*. Muito menos “como” o deverá fazer, quando vai viver para uma *casa*. Cada *habitante* o fará de um modo absolutamente intuitivo e personalizado, pois só assim essa *casa* será a “sua casa”.

Contudo, sabemos que a apropriação da *casa* passa também pela questão da organização do seu conteúdo, no seu interior. Isto é, da maneira como o *habitante* dispõe e guarda tudo o que lá mete dentro. Por isso, parte-se do princípio que a *casa* deverá estar preparada e dimensionada em função das necessidades e das particularidades do seu *habitante*.

A escritora Sophia de Mello Breyner – no seu conto infantil “A Fada Oriana” – ilustra de um modo caricaturado a agonia do *mobiliário* que se encontra na *casa* de um “Homem Muito Rico”. Num elucidativo diálogo, os *móveis* que se encontram amontoados na *pequena sala de estar* pedem ajuda à *fada Oriana*. Ao chegar lá, “*Oriana deu a volta à casa para ver por onde é que havia de entrar. As portas estavam todas fechadas à chave e Oriana não as podia abrir. Porque em casa do Homem Muito Rico as fechaduras eram tão caras que nem uma varinha de condão as podia abrir. Mas havia uma janela aberta. Era a janela da sala. Oriana espreitou e viu que na sala não havia pessoa alguma. Só lá estavam as coisas. Mas reinava uma atmosfera de grande má disposição. Os sofás e cadeiras davam cotoveladas uns nos outros, as cómodas davam coices nas paredes, as jarras diziam às caixas e aos cinzeiros que não as apertassem, e as flores diziam:*

- Não posso mais, não posso mais, falta-me o ar.

A *sala* estava cheia como um ovo. Oriana entrou e as coisas começaram a falar todas ao mesmo tempo. (...)

- Oriana – pediu o espelho – tira-me daqui. Eu estou sempre a ver, vejo tudo. Esta sala cheia de coisas, esta sala sem espaço, sem vazio, sem largueza, cansa e magoa os meus olhos de vidro.

- Sosseguem, acalmem-se, não falem todos ao mesmo tempo – pediu a fada.

Então as coisas acalmaram todas e depois a mesa disse:

- Oriana, não podemos estar aqui. Não cabemos nesta sala. Nesta sala há coisas de mais. Estamos todos apertadíssimos. (...) Oriana, toca-me com a tua varinha de condão e faz-me ir pelos ares para o meu convento.

Depois falou a cómoda:

- Sou uma cómoda muito bonita e muito antiga. Durante dois séculos morei no Solar duma quinta. Estava numa sala muito grande e quem entrava via logo como eu era bonita. Durante o dia eu ouvia as vozes das crianças rindo no jardim e ouvi-as correr umas atrás das outras pelo corredor. À noite ouvia só o cantar do vento, das rãs e o correr da fonte no jardim. Nos dias de festa acendiam-se muitas luzes. As pessoas passavam ao meu lado e diziam: 'Que cómoda tão bonita'. (...) Oriana, leva-me daqui. Leva-me outra vez para a casa do Solar da Quinta.

Depois falou o espelho e disse:

- Eu estava num palácio e em frente de mim havia espaço, espaço, espaço. E o chão era de mármore liso e brilhante. Eu estava no fundo duma galeria silenciosa e solitária. E contemplava o mudar das horas do dia. (...) E agora estou numa sala onde não há um lugar onde os meus olhos de vidro descansam. Oriana, tira-me daqui e põe-me em frente de uma parede branca, nua e lisa.

E uma por uma todas as coisas foram pedindo que as levasse para outro sítio. (...)

- Tenho muita pena – disse Oriana – mas é impossível. Quando o dono desta casa a mandou fazer disse ao arquitecto: 'Faça-me uma casa pequena, por causa das invejas'.<sup>101</sup>

Curiosamente, mesmo sem termos uma única imagem visual desta sala, conseguimos imaginá-la como *um espaço* sobrecarregado, atulhado de móveis e coisas, escurecido pela sombra dos muitos objectos que o *Homem Muito Rico* possui. É fácil perceber que *aquele sala* é demasiado pequena para *aquele* ocupante. O *arquitecto* desenhou uma casa subdimensionada para o acomodar dos pertences do seu *habitante*, ainda que tenha sido um acto consciente e deliberado, como justificou a *fada*.

Parece-nos óbvio que a *sala* é demasiado pequena, simplesmente porque está cheia de mais. Se esta mesma *sala* estivesse mais vazia (com menos coisas) já não seria considerada pequena, independentemente da sua *escala* – que aqui nem foi posta em causa – ou das reais dimensões da *sala* – que nem foram mencionadas.

Na verdade, esta constatação remete-nos para a questão da dimensão dos espaços interiores da *casa*, tendo em consideração a sua provável apropriação. Se tivermos em conta que quase todos os *espaços da casa* serão carregados com uma infinidade de coisas, de mobiliário de todos os tamanhos e feitios, de todos os tipos de electrodomésticos, de livros, de tapetes, de cortinados, de objectos úteis e inúteis, deparamo-nos com o nível de dificuldade que existe em definir, ou preestabelecer, o dimensionamento apropriado de cada *espaço* de cada *casa*,

---

<sup>101</sup> Sophia de Mello Breyner, "O Homem Muito Rico", in *A Fada Oriana*. Lisboa, Edições Ática, 1975, p. 15-19.

principalmente se tivermos em conta a tal flexibilidade que a poderá fazer perdurar por séculos e séculos.

Visto isto, se pensarmos na *casa* a partir do *habitante*, apercebemo-nos que a questão do dimensionamento adequado é – do ponto de vista arquitectónico – eventualmente a sua maior vulnerabilidade. É obvio que uma *sala* quase vazia é mais espaçosa do que uma *sala* quase cheia. Contudo, essa mesma *sala* tanto pode estar *hoje* absolutamente cheia, como *amanhã* simplesmente vazia, ou vice-versa. Este é seguramente um aspecto irrefutável, um dado imprevisível que a arquitectura da *casa* terá que suportar.

De facto, quando *esse espaço* é pensado na sua fase de projecto, o *arquitecto* não dispõe, nem nunca poderá dispor, de dados concretos que permitam defini-lo com exactidão. Simplesmente porque essas coordenadas serão sempre variáveis e mutáveis, consoante o seu ocupante, a cada momento, e ao logo do tempo. O que nos leva a concluir que a correcta dimensão da *casa* será sempre relativa. Logo, nunca poderá ser tomada em sentido absoluto.

Ou seja, o facto de os espaços da *casa* se encontrarem cheios ou vazios, e por consequência se revelarem grandes ou pequenos, estará definitivamente dependente da inconstante atitude do seu *habitante*, ou dos vários *habitantes* que a vierem ocupar. Este aspecto nunca poderá ser controlado pela vontade ou destreza do *arquitecto*, a partir do seu *projecto de arquitectura*. Neste sentido, parece-nos evidente que será o *habitante* que irá manipulá-los em função do seu modo de habitar a *casa*, como dedução directa do seu próprio *modo de vida*.

No entanto, julgamos que a *qualidade espacial* dos interiores da *casa* não se prende simplesmente com o modo como é ocupada, com a forma como as coisas se distribuem e o enchem, organizando-se no espaço. Tornando-os quase *cheios*, ou quase *vazios*. Mas deverá ser igualmente medida em função das particulares características arquitectónicas desse espaço, da luminosidade de cada canto, dos recantos que se formam, dos enquadramentos das vistas exteriores, e das interiores, das sensações provocadas pelas diferentes alturas dos tectos, ou pelos rasgos no pavimento que permitem ligar visualmente outras áreas dessa mesma *casa*, ou apenas pelas cores e texturas dos diferentes materiais que foram escolhidos para revestir a sua arquitectura, etc.

Parece-nos evidente que a apropriação da *casa* dependerá unicamente do seu *habitante*, mas também é obvio que todas as qualidades espaciais que se atribuem a cada espaço estarão dependentes do *projecto de arquitectura da casa*, logo, das opções do *arquitecto*.



20. Um almoço em família.  
*Freedom from Want*, Norman Rockwell, 1943



21. A ceia de Natal, em família.  
*Christmas Eve*, Carl Larsson, 1904–1905

E é neste sentido que julgamos que o projecto de arquitectura da *casa* pode interferir com o modo de a apropriar, pois é o *arquitecto* que caracteriza – antes de mais – a sua espacialidade. É este *sujeito* que dita as regras da distribuição espacial da *casa*, as relações entre cada área da *casa*. É o *arquitecto* que desenha os seus percursos internos, a sua sequência de espaços, a sua circulação. É ele que define os planos que formatam esses mesmos espaços, as alturas dos tectos. É ele que localiza e dimensiona as janelas, as portas, as escadas, a lareira. É ele que reveste a *casa*, por dentro e por fora. É o *arquitecto* que define a relação da *casa* com a natureza envolvente, com a *casa* vizinha, com a sua cidade, com o mundo.

É através do *projecto de arquitectura* que se pode atribuir *valor arquitectónico* à *casa*. E é esse *valor* que posteriormente se traduz também em *valor habitacional*, quando os *habitantes* dela se apropriarem convenientemente. E – seguramente – será esse mesmo *valor habitacional* que contribuirá para a longevidade da *casa*, fazendo-a resistir à mudança e à transformação dos seus ocupantes e ao passar dos anos, ultrapassando *estilos, modas e gostos*.

*“Mas não há dúvida de que há qualquer coisa que liga os episódios, os espaços, as formas na arquitectura, que provoca uma reacção, uma maneira de estar, mas que não é sempre a mesma, felizmente. Pode conter emoções, sensações de conforto, melancolia, sei lá, mas há uma coisa que também sei: uma pessoa pode sentir o cúmulo da felicidade numa casa horrível, desconfortável, e numa casa maravilhosa pode sentir-se de rastos. Essa é a margem em que a arquitectura não impõe a vida às pessoas e quando tenta impor isso é ilegítimo, objectivamente ilegítimo (...)”*<sup>102</sup>, diz Álvaro Siza.

O que nos leva a interrogar: Afinal em que sentido é que a *arquitectura da casa* é relevante na vida *das pessoas*?

Se a *casa* é para as pessoas – para o *habitante* – e das pessoas – do *habitante* – então acabará por ser fatalmente vulnerável, tal como as pessoas o são. Neste sentido, podemos presumir que há *casas boas* (“*maravilhosas*”) e *casas más* (“*horríveis*”). Ou simplesmente, poderá conter aspectos positivos e outros negativos, na sua arquitectura.

O que nos faz pensar – antes de mais – que, se for relevante, tanto poderá sê-lo de uma forma positiva, como de uma forma negativa. Por isso admitimos que esta distinção será relativa, agora e sempre, encontrando-se dependente da leitura que se faça e do ponto de vista com que é abordada, a cada momento.

---

<sup>102</sup> Álvaro Siza, “Álvaro Siza. Os génios discutem-se?” (entrevista elaborada por Alexandra Prado Coelho, Porto, 15 de Junho), in “Ípsilon”, *Jornal Público*, 2007, p. 11.

Se considerarmos a relação entre a *arquitectura da casa e o seu habitante*, julgamos que se pode dizer que a *casa é boa* quando é confortável, confortando física e espiritualmente o seu *habitante*. Encantando-o a qualquer momento. Mas também quando o seu *habitante* consegue manter-se oportunamente indiferente a ela, perante um legítimo estado de melancolia, de agonia ou até de extrema felicidade. A *casa* é boa quando é meritoriamente simples, tornando-se acessível. Quando tudo funciona perfeitamente. Ou seja, quando o seu *habitante* se encaixa sem esforço, identificando-se com ela, atribuindo-lhe uma *identidade* que também é a sua, atribuindo-lhe o devido *valor habitacional*. E será má, quando for o oposto de tudo isto.

Já Alison e Peter Smithson tinham salientado que “a *casa ideal* é a que cada um possa fazer sua sem alterar nada. Fazê-la sua do modo habitual, quer dizer, dentro dos limites da moda do momento e sem sentir alguma pressão por comunicar a trivial singularidade de cada um, ou por acomodar-se de maneira absurda.”<sup>103</sup>

Julgamos que mesmo do ponto de vista arquitectónico, podemos dizer que a *casa é ideal* quando encontra o seu equilíbrio nessa relação entre a *arquitectura da casa e o seu habitante*. Na verdade a *casa é boa*, ou antes, a *casa é ideal* quando surpreende a partir do seu *valor arquitectónico*, da sua arquitectura, que por sua vez se encontra sustentado no *valor habitacional* da *casa*, ou seja, na sua *habitabilidade*.

E se não é legítimo que a *arquitectura da casa imponha a vida às pessoas* – conforme diz Álvaro Siza – no entanto, é inevitável que interfira nas suas vidas, porque a *vida humana* desenvolve-se naturalmente no interior da *casa do homem*, na sua privacidade, na sua intimidade, no seu quotidiano. O que nos leva a constatar que a *arquitectura da casa* assume fatalmente um papel relevante na *vida do seu habitante*.

Assim sendo, como poderá fazê-lo de forma positiva, isto é, assegurando uma adequada condição de habitabilidade, garantindo uma melhor qualidade de vida ao seu *habitante*?

Será impossível esquematizar as qualidades que deveriam estar subjacentes, *casa a casa*, caso a caso. Ninguém terá esse poder. Não existe uma *fórmula* que garanta a *casa ideal* e consequentemente uma *vida ideal* dentro dela. Cada *casa* é um caso.

Contudo, julgamos que é possível fazer uma análise crítica, ainda que genérica, se tivermos em conta certas tradições, ou até, certos estereótipos, certos usos, certos costumes que relacionam a *casa* ao seu *habitante* e à sociedade.

---

<sup>103</sup> Assumindo nesse mesmo momento: “A busca de um estilo que possa cumprir este ideal tem sido o centro do nosso esforço (...)”, in Alison and Peter Smithson, *Changing the Art of Inhabitation: Mies’ pieces; Eames dreams; The Smithsons*. London, Artemis, 1994, p. 126.



É possível problematizar sobre a habitabilidade de um espaço doméstico, por exemplo, analisando-o do ponto de vista da sua organização interna, mantendo – ainda assim – a distância suficiente que nos permita alhear dos valores estéticos, ou mesmo de especificações estruturais e técnicas. Para isto será necessário que se considere certos valores morais que estão directamente relacionados com o *habitante da casa*. Basta que pensemos em cada quarto, ou até em cada canto seu, como um espaço simbólico onde se movimentam personagens, também elas marcadas por uma determinada sociedade, cultura, ou simples tradição.

*“A entrada de casa, a saída de casa, podem ter diferentes e contraditórias leituras segundo quem sejam os actores e que posições ocupam nesse momento. (...) Saberemos muito pouco do espaço sem conhecer o que significa, para quem e a que momento; os seus significados podem variar radicalmente dependendo do contexto; o espaço converte-se num elaborado símbolo, por sua vez móvel e escorregadio que se tem que interpretar.”*<sup>104</sup>

A interpretação da casa depende da leitura que se faz do seu *habitante dentro dela* ou, mais precisamente, do agregado familiar que a usa, ou que venha a usá-la. Por isso é possível prever – antecipadamente – a necessidade de paredes, passagens, portas e janelas que permitam distinguir a especificidade de cada espaço do seu interior, viabilizando a intimidade de cada ocupante e assegurando a sua respectiva acção e actuação.

À parte do *modo de vida* inerente ao *habitante* a que se destina a casa, o seu zonamento funcional, ou seja, a separação apropriada dos seus domínios específicos, deriva certamente da separação apropriada dos domínios socialmente definidos.<sup>105</sup>

---

<sup>104</sup> María Cátedra, “Prólogo”, in Francisco Sánchez Pérez, *La liturgia del espacio. Casarabonela: un pueblo aljamiado*. Madrid, Editorial Nerea, 1990, p. 16, 17.

<sup>105</sup> “Os arquitectos dos séculos modernos criaram novos espaços privados na casa da elite, ou antes, aumentaram os seus espaços transformando em compartimentos o que até então eram sobretudo objectos de mobiliário: Nas diferentes línguas europeias estúdio, gabinete, biblioteca e escritório podem sempre referir um móvel mas, pouco a pouco, estas palavras começaram a designar também um compartimento com uma função particular, frequentemente privada. Mesmo a cozinha, quando se separa da sala, participa na mesma ambiguidade lexical: nem sempre se sabe se se fala do lugar onde os alimentos são confeccionados (...) Esta diferenciação dos espaços na casa não é pois uma prova absoluta de privatização salvo na medida em que aquele que outrora tinha um gabinete assente em quatro pés e provido de uma fechadura pode a partir de agora estar no seu gabinete-sala e fechar a porta à chave. Está aberto o caminho para a habitação burguesa do século XIX, com a acumulação de objectos de arte, de papéis, de livros e de curiosidades, sempre arrumados e ordenados por detrás das vitrinas e das portas fechadas à chave (...)”, in Orest Ranum, “Os lugares do íntimo”, *História da Vida Privada. Do Renascimento ao Século das Luzes*. Lisboa, Edições Afrontamento, 1991, p. 214.



22. Uma família constituída por pais e filhos.  
*Family*, Norman Rockwell

Por isso, sabemos que – *a priori* – o futuro ocupante vai necessitar de certas infra-estruturas que permitam desempenhar cada função vital (alimentação, higiene, relaxamento, etc.) comum a todos os indivíduos de uma mesma sociedade ou, eventualmente, de uma mesma classe social.

E já sabemos que vai precisar – ainda – de *outros espaços*, onde cada *habitante* possa exprimir-se na sua intimidade e segundo a sua individualidade. Por isso, dentro da *casa*, o *arquitecto* projecta espaços, quartos e salas, que se relacionam entre si e definem percurso, tendo em conta apenas certos pressupostos funcionais que se sustentam em determinados hábitos e que correspondem a uma particular apropriação.<sup>106</sup>

Porém, estes *outros espaços* não poderão ser impostos ao seu *habitante*. Ainda que o *arquitecto* os defina de um modo específico e lhes atribua uma determinada função, será apenas uma sugestão. Pois, na verdade, só o *habitante* poderá aferir a sua pertinência. Será o *habitante* que irá confirmar a sua finalidade, através do uso que lhes atribui na sua realidade quotidiana.

É claro que um *quarto* se distingue de uma *cozinha equipada* que – por sua vez – se distingue das *instalações sanitárias* que conformam uma mesma *casa*. Ainda que esta se encontre vazia. Mas, curiosamente, um *quarto de dormir* só se distingue de um outro *quarto de dormir* que – por sua vez – se distingue de um qualquer *quarto de estar* (de uma *sala*), apenas quando a *casa* se encontra apropriada pelo *habitante*, ou mais precisamente, quando se encontra ocupada pelos respectivos elementos de um mesmo agregado familiar.

Existem, todavia, muitos factores que induzem a uma organizada compartimentação do interior da *casa* e que justificam a consideração desses *outros espaços*, mesmo que depois o *habitante* altere o seu sentido e lhes atribua outra intenção de uso. Por exemplo, há muitas sociedades onde os adultos se querem separados das crianças, exigindo a sua própria privacidade. E, por sua vez, se querem separados das zonas comuns da família, onde esta mistura acontece mediante condições apropriadas.

---

<sup>106</sup> “À primeira vista, a evolução da família é simples: ela perdeu as suas funções ‘públicas’ e já só tem funções ‘privadas’. Uma parte das tarefas que lhe estavam confinadas foi progressivamente assumida por instâncias colectivas; esta socialização de algumas tarefas deixa a família limitada à função de uma completa realização da vida privada. (...) Mas foi também no seio da família que os indivíduos conquistaram o direito a ter uma vida privada autónoma. De uma certa maneira, a vida privada desdobrou-se: no interior da vida privada da família exige-se doravante uma vida privada individual (...)”, Antoine Prost, “A família e o indivíduo”, in *História da Vida Privada. Da Primeira Guerra Mundial aos Nossos Dias*. Lisboa, Edições Afrontamento, 1991, p. 61.

Vejam os mais concretamente: na *casa* da família constituída por pais e filhos, espera-se que exista – pelo menos – um *quarto de dormir* para os pais (adultos), um *quarto de dormir* para os filhos (crianças) e um *quarto para estarem* em família (uma *sala comum*). Mas espera-se ainda que os *quartos de dormir* se organizem num certo recolhimento, definindo uma zona íntima que se separa e se distancia da zona de cariz social – *da sala comum* – que por sua vez deve estabelecer uma relação mais directa com as restantes áreas ligadas à vida comum em família.

Nessas sociedades que preservam certos *valores morais* com algum pudor, possivelmente o que se pretende é consolidar barreiras e transições entre todas as áreas de uma mesma *casa*, de modo a assegurar a integridade individual e conseqüentemente promover o gozo da privacidade dos seus habitantes. De facto, nestes casos, é o *quarto de cada um* que se encaixa *no todo* de forma conseqüente e organizada que respeita a integridade do domínio doméstico.<sup>107</sup>

E é esta subdivisão do interior da *casa* que – para além de mais – vai encorajar a concentração e contemplação, constituindo um dos requisitos de qualidade de vida e conseqüentemente a garantia de habitabilidade da própria *casa*.<sup>108</sup>

De facto, essas “*barreiras*” não só preservam a intimidade, mas também a integridade e a individualidade de cada *habitante*. E isto é válido tendo em conta variadíssimos aspectos. É certo que na *casa da família* existem outras tantas pressões que se tornam quase incontornáveis se considerarmos, por exemplo, os conflitos de actividades e de interesses de cada elemento desse mesmo agregado familiar, desde a própria postura pessoal, que se expressa designadamente a partir das diferenças de idades, à distinta educação de cada um, que poderá traduzir diferentes culturas.

Assim sendo, julgamos que apenas o isolamento físico de cada espaço – que previne a intrusão de pessoas, coisas, ou simples *barulhos* – poderá inibir esse eventual caos, ou natural confusão, e fomentar a desejada privacidade de cada ocupante da *casa*.

---

<sup>107</sup> “*Em torno do sexo, silêncio. Impõe-se a lei do casal legítimo e procriador. Impõe-se como modelo, até se tornar norma, detentora da verdade, retendo o direito de falar – restringindo-se ao princípio do secreto. Tanto no espaço social como no coração de cada morada existe um único lugar de sexualidade reconhecida, utilitária e fecunda; a alcova dos pais (...)*”, in Michel Foucault, *Historia de la Sexualidad 1. La Voluntad de Saber*. Madrid, Siglo Veintiuno Editores, 1995, p. 9.

<sup>108</sup> Que respeita as diferenças de idade, sexo e de interesses particulares.

Na sequência deste raciocínio, parece-nos evidente que a questão da acústica, por exemplo, também poderá interferir com o nível de conforto da *casa*. É certo que a tolerância ao *barulho* – à semelhança da privacidade – é um valor absolutamente variável, uma vez que se tratam ambos de mecanismos de defesa social.<sup>109</sup>

Contudo, a intrusão do *barulho* – ou seja, a conseqüente permeabilidade do *barulho* no espaço doméstico, ou a própria gestão *dos barulhos* de dentro de *casa* – é um dos factores que pode ser tido em conta no acto de conformação da *casa*. Mas será que o *arquitecto* dispõe, hoje, de meios e critérios que permitam controlá-los devidamente, podendo contribuir para um incremento do nível de habitabilidade da *casa*?

É evidente que o *barulho* inundou *as nossas casas*. O *barulho de fundo*, sempre presente, é hoje forçoso na *vida moderna*. Desde o *barulho accidental*, ao *barulho inevitável* produzido por um qualquer equipamento doméstico, pelos vizinhos, pelos camiões pesados que passam na rua, pelos aviões, mesmo distantes. Todos estes *barulhos* são fatalmente difíceis de controlar. E quanto mais de longe vêm, tanto pior.

Esse *barulho de fundo* compete com a conversa ao jantar, com a música que se quer ouvir no sofá da sala, ou com a *leitura* que se quer fazer já na cama, ao fim de um dia esgotante. O *barulho* incomoda dentro de *casa*. E nos dias de hoje, quase de um modo caricato, o *homem* começa a perder a capacidade de discriminar entre *som* e *barulho*, ou até entre *desejável* e *irrelevante*. O homem tende a adaptar-se perante a sua incapacidade de poder controlar tudo. Por isso tende a ignorar o *barulho*, esquecendo que também se trata de um *problema* da vida moderna que interfere, conseqüentemente, com a vida quotidiana e doméstica de um qualquer *habitante*, ou até com a sanidade de um qualquer cidadão.

Mas se esse cidadão não pode *calar o barulho*, para se espantar com o *som* de um pássaro que pousa na janela, anunciando a chegada da primavera, será que poderá render-se ao *som* da criança que, descontraída, brinca no seu quarto?

Estamos certos de que a arquitectura da *casa* deve contemplar esta exigência. Deve prever estas circunstâncias e encontrar soluções para resolver os seus *problemas*. Hoje o desenvolvimento da tecnologia já permite soluções técnicas adequadas que comprovam uma melhoria substancial do isolamento acústico. E isto é viável, quer no interior da *casa*, quer entre o interior e o exterior.

---

<sup>109</sup> “A vida privada não é uma realidade natural, existente desde a origem dos tempos; é uma realidade histórica, construída de formas diferentes por sociedades determinadas. Não há uma vida privada, com limites definidos de uma vez por todas, mas uma sequência, ela própria mutante, da actividade humana entre a esfera privada e a esfera pública (...)”, Antoine Prost, “Fronteiras e espaços do privado”, in *História da Vida Privada. Da Primeira Guerra Mundial aos Nossos Dias*, op.cit., p. 15.

Mas a solução deste problema passará igualmente pelo correcto zonamento funcional dos seus espaços interiores. Passará pela organização distributiva do programa da casa em função das características dos usos que se atribuem a cada espaço. Pela agregação dos espaços de acolhimento, distanciados dos espaços de convivência, isto é, pela distinção entre espaços íntimos e espaços de cariz social.

Por sua vez, também estará implícita a sua relação com o exterior. Percebendo designadamente onde cada zona, cada espaço, se deverá localizar, tendo em conta as características da sua envolvente exterior. Pensando nos *barulhos* que vêm do lado de fora, percebendo qual o lado mais, ou o menos, resguardado ou barulhento.

E ainda, sendo a *porta de entrada de casa* a que proporciona o acesso ao interior, é ela que irá orientar a conseqüente distribuição desse respectivo zonamento. Então, a localização da *entrada* revela-se também crucial, embora se encontre dependente da relação que o próprio terreno estabelece com a envolvente próxima, onde se insere. O seu acesso – a passagem do exterior para o interior – encontra-se também preso às particularidades da sua implantação e não apenas dependente da vontade do *arquitecto* que a projecta.

Já a passagem do interior para o exterior garante a sua autonomia e depende simplesmente das opções formais do *arquitecto*, devendo – contudo – apresentar-se convenientemente acautelada. Álvaro Siza reconhece que *“na travessia entre dentro e fora é sempre necessária uma medição, uma transição. (...) E contudo, esta transição, que em substância constitui uma câmara de descompressão, permite evitar a passagem imediata e desagradável de um ambiente interior, eventualmente com ar condicionado, para os rigores do exterior. (...) Daqui resulta, portanto, a necessidade destas pausas, que de certo modo desmaterializam a casa e criam uma sensação de continuidade e de passagem suave entre a dimensão do interior e a complexidade do exterior.”*<sup>110</sup>

Na verdade todos estes factores interferem – e muitas vezes de forma paradoxal – com a orientação do zonamento dos espaços interiores da casa. É evidente que, ao relacionar a organização interior com a envolvente exterior, muitos aspectos entram simultaneamente em jogo, exigindo – *per si* – soluções até contraditórias. O que implicará que o *arquitecto* os pondere conscientemente, de modo a encontrar o melhor compromisso possível.

---

<sup>110</sup> Álvaro Siza, *Imaginar a Evidência*, op.cit., p. 45-47. E salienta, nesse mesmo texto, que *“podem encontrar-se, em molde verdadeiramente extraordinário, nos projectos do veneziano Andrea Palladio, nos quais, no interior da construção de um universo, todas as salas comunicam por meio de aberturas dispostas ao longo de um mesmo eixo que tem depois o seu prolongamento no tratamento do jardim ou dos campos, perdendo-se na distância.”*

E por isso, ao *arquitecto* competirá ter em conta – ainda – a orientação solar mais adequada. Ter em conta – ainda – a devassa de privacidade, quando existem relações de grande proximidade (visual ou física). E ter em conta – ainda – tantas outras relações que surgem caso a caso, *casa a casa*.

Julgamos que tudo isto deverá estar presente quando o *arquitecto* concebe o projecto de arquitectura da *casa*. E tudo isto se prende, designadamente, com a apropriação *da casa* pelo seu *habitante*. E com o imaginar dos seus episódios quotidianos, com a sua realidade diária. Com a vida dentro de *casa*. Mas, também, com a sua relação com o exterior que a envolve. Com a consideração da *casa* no sítio, na cidade, no mundo.

Em suma, estamos certos de que existe um sem número de factores, aspectos, ou efeitos que o *arquitecto* pode e deve considerar no acto de composição do projecto da *casa*. Mas que só se reflectem a partir do momento em que o *habitante* a ocupa e usa, vivendo uma existência real e quotidiana. Todos esses factores, aspectos, ou efeitos, só fazem sentido quando se relaciona a *arquitectura* com o *homem*. Quando se relaciona a *casa* com o *ser habitante*.

Trata-se de valores subjectivos que se reflectem objectivamente na arquitectura *da casa*. Todos estes valores subjectivos apenas surgem quando se introduz o *sujeito* no seu espaço doméstico. Quando se interpreta a *casa* para além da sua forma. Quando se *introduz* a vista da paisagem, ou da *casa* do lado. Quando se *introduz* o cheiro da comida, ou das flores do jardim. Quando se *introduz* o barulho da máquina da louça, ou dos carros que passam na rua. Seguramente que tudo isto só faz sentido quando se *introduzem* as pessoas nas suas próprias *casas*.

E se é o *cliente* que traz o *terreno*, e se é o *arquitecto* que caracteriza o *sítio*, ao colocar o objecto arquitectónico, é o *habitante* que o transforma num *lugar* específico, isto é, num espaço ocupado pela *casa de alguém*. Logo, será este *sujeito* particular que lhe atribui uma identificação. Será à *sua casa* que se vai atribuir um número, na rua onde se insere, ou uma qualquer marca que a distinguirá de outra qualquer *casa* vizinha, de outro qualquer *lugar*.

Se a *casa* tem como principal objectivo ser habitada, então só assume a sua verdadeira razão de ser quando o *habitante* dela se apropria, identificando-se com a sua morada e atribuindo-lhe, de certo modo, uma identidade. Ou seja, identificando-a e identificando-se com ela. É por isso que poderá considerar-se que o *habitante* é a *alma da casa*, pois é este sujeito que lhe vai *dar sentido*, tornando-a *viva*.



23. Alvar Aalto com a sua filha, no terraço da sua casa em Munkkiniemi



A partir do momento em que o *habitante entra na casa* e se instala com todos os seus pertences, esta passa a pertencer-lhe, unicamente. E passa a caracterizar o seu *espaço íntimo*, onde a sua vida doméstica se constrói, ou se destrói, num *espaço arquitectónico*, especificamente projectado para esse efeito e legitimado pela sociedade que o testemunha.<sup>111</sup>

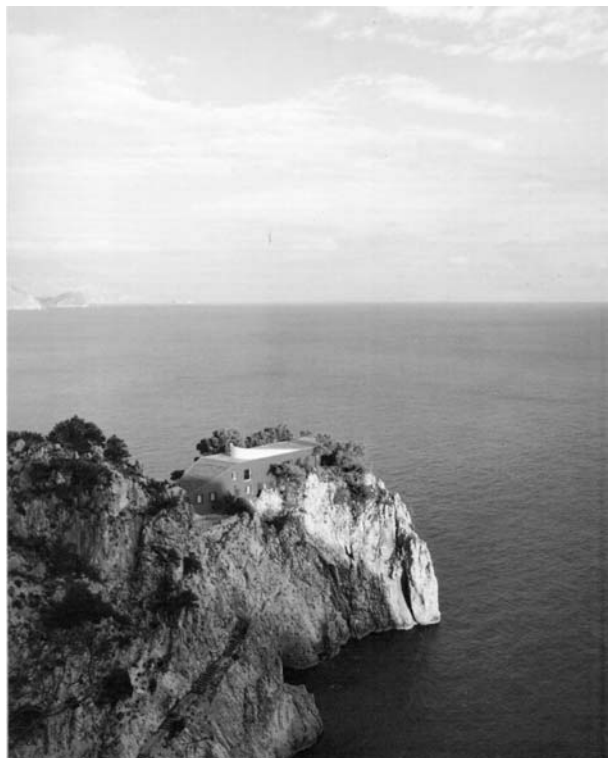
É a partir desse momento que *a sua casa* passa a constituir o seu universo privado, assumidamente inserido no universo público da sociedade a que também pertence. E estamos convictos de que é a partir desse momento que *a sua casa* passa a existir verdadeiramente. E passa a existir para que *possa cuidar de si enquanto vive no mundo, enquanto habita na Terra*.

---

<sup>111</sup> “A vida privada deve ser murada. Não é permitido procurar ou dar a conhecer o que se passa em casa de um particular (...)”, Michel Perrot, “Maneiras de habitar”, in *História da Vida Privada. Do Renascimento ao Século das Luzes*, op.cit., p. 307.



## **2. Problemas: *Testemunhos de casos exemplares***



24. Casa de Curzio Malaparte, em Punta Mussullo, Capri

## 2.1. *Casa come me*

No ano de 1942 concluíam-se uma construção num promontório quase inacessível de Punta Mussullo e o seu *habitante* considerava-se o *dono* da “*mais ousada, inteligente e moderna casa de Capri.*”<sup>112</sup> Contar a *história desta casa* torna-se relevante, do nosso ponto de vista, na medida em que nos remete para um conturbado processo que envolveu o *cliente* Curzio Malaparte<sup>113</sup> e o *arquitecto* Adalberto Libera.

Tudo fazia crer que o assumido desentendimento entre os dois *sujeitos* se devia simplesmente ao temperamento voraz atribuído à personalidade *daquele cliente*. De facto, sempre se soube que o *arquitecto* cedo abandonara o projecto *da casa*, não chegando a participar no processo de construção da obra e, segundo consta, nem chegando a conhecer *a casa* que foi realmente construída. Sempre se soube que foi o próprio *cliente*, com a ajuda do “*mestre-pedreiro*” Adolfo Amitrano, que liderou a conclusão *daquela casa*.

Ainda assim, durante muitos anos, atribuiu-se a autoria do projecto da *casa* a Adalberto Libera, partindo-se do princípio que se tratava de mais um exemplo em que o *arquitecto* se vê forçado a suspender a sua participação no processo de realização *da casa*, a favor de um total controlo por parte do proprietário da obra.

No entanto, hoje existem dados suficientes para alterar esta *história* e mudar o seu enredo. E é neste sentido que nos parece inevitável contá-la, recuando a 1938. Foi exactamente no dia 14 de Março, desse mesmo ano, que no Município da ilha italiana de Capri foi emitida a *licença de construção da casa*, contrariando o próprio Plano de Ordenamento Local que ali proibia qualquer tipo de edificação. O projecto estava assinado por Adalberto Libera. Curzio Malaparte era o *cliente* e proprietário do terreno.

Conhecido escritor e jornalista italiano, visto como uma carismática figura pública da sua época, Malaparte era uma personagem controversa e influente no meio intelectual e político que decidira adquirir um terreno naquela ilha napolitana para construir uma *casa* onde se pudesse recolher, dedicando-se inteiramente à sua actividade profissional: a escrita. É através

---

<sup>112</sup> Curzio Malaparte, “*Ritratto di Pietra*”, in Marida Talamona, *Casa Malaparte*. New York, Princeton Architectural Press, 1992, p. 84, 85.

<sup>113</sup> Curzio Malaparte (Prato, 1898 – Roma, 1957), filho de pai alemão e mãe italiana, sendo o seu verdadeiro nome Kurt Sucker.



25. Curzio Malaparte

que escreveu sobre si – mesmo tendo misturado, por vezes, alguma fantasia com factos reais – que hoje podemos reflectir sobre *Curzio Malaparte e a sua casa*.

Todo o seu percurso de vida e profissional ficou marcado por uma ambiguidade política e religiosa que o enquadrava nas mais díspares ideologias: de fascista a comunista; de laico a católico. Esta vulnerabilidade tornou-o vítima das suas próprias idiossincrasias e contradições, acabando por ser preso diversas vezes – e pelas diferentes correntes políticas – no agitado período delimitado pelas duas Grandes Guerras.

É num dos seus inúmeros testemunhos escritos que Malaparte assume que o derradeiro e prolongado exílio em Lipari, a mando de Mussolini, o marcou irremediavelmente. Esse duro período de isolamento revela-se crucial nas suas posteriores atitudes, levando-o nomeadamente a optar por isolar-se “do mundo”, escolhendo aquele remoto lugar, em pleno mar Mediterrâneo. E escreve: “O primeiro passo foi escolher o lugar onde devia construir a casa. (...) Lá estava em Capri, na mais agreste, solitária, e dramática parte da ilha (...). Nenhum lugar em Itália tinha um tão vasto horizonte, e um sentimento tão profundo. É sem dúvida um lugar apenas para os fortes e livres de espírito.”<sup>114</sup>

Se durante quatro anos Curzio Malaparte hesitou sobre o lugar adequado onde deveria construir a sua casa, certo é que no final de 1937, quando voltou à Ilha de Capri para passar o Natal na companhia de uns amigos, o escritor mostra-se decidido, efectuando a compra de uma estreita faixa de terreno, no dia 21 de Janeiro de 1938, tendo apenas adquirido a segunda parcela a 26 de Março desse mesmo ano, quando já dispunha da licença de construção da casa.

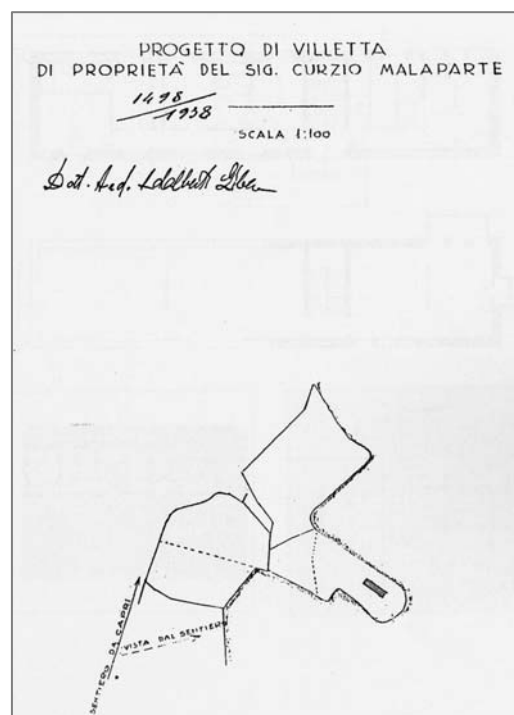
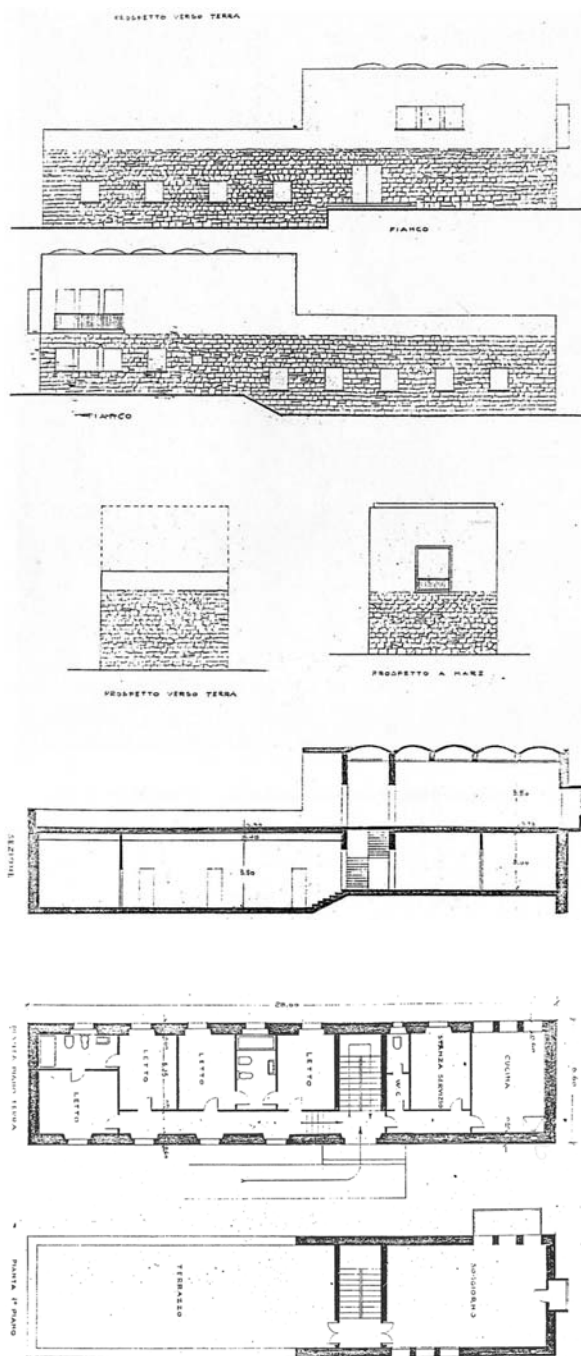
E se a 14 de Março tinha em mãos a dita autorização, logo uma semana mais tarde entrega um segundo pedido de licenciamento para a construção imediata de um estreito caminho de acesso ao local e de uma cisterna que iria ser edificada no cume daquele promontório. A rapidez destes acontecimentos deixa antever a vontade que Malaparte tinha de construir uma casa com a maior brevidade possível.

Sabe-se que logo no mesmo mês de Janeiro, Malaparte estabelece um contacto com Adalberto Libera no sentido de licenciar um projecto de uma casa para aquele terreno, estando consciente que se tratava de um processo excepcional de edificação numa área protegida. Malaparte chega a Libera através do amigo Orfeo Tamburi<sup>115</sup>, certo de que se tratava de um arquitecto influente no meio político italiano, designadamente por se encontrar ligado ao partido fascista.

---

<sup>114</sup> Curzio Malaparte, “Ritratto di Pietra”, in Marida Talamona, *Casa Malaparte*, op.cit., p. 84, 85.

<sup>115</sup> Orfeo Tamburi era o director de arte da sua revista “Prospettive”.



26. Planta de implantação entregue por Adalberto Libera em Março de 1938. Alçados, corte, e plantas de *uma casa-estúdio* (1940-1941), encontrados nos arquivos de Adalberto Libera



Segundo consta, Libera nunca mais voltou àquele lugar – depois do licenciamento – nem antes o tinha visitado, tendo executado o desenho de implantação com base na planta topográfica, acompanhada por algumas fotografias do local disponibilizadas pelo *cliente*.

De imediato se deu início à obra, mediante a implantação assinalada pelo *arquitecto* que apenas esboçava um simples paralelepípedo representado à escala 1:100. No entanto, existem nos arquivos de Libera desenhos “*para uma pequena Villa*” que se suspeita tratar-se de uns esboços para *esta casa*. As plantas desenhavam um rectângulo de 28 m x 6.6 m, distribuindo num primeiro piso térreo: os quartos, as salas e as zonas de serviço; e elevando num segundo piso o que designou *sala de dia*, que partilhava igualmente uma grande área de terraço descoberto. Estas duas plantas, que se encontravam ligadas entre si através de uma escada interna, estavam acompanhadas por uma secção transversal e pelos respectivos alçados (com cobertura plana) que apenas expressavam a preocupação de reforçar o piso térreo com um embasamento de pedra.

Acontece que aquele *cliente* – que tinha escolhido meticulosamente *o lugar* – também tinha ideias muito concretas sobre o que pretendia: “*Era claro para mim, bem desde o início, que não só a forma da casa e a sua arquitectura, mas também os materiais na qual teria de ser construída, teriam de se enquadrar na agressividade e subtiliza daquela paisagem. Nem tijolos, nem betão, mas pedra, apenas pedra, aquele tipo de pedra local, com a qual a encosta e as montanhas são feitas (...)*”<sup>116</sup>.

Ao recorrer a Adalberto Libera, Malaparte sabia que se tratava de um *arquitecto* relacionado com a Arquitectura Moderna, mas estava longe de se aperceber que Libera pretendia afastar-se dos seus próprios interesses. Logo no início da Segunda Guerra Mundial, Libera decide encerrar o período que designou “*busca de ideias*”, para se centrar nos problemas que entretanto emergiam e que se relacionavam com *a casa* entendida como uma necessidade social, decidindo concentrar-se no “*novo objectivo*” de encontrar soluções construtivas “*standard e ideais*”. Libera, então, assume uma clara posição contra aqueles que pretendiam continuar a construir *casas* unifamiliares “*únicas*” e iconográficas, assumidas maioritariamente como objectos arquitectónicos que reflectiam a expressão artística do seu *autor*.

Neste sentido, Adalberto Libera distanciava-se dos objectivos de Curzio Malaparte, enquanto *cliente*, o que explica a incompatibilidade entre ambos. Muito provavelmente poderá ter sido este o verdadeiro motivo que contribuiu para a ruptura precoce entre *cliente* e *arquitecto*. E poder-se-á dizer que, por si só, esta é já uma justificação plausível.

---

<sup>116</sup> Curzio Malaparte, “*Ritratto di Pietra*”, in Marida Talamona, *Casa Malaparte*, op.cit., p. 84, 85.



27. Planta de implantação



28. Fotografia tirada nos finais de Junho de 1940

Mas, acima de tudo, é importante realçar que todo o processo da *Casa Malaparte* foi de tal modo apressado que seria impossível desenvolver um projecto adequado em tão reduzido espaço de tempo, bem como consolidar ideias que dissessem respeito ao programa da casa, tendo em conta as particularidades do seu *futuro habitante*.

Sendo a casa destinada ao próprio *cliente* – que era um homem solteiro e de hábitos pouco convencionais – era evidente desde o início que não se trataria de conceber uma vulgar casa unifamiliar, com um programa usual para a época. Nem pela envolvente local, como escreveu o próprio Malaparte, “(...) *também não poderia fazer qualquer concessão à falsa ideia, que alguns têm, que um tipo de arquitectura de um lugar se enquadra bem em qualquer parte desse lugar (...), pois ali não havia qualquer casa.*”<sup>117</sup>

E se é fácil provar que a relação entre *arquitecto* e *cliente* era, desde sempre, meramente circunstancial – sem afinidades, nem quaisquer laços familiares – como é que se pode atribuir *àquele arquitecto* a autoria do projecto *daquela casa* tão peculiar?

Nos arquivos de Libera nunca se encontrou nenhum projecto sequer semelhante ao da casa que foi construída. O próprio *arquitecto* nunca se quis pronunciar publicamente sobre *esta casa* ou este caso. Contudo, sempre se lhe deu o benefício da dúvida, partindo do princípio que esta sua atitude se devia ao facto de se sentir agastado com tão desconcertante relação, ou com o suposto degenerar de toda a situação.

E se Libera nunca assumiu verdadeiramente a autoria do projecto da casa, é também curioso que Malaparte nunca tenha querido esclarecer esse aparente equívoco, sempre que lhe era atribuída. Ao falecer em 1963, o *arquitecto* leva consigo o segredo, ou talvez toda a verdade, mas deixa espaço suficiente para o deslindar desta suposta incógnita.

Curzio Malaparte, pelo contrário, sempre assumiu a autoria do projecto, baptizando-o de “*Casa come me*” (*casa como eu*). E escreve ainda em 1940: “*No dia em que comecei a construir a minha casa, não pensei que estaria a criar um retrato de mim próprio; melhor do que qualquer auto-retrato que até agora consegui fazer com a minha literatura (...). Se bem que sejam muitos, e estranhos, os preconceitos que se tem da arquitectura, considerada como um tabu, uma arte difícil, etc., eu aceitei a prova com coragem e determinação (...)*”<sup>118</sup>.

---

<sup>117</sup> Curzio Malaparte, “*Ritratto di Pietra*”, in Marida Talamona, *Casa Malaparte*, op.cit., p. 84, 85.

<sup>118</sup> Curzio Malaparte, “*Ritratto di Pietra*”, in Marida Talamona, *Casa Malaparte*, op.cit., p. 84, 85.



29. Lipari, gravura de 1894 – *Kirchelein der Annunziata*



30. Curzio Malaparte, na Primavera de 1934

Malaparte cedo se mostrou obcecado pela construção da *sua casa*, como testemunham os seus amigos: “*Ele costumava falar dela [da casa]... mais obstinadamente e mais apaixonadamente do que fazia a propósito dos seus trabalhos como escritor (...)*” e, segundo consta, “*sem interrupções, fazia, desfazia, e refazia, cinco ou dez vezes seguidas, uma parede ou um quarto (...)*”<sup>119</sup>, o que justifica a inexistência de desenhos definitivos da obra.

O próprio Malaparte escreve: “*E foi com temor reverente que me lancei na árdua tarefa, ajudado não por engenheiros e arquitectos (que não servem senão para certas formalidades legais), mas com a ajuda do mestre pedreiro, o melhor, o mais honesto, (...) o mais inteligente que já conheci. Passávamos o dia todo ali. (...) Durante meses e meses, (...) no ponto mais remoto da ilha, até a casa começar a emergir gradualmente da rocha, casando-se com ela, e dando-lhe forma (...)*”<sup>120</sup>

Sendo Malaparte escritor, escrever fazia parte das actividades do seu quotidiano, por isso escreveu também sobre *a sua casa*. E uma vez que construí-la o induziu a uma obstinação que ocupou quatro anos da sua vida, é obvio que resultou igualmente num fascinante motivo de inspiração. Curiosamente, o seu discurso passou a ser também arquitectónico. Certas cartas que escrevia aos seus amigos ilustravam uma marcada sensibilidade arquitectónica que se reflectia, igualmente, na constante preocupação em querer controlar os mais ínfimos pormenores relativos, quer ao exterior, quer ao interior da *casa*, desde o hesitar sobre a cor que deveria escolher para a pintar, ou simplesmente sobre o tipo de tecido dos cortinados.<sup>121</sup>

Na verdade, as *suas* ideias foram-se construindo, amadurecendo e consolidando no decorrer da própria construção da obra. As atitudes de Malaparte eram próximas da acção *própria de um arquitecto* e o projecto evoluiu de um modo consistente, invalidando uma análise meramente formalista, plástica, ou mesmo funcionalista da arquitectura *da sua casa*.

Embora não tivesse formação em arquitectura – e eventualmente se revelasse relutante em relação à actividade exercida pelos *arquitectos* – Malaparte era um homem culto, “*dotado de um impregnado sentimento arquitectónico e de uma extraordinária sensibilidade plástica*”<sup>122</sup>

---

<sup>119</sup> Marida Talamona, *Casa Malaparte*, op.cit., p. 50.

<sup>120</sup> Curzio Malaparte, “*Ritratto di Pietra*”, in Marida Talamona, *Casa Malaparte*, op.cit., p. 84, 85.

<sup>121</sup> Tendo hesitado se deveria pintá-la de branco, ou num tom avermelhado, acabando por preferir ‘a cor da telha do terraço’.

<sup>122</sup> Segundo as palavras do arquitecto Aldo Morbelli, colega de curso de Libera, numa carta que escreve em 1942, depois de visitar pessoalmente a casa, in Marida Talamona, *Casa Malaparte*, op.cit., p. 51.

De facto não possuía conhecimentos técnicos, nem aptidão para o desenho, razão pela qual não existem registos originais de desenhos do projecto *da casa*. Contudo, soube tirar proveito das ancestrais tradições construtivas locais, transmitidas pelo velho *mestre-de-obras* e pela equipa de pedreiros que o acompanhou até ao fim da construção da *casa*.

Quando Malaparte começou a edificá-la, as suas intenções eram *modernas*, as suas bases *clássicas* e as suas referências inspiravam-se na *simplicidade e na pureza* da arquitectura mediterrânea. Mas não queria colar-se a nenhuma imagem pré-concebida ou já existente. Apenas sabia que não queria *“nenhuma daquelas colunas romanas, nem arcos, nem escadarias exteriores, nenhuma janela ogival, nenhuma daquelas híbridas misturas de estilos mourisco, românico, gótico ou seiscentista, que certos alemães, há trinta ou quarenta anos trouxeram para Capri, inquinando a pureza e simplicidade da casa de Capri.”*<sup>123</sup>

Aceitou como ponto de partida a implantação sugerida por Libera, ainda que por questões técnicas a planta tenha sido rapidamente rectificadas, uma vez que teve que introduzir a já referida cisterna. Depois, simplesmente fixou-se na identidade do *lugar* e na sua peculiaridade topográfica, deixando-se envolver pelo diálogo entre a arquitectura da *casa* e a própria natureza da paisagem que se evidenciava de um modo muito absorvente.

*“E quanto à sua forma – acrescenta Malaparte – essa era-me ditada pela formação da rocha, pela sua estrutura, pela sua pendente, pela relação dos seus sessenta metros de comprimento com os seus doze metros de largura (...). E uma vez que, num determinado ponto, onde a rocha encontra a montanha, o estreito caminho se curva, se abandona, formando uma espécie de pescoço delgado, decidi construir aí uma escadaria, que do topo superior do terraço desce em forma de triângulo.”*<sup>124</sup>

É assim que justifica a forma trapezoidal que a caracteriza. Talvez seja inspirada nos degraus de um anfiteatro grego – inculcando o cunho da sua vincada afinidade à cultura grega, clássica – mas é indiscutível a sua semelhança com a escadaria da *Igreja da Annunziata* que existia em Lipari. Segundo consta, ainda no decorrer da obra, Malaparte chegou a mostrar ao empreiteiro Adolfo Amitrano uma foto sua tirada em frente da dita igreja no ano de 1934.<sup>125</sup>

Embora possa ter sido unicamente de um modo inconsciente, a austeridade daquele *lugar* ermo e severo remeteu-o para os tempos de exílio em Lipari, levando-o a imprimir essa memória na própria imagem exterior *da sua casa*.

---

<sup>123</sup> Curzio Malaparte, *“Ritratto di Pietra”*, in Marida Talamona, *Casa Malaparte*, op.cit., p. 84, 85. Ainda a este propósito, ver fig. 29 e fig. 30.

<sup>124</sup> Curzio Malaparte, *“Ritratto di Pietra”*, in Marida Talamona, *Casa Malaparte*, op.cit., p. 84, 85.

<sup>125</sup> Curzio Malaparte, *“Ritratto di Pietra”*, in Marida Talamona, *Casa Malaparte*, op.cit., p. 84, 85.



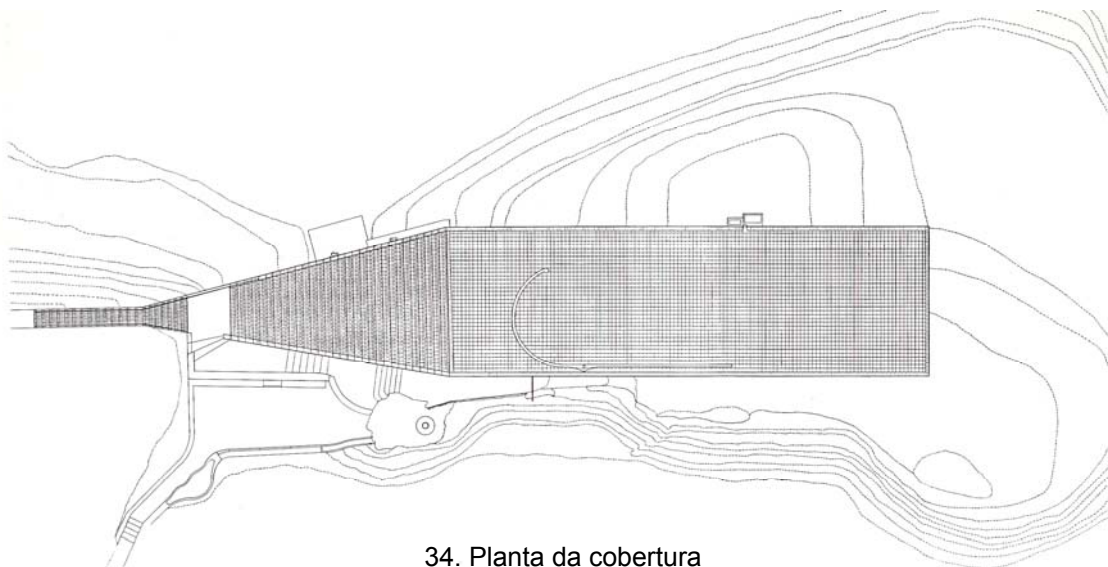
31. Vista geral



32. Secção transversal



33. Vista no sentido descendente das escadas de acesso ao terraço



34. Planta da cobertura

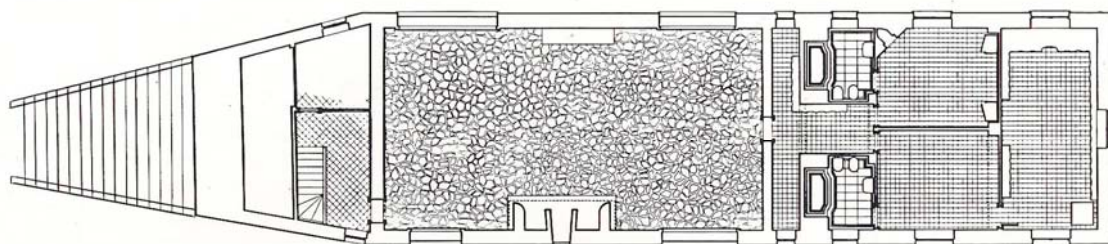


35. Vistas do terraço, com direcções opostas



36. Curzio Malaparte a andar de bicicleta





37. Planta do piso 1



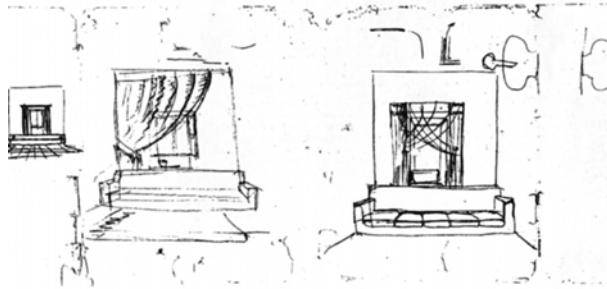
38. Piso 1. Curzio Malaparte na sala



39. Piso 1. Átrio dos quartos de dormir:  
à esquerda o de "La favorita"; à direita o de  
Malaparte



40. Piso 1. Quarto de banho em mármore



41. Piso 1. Curzio Malaparte no seu escritório.  
Alguns esquisos mostrando várias hipóteses



42. Piso 1. Escritório de Malaparte

Essa escadaria acedia à cobertura que era plana, cumprindo a importante função de recolher as águas das chuvas e de as direccionar para a cisterna que ali fora construída. Mas acima de tudo, deste modo dispunha de um amplo terraço, ainda que desprotegido, substituindo a simples cobertura plana inacessível ou o tradicional telhado inclinado.

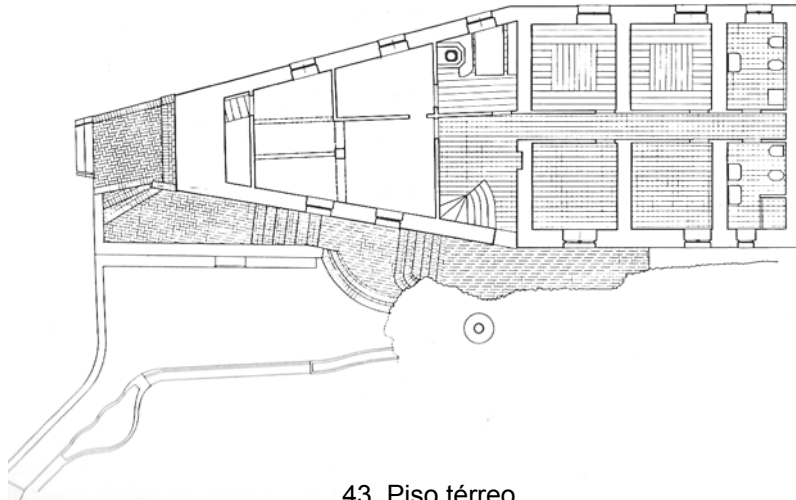
Quanto ao programa da casa, este encontrava-se claramente estratificado em três diferentes níveis que correspondiam a uma *fórmula de intimidades*:

O piso superior – e conseqüentemente menos acessível – era dedicado a si próprio. Este dispunha de um amplo espaço *de estar* que descreveu como “*um imenso átrio*”, onde se destacavam as quatro janelas, ou antes, os quatro grandes rasgos nas duas paredes laterais – devidamente emoldurados e localizados em função de pontos de vista específicos – que desenhavam, nas suas paredes brancas, *quadros vivos* da paisagem, resultando no principal *motivo decorativo* da sua *sala*.

Este espaço, que estava ainda guarnecido com uma lareira, encontrava-se todo pavimentado em pedra e escassamente mobilado. Contudo, cada peça de mobiliário, ou cada objecto que ali colocara, fora meticulosamente pensado e escolhido, ainda que manifestasse uma certa austeridade, se compararmos com o tipo de conforto convencional daquela época.

Na parede do fundo da *sala* existia apenas uma porta estrategicamente centrada que dava acesso a um pequeno átrio que por sua vez distribuía, simetricamente, dois quartos de dormir. Cada um fora equipado com uma casa de banho individual, sumptuosamente revestida a mármore. Um dos quartos baptizou-o de “*La Favorita*”, destinando-se à sua companheira do momento. O outro era o seu quarto de dormir, dispondo ainda de uma ligação directa a um pequeno escritório – forrado com prateleiras de madeira que arrumavam a sua colecção de livros – onde passava parte dos seus dias a escrever.

O piso térreo dedicou-o aos seus *convidados*. O acesso fazia-se de nível através de um pequeno *átrio de entrada*, onde localizou as escadas que asseguravam a ligação vertical entre todos os pisos. Neste andar, organizou um *pequeno apartamento* que chamou “*L’ospizio*” onde alojava os amigos que o visitavam e com quem partilhava algumas temporadas. Este estava organizado de forma simétrica, com um corredor ao eixo, distribuindo pequenos quartos de dormir e as respectivas instalações sanitárias.



43. Piso térreo



44. A "taberna", zona de refeições



45. Acesso à casa

Foi neste *andar* que decidiu também colocar a única zona de comer – a “*Taberna*” – onde todos se juntavam às horas das refeições. Tratava-se de um espaço acolhedor, devidamente forrado com painéis de madeira onde se serviam todas as refeições, com todo o requinte e em “*finíssima louça de porcelana*”<sup>126</sup>.

Por fim, num pequeno piso semi-enterrado – que visava o aproveitamento do vão das escadas – organizou as zonas de serviços e os respectivos aposentos da sua empregada doméstica, Maria Montico, que ali viveu e a quem confiava a *casa* na sua ausência. Curiosamente, é a partir das cartas que lhe escreve – onde ordena as diferentes tarefas que se prendem com a aquisição dos apetrechos quotidianos, bem como com a própria gestão das tarefas domésticas – que é possível testemunhar o rigor e a exigência de Malaparte relativamente ao conforto doméstico que pretendia garantir enquanto *habitante*.

Pese embora a aparente frieza com que a *casa* fora equipada e decorada – apenas testemunhada a partir de fotografias da época – e do evidente distanciamento em relação a uma domesticidade mais convencional, na verdade nada fora deixado ao acaso. Como já foi dito, Malaparte sempre se mostrou interessado em controlar os *mais ínfimos pormenores da sua casa* – por fora e por dentro – de modo a que o resultado final fosse do seu agrado. Chegou, inclusivamente, a contar com a ajuda profissional da designer austríaca Margherita Weingherl Delle Gioie, para o garantir.<sup>127</sup>

Sobretudo, julgamos que Malaparte *decorou a sua casa* de um modo genuíno, não se prendendo a qualquer *imagem de moda*, divulgada na sua época, nem fazendo questão de se evidenciar ou de se envolver com a vanguarda artística, relacionada nomeadamente com a *Arquitectura Moderna*. E ainda que a *casa* tenha também resultado do impulso de certas oportunidades contingentes, Curzio Malaparte tinha uma ideia precisa do que queria, quer enquanto *cliente* (de si próprio), quer enquanto *habitante* (da sua própria *casa*).

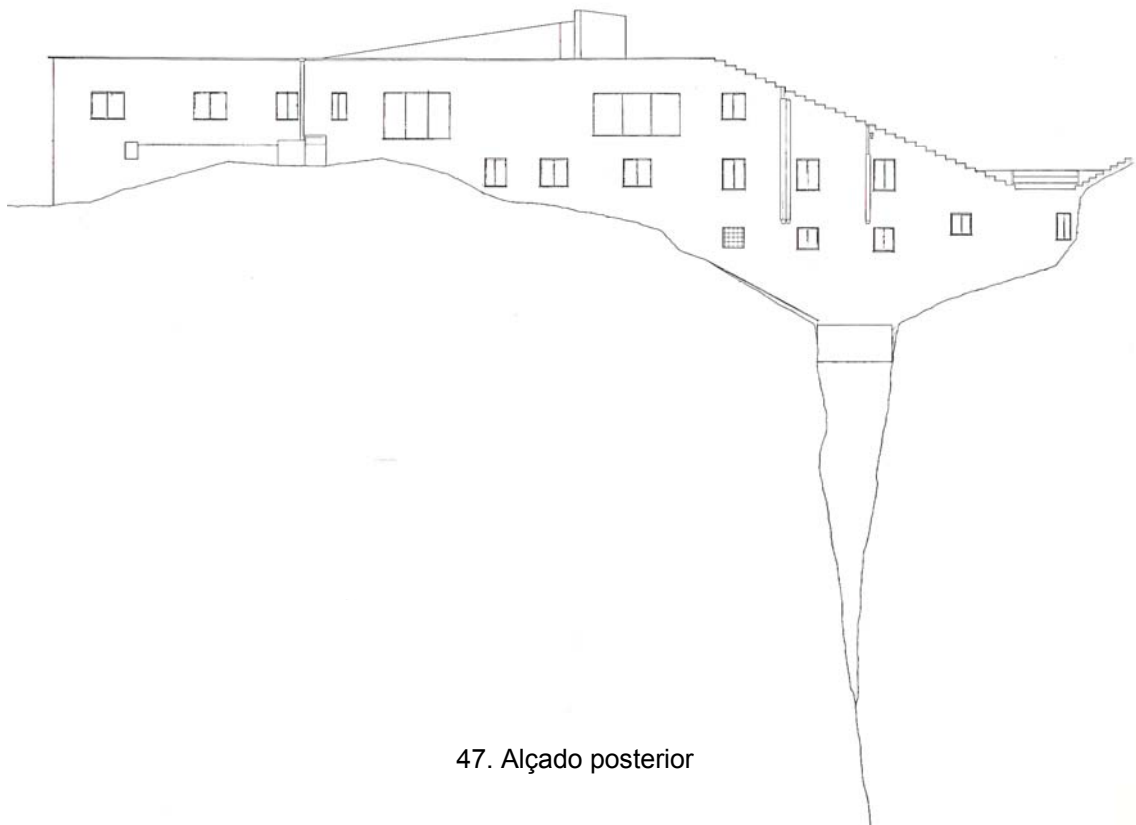
---

<sup>126</sup> Carta dactilografada dirigida a Maria Montico, escrita por Curzio Malaparte, a 30 de Novembro de 1941. Onde acrescenta: “(...) Não sirva o pequeno almoço na cama de manhã. Sirva antes na Taverna, na *finíssima porcelana*. Não interessa quem são os convidados, eles terão o seu pequeno-almoço depois de estarem lavados e devidamente vestidos, todos juntos. Lembre-se que numa casa elegante é assim que é feito (...)”, in Marida Talamona, *Casa Malaparte*, op.cit., p. 96.

<sup>127</sup> Marida Talamona, *Casa Malaparte*, op.cit., p. 88.



46. Alçado anterior



47. Alçado posterior

A *casa* seria o seu lugar privado, por isso fê-la de um modo consciente, isto é, organizando os espaços interiores segundo as suas necessidades, desenhando convenientemente os alçados de dentro para fora e fixando a volumetria, como consequência do lugar onde a implantou. Mas queria que fosse igualmente o seu *lar*, por isso preencheu-a à sua semelhança, segundo o seu modo de vida. Isto torna-se claro quando se dirige a Maria Montico dizendo: “*Lembre-se que numa casa elegante é assim que é feito.*”<sup>128</sup>

A envolvente, onde a consolidou, assumiu igualmente um papel crucial dando mais sentido à própria *casa*: da paisagem, vasta e agreste, retirava inspiração; o terraço da cobertura, usava-o para relaxar a céu aberto e andar de bicicleta<sup>129</sup>; descendo a encosta, degrau a degrau – por um estreito caminho que construiu – chegava ao mar, onde nadava. E assim se relacionava com a natureza e se identificava com aquele *lugar*.

Hoje é fácil deduzir que, acima de tudo, se tratava de uma memória viva da sua estadia em Lipari, garantindo uma certa “*imagem de nostalgia*” do seu passado, ou seja, tratava-se de um conceito de prisão que fez questão que perdurasse, como que assumindo a sua “*eterna rendição*”, ainda que apenas inconscientemente. Era uma *casa* como ele próprio, “*melancólica, dura, severa*” (“*una casa come me*”), segundo as suas próprias palavras.

Malaparte usou-a tanto quanto pôde, fazendo-a sua residência até Julho de 1957, quando faleceu vítima de cancro. Surpreendentemente, antes de morrer, decidiu doá-la à República da China<sup>130</sup>, o que provocou uma prolongada disputa em tribunal, liderada pelos seus familiares que não aceitaram a sua decisão. Este facto remeteu a *Casa Malaparte* para o abandono, acabando por ser recuperada recentemente, quando – por decisão do tribunal – voltou para as mãos dos seus herdeiros naturais, permanecendo como espaço de habitação temporária da família de Malaparte, de acesso restrito e privado. Já em 2007, passa a pertencer à *Fondazione Giorgio Ronchi*, onde se assumiu como sede do respectivo Centro de Produção Artística, Cultural e Científica.

Durante este longo intervalo de tempo, aquela sólida *casa* ficou entregue a si mesma. *Preso* no cimo do seu promontório. *Isolada* do resto do mundo. Resistindo à degradação natural a que sempre esteve sujeita. De facto, conseguiu permanecer intacta, tal como foi concebida, continuando a ser (até muito recentemente) simplesmente *uma casa*.

---

<sup>128</sup> Carta escrita por Curzio Malaparte, a 30 de Novembro de 1941, in Marida Talamona, *Casa Malaparte*, p. 96.

<sup>129</sup> Ainda a este propósito, ver fig. 36.

<sup>130</sup> Segundo consta, por ter-se filiado no Partido Comunista, e visitado este país, no momento em que adoeceu.

Foi este o exemplo que escolhemos para ilustrar **o problema** que se prende com a **vulnerabilidade das relações humanas**, implicada na inter-relação entre os diferentes *sujeitos* que intervêm na concretização de *uma casa*.

A ilação que se poderá tirar, deste episódio, é evidente: a débil relação entre os *dois sujeitos* deu aso a uma estranha situação, onde se inverteram os papéis geralmente atribuídos ao *arquitecto* e ao *cliente* da *casa*, mas cujo resultado final acabou por superar todas as expectativas. A indiferença com que, desde o início, Adalberto Libera se apresentou – não assumindo a liderança do processo de concepção da *casa* – deixou o espaço suficiente para permitir o extravasar de competências por parte do seu *cliente* e *futuro habitante*.

Acredita-se – como aqui se tentou mostrar – que a leitura dos factos é única: foi simplesmente o escritor Curzio Malaparte – e desde o início – o autor do projecto e o verdadeiro *dono da casa*. Julgamos que se tratou de um raro caso em que o *cliente* – que se representava a si próprio, enquanto *futuro habitante* – se transforma em *arquitecto* para fazer apenas a *sua casa*.

E fá-la de um modo tão pessoal e consistente, concebendo apaixonadamente aquela que só a si dizia respeito, que acabou por ser um genuíno acto arquitectónico, ou até uma possível lição de arquitectura. E provavelmente terá sido por isso que Curzio Malaparte conseguiu sobrepor-se de um modo preponderante enquanto *sujeito* interveniente na concepção daquela *casa* excepcional.

Na verdade, pode dizer-se que a *Casa Malaparte* acabou por resultar num extraordinário momento de boa arquitectura, que marcou a própria *História da Arquitectura Doméstica*, enquadrada no período do *Movimento Moderno*, ainda que – à partida – possamos considerar *desprezível* a atitude do *cliente*, que desrespeitou o papel do *arquitecto*, mas também a do próprio *arquitecto*, que não soube desempenhar o seu papel.

Embora se estipulem funções específicas e definidas para cada *sujeito*, isto é, ainda que se lhes atribua um determinado *papel a desempenhar*, sabe-se, antes de mais, que a própria génese *da casa* dependerá do relacionamento entre os vários intervenientes (*o cliente, o arquitecto e o habitante*), depreendendo-se que o processo deverá resultar de uma negociação de vontades, mas também de cedências, entre todos.



Acreditamos, contudo, que *a casa* surgirá principalmente do encontro de afinidades. É a procura de conformidade, de aceitação, e de confiança (entre todos), que prevalece no final. Desse modo contribui-se para uma maior coerência da *casa* que surge como consequência do esforço dos vários *sujeitos*. Julgamos que *uma casa* se consolida e subsiste mais facilmente, quanto reflecte uma maior coincidência de valores ou de *desejos realizados*, por todos.

Porém, essa susceptibilidade que se prende com a vulnerabilidade das relações humanas – que interfere com os contactos que se estabelecem entre *cliente, arquitecto e habitante* –, a que o processo de elaboração da *casa* está sujeito desde a sua origem, é um problema incontornável. Ninguém consegue garantir uma relação impecável e permanente entre eles, aliás, porque se trata simplesmente de pessoas.

De facto, embora se possa supor que é com esse género de relações – menos conflituosas – que se consegue chegar a bom termo, também ninguém consegue garantir o contrário, como aqui podemos testemunhar com a *casa Malaparte*.



48. Fotografia da casa *Farnsworth* vista do rio *Fox*, Plano, Illinois

## 2.2. *Farnsworth house*

“Aqui onde tudo é lindo e a privacidade não constitui nenhum problema, seria uma pena erguer uma parede opaca entre o interior e o exterior. Por isso julgo que deveríamos construir a casa em ferro e vidro, de modo a deixar entrar o exterior.”<sup>131</sup> Segundo consta, foram estas as palavras que o *arquitecto* Mies van der Rohe usou para convencer a sua *cliente* Edith Farnsworth a construir aquela que viria a ser a mais emblemática *casa de vidro* do século passado.

A cerca de 94 quilómetros a sudoeste da cidade de Chicago – em Plano, Illinois – numa faixa de cerca de 28 mil metros quadrados de terreno<sup>132</sup> espalhados ao longo do *rio Fox*, Mies van der Rohe implantou a *casa* próximo das margens do rio, perto de um aglomerado de árvores que protegia a paisagem e acolhia o edifício. Ao fundo escondia-se a estrada principal que conduzia à grande cidade, mas naquele preciso ponto onde a *casa* se ergueu apenas reinava o silencioso barulho da natureza, propício à contemplação.

A sua construção reduziu-se a um conjunto de três planos horizontais: a uma pequena plataforma de terraço – revestida com *mármore Travertino* – que servia de acesso à *casa*; a plataforma do piso propriamente dito, também revestida com o mesmo material, mas que se elevava cerca de 60 cm; e ainda laje de cobertura devidamente impermeabilizada. Estes encaixam-se numa estrutura regular de perfis de ferro pintados de branco, parcialmente encerrada por grandes envidraçados que separam o interior do exterior. Pode considerar-se que a *imagem da casa* se assemelha a uma *caixa de vidro* pousada na paisagem.

Elevado do terreno cerca de 1,60 metros – para evitar as possíveis cheias do rio – o seu interior resulta num espaço único que permite a livre circulação por toda a *casa*, distribuída em torno de um pequeno corpo central opaco, assimetricamente deslocado para nordeste. Aí escondem-se dois quartos de banho – nos topos opostos – entremeados por um espaço utilitário de infra-estruturas. Este corpo, todo forrado com *madeira Primavera* e fechado até ao tecto, mas solto dos planos de vidro, organiza o espaço circundante dividindo-o (virtualmente) em *diferentes zonas* identificadas com funcionalidades específicas.

---

<sup>131</sup> Mies van der Rohe citado por Edith Farnsworth, in *The Farnsworth House. 1945-1951. Mies van der Rohe*, in *Sotheby's International Realty*, New York, (December 2003), p. 221.

<sup>132</sup> Mais tarde Edith Farnsworth compra mais 55 acres de terreno – para Este – perfazendo uma área total de cerca de 248.000 m<sup>2</sup> de terreno.



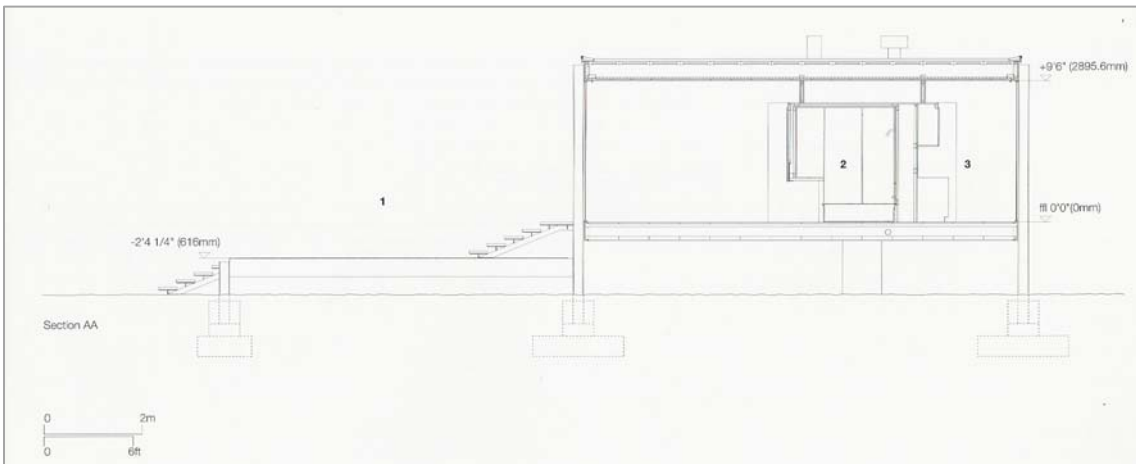
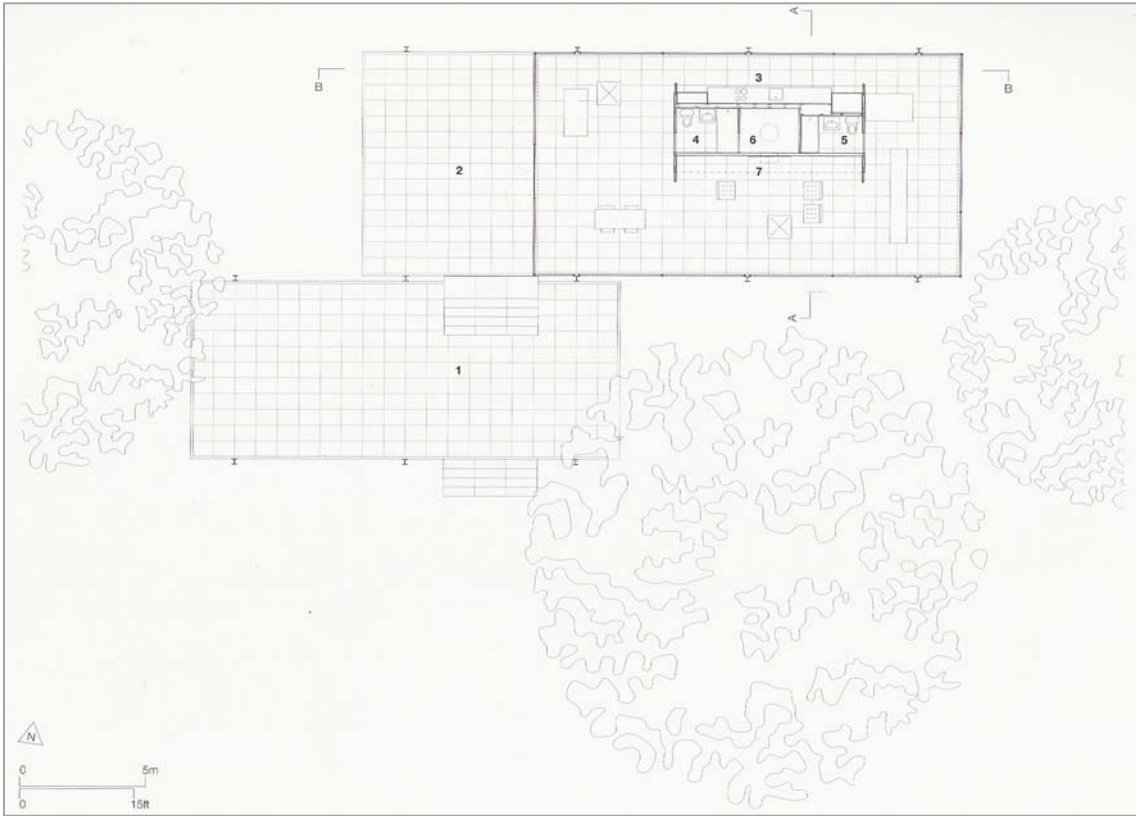
49. *Casa Farnsworth*, vista aérea



50. *Casa Farnsworth*, 2007



51. *Casa Farnsworth*, 2004



52. Casa Farnsworth. Planta e corte

A norte, estabelece-se uma estreita *zona de cozinha* devidamente equipada, enquanto que a sul se proporciona uma espaçosa *zona de estar*, centrada por um fogão de sala. A nascente, define-se a *zona de dormir*, onde é possível acordar com o nascer do sol. Aí o *arquitecto* desenhou um pequeno roupeiro e colocou-o solto no espaço, feito em *Teca* para que, de imediato, se percebesse que se tratava apenas de um *móvel* e não de um elemento estrutural da *casa*. Esta área encontra-se estrategicamente relacionada com um dos quartos de banho. A poente, define-se uma *zona de comer* relacionada com o alpendre da entrada, isto é, com um espaço exterior coberto, onde se pode sentar ao fim do dia e apreciar o sol a pôr-se por detrás das árvores.

Na verdade, “a geometria simples da casa e as impecáveis proporções das suas partes são a expressão de uma presença humana como contrapeso do imponente contexto natural arborizado. Desde dentro, a natureza, vista a partir de uma amplitude de 360 graus, através das paredes transparentes, (...) chega a formar parte integral e omnipresente da experiência de todos, e de cada um dos momentos ali passados. A casa Farnsworth é um desenho clássico com implicações românticas, uma obra de arte que relaciona arquitectonicamente o homem e a natureza.”<sup>133</sup>

Mas, ainda que haja quem a considere simplesmente *uma obra de arte*, antes de mais sabe-se que se trata de um *espaço doméstico* projectado por Mies van der Rohe entre 1945-1951, implantado no *meio da natureza* para que Edith Farnsworth pudesse passar os seus fins-de-semana. Logo, ocorre-nos interrogar: Como é que o *arquitecto* chega a esta solução? Qual terá sido o papel da *cliente* no encontrar daquele conceito de *casa*? E qual terá sido a reacção da *habitante* ao usufruir de um espaço tão peculiar?

Segundo consta, o *arquitecto* conheceu a *cliente* num jantar de uns amigos, em Chicago, em Novembro de 1945. Mies van der Rohe<sup>134</sup> era já um reputado *arquitecto* alemão de 59 anos de idade que chegara aos Estados Unidos da América no ano de 1938, para liderar o Departamento de Arquitectura no *Armour Institute of Technology*<sup>135</sup>. E embora tivesse deixado na Europa algumas obras de reconhecido mérito internacional – nomeadamente o *Pavilhão de Barcelona*<sup>136</sup> ou a *casa Tugendhat*<sup>137</sup> – e tivesse em mãos grandes projectos de arquitectura, na verdade desde que chegara à *América* não tinha conseguido construir nenhuma habitação unifamiliar.

---

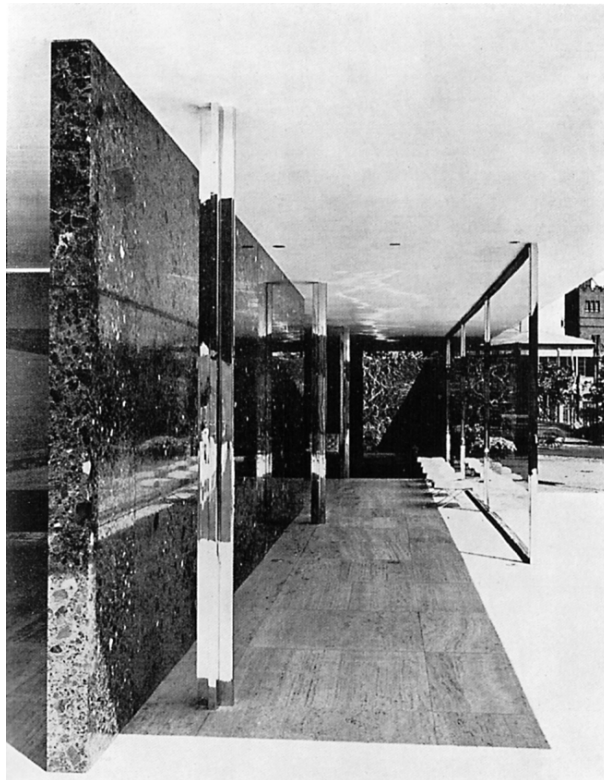
<sup>133</sup> Franz Schulze, *Mies van der Rohe. Una Biografía Crítica*. Madrid, Hermann Blume, 1986, p. 266.

<sup>134</sup> Mies van der Rohe nasce a 27 de Março de 1886, em Aachen, na Alemanha, e morre a 17 de Agosto de 1969, em Chicago.

<sup>135</sup> Mais tarde designado *Illinois Institute of Technology*.

<sup>136</sup> Ainda a este propósito, ver fig. 53.

<sup>137</sup> Ainda a este propósito, ver fig. 54.



53. *Pavilhão de Barcelona*, Exposição Internacional.  
Vista da entrada, com as portas abertas, 1929



54. *Casa Tugendhat*, 1928-30



Por isso, quando Edith Farnsworth se mostrou interessada em entregar-lhe a encomenda da *sua casa*, Mies van der Rohe acolheu a oportunidade e dedicou-se a esse projecto com total empenho. Para este *arquitecto* tratava-se de uma ocasião única de pôr em prática as suas convicções que entretanto se consolidavam.

Há muito que Mies van der Rohe tinha ideias claras sobre o que deveria ser o seu papel enquanto *arquitecto* e cedo se convencera de que a própria arquitectura tinha “*de servir a vida. O mestre dos arquitectos só pode ser a vida. (...) Para os arquitectos, a arquitectura não é nenhuma teoria, nem tão pouco uma especulação ou uma doutrina estética, mas antes a expressão espacial do espírito da época. Viva, em mutação, nova. O carácter do nosso tempo tem de se poder perceber através das nossas construções (...)*”<sup>138</sup>

De facto, para Mies van der Rohe, “*os problemas da arquitectura não podem separar-se dos problemas do ser. A arquitectura deve servir a vida, não só de uma maneira prática mas também espiritual e constituir um suporte de ideias que afecte toda a existência do homem (...)*”<sup>139</sup>. E persistiu, escrevendo: “*A arquitectura não é a resolução de determinados problemas de forma, por muito que estes estejam implícitos nela. Mas antes, é sempre, repito, a expressão espacial de decisões intelectuais (...)*”<sup>140</sup>.

Mies van der Rohe é peremptório ao realçar a necessidade de mudar o rumo das coisas, aceitando um outro modo de estar na vida e outra forma de viver numa *outra arquitectura*. Em 1927 escreve: “*O problema da nova habitação é fundamentalmente um problema espiritual e a luta pela nova habitação é apenas mais uma batalha na grande luta por novas formas de vida.*”<sup>141</sup>

De facto, este *arquitecto* nunca deixou de parte as questões que relacionam a adaptação da arquitectura *aos novos modos de vida* ou, mais precisamente, a forma da *nova casa* com o modo como nela (também) se poderá habitar.

---

<sup>138</sup> Mies van der Rohe, in Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe. La Palabra Sin Artificio. Reflexiones Sobre Arquitectura 1922/1968*, op.cit., p. 364.

<sup>139</sup> Mies van der Rohe, in Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe. La Palabra Sin Artificio. Reflexiones Sobre Arquitectura 1922/1968*, op.cit., p. 373.

<sup>140</sup> Mies van der Rohe, in Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe. La Palabra Sin Artificio. Reflexiones Sobre Arquitectura 1922/1968*, op.cit., p. 391.

<sup>141</sup> Mies van der Rohe, in Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe. La Palabra Sin Artificio. Reflexiones Sobre Arquitectura 1922/1968*, op.cit., p. 395.



55. Casa Tugendhat



56. Ernst e Herbert Tugendhat sentados em frente da janela da sala da casa Tugendhat



57. Casa Tugendhat. Vista da sala, com os panos de vidro rebaixados

Curiosamente é na *natureza* que Mies van der Rohe vai encontrar a sua *inspiração*. Ao inseri-la nos espaços domésticos que projecta, vai introduzir-lhes *essa esperada inovação*. Ou seja, ao fazer colidir a presença da natureza com o ambiente doméstico – procurando no *lugar* e na *paisagem* a sua maior força – vai revertê-la a favor da ideia de habitação como um espaço reconfortante e igualmente espiritual, insistindo que “*nos deveríamos esforçar por conseguir estabelecer uma maior harmonia entre a natureza, a casa e o homem. Quando se olha a natureza, através das janelas (...) adquire-se um significado mais profundo do que se tem quando se está fora, ao ar livre. A natureza realça-se ao passar a formar parte de um grande conjunto.*”<sup>142</sup>

É através da utilização de grandes extensões de *vidro transparente* que Mies van der Rohe vai consubstanciar o seu novo *conceito de casa*, encontrando na *transparência* a solução para essa necessidade de relacionar a domesticidade interior com a natureza exterior.

Depois passou a concentrar-se na simplificação do sistema estrutural – possibilitada pelas novas tecnologias construtivas, como o betão armado e a utilização de eficientes caixilhos – para conseguir abrir *a casa* ao exterior e introduzir no interior a tal complexidade espiritual traduzida numa inovadora satisfação estética. E escreve: “*Só assim poderemos estruturar o espaço, abri-lo para a paisagem e pô-lo em relação com ela e deste modo satisfazer as exigências do homem actual. A simplicidade da estrutura, a clareza dos meios tectónicos e a pureza do material convertem-se nos portadores de uma nova beleza.*”<sup>143</sup>

Julgamos que é nestes termos que Mies van der Rohe vai atribuir à *casa* uma maior consciência das suas capacidades de potenciar uma melhor qualidade de vida, acreditando que a exposição directa da luz do Sol sobre uma magnífica paisagem natural, usufruída a partir da transparência do vidro, poderá introduzir no interior da *casa* uma maior tranquilidade e espiritualidade que ajudará o *habitante* a purgar eventuais contrariedades, implícitas na própria rotina quotidiana.

Contudo ***a transparência pode facilmente desencadear um problema de privacidade***, designadamente quando *a casa* se insere num ambiente urbano onde – para além da paisagem natural ser escassa – em regra, existe uma maior densidade construtiva e consequentemente populacional.

---

<sup>142</sup> Entrevista a Mies van der Rohe feita por Christian Norberg-Schulz: “*Uma conversa com Mies van der Rohe*”, Publicada na revista *Baukunst und Werkform*, 11.1959, nº 6, p. 615-618 in Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe. La Palabra Sin Artificio. Reflexiones Sobre Arquitectura 1922/1968*, op.cit., p. 514, 516.

<sup>143</sup> Mies van der Rohe, in Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe. La Palabra Sin Artificio. Reflexiones Sobre Arquitectura 1922/1968*, op.cit., p. 476.

Ou seja, a inevitável proximidade entre a edificação vai invalidar essa desejada exposição – conseguida através de um grande plano de vidro – por implicar uma imediata *devassa de privacidade*, uma vez que, desse modo, o interior se abre ao exterior, adquirindo paradoxalmente o efeito contrário ao supostamente ambicionado.

Consciente deste problema, Mies van der Rohe vai procurar encontrar soluções que minimizem ou anulem esse efeito inverso. Sendo nestes termos que – durante vários anos – se vai debruçar sobre a *casa-pátio*, considerando-a como a solução urbana mais evidente, por prever a introdução da natureza enclausurada por entre muros, e proteger simultaneamente os *habitantes* na privacidade das suas *casas*.<sup>144</sup>

Mas também vai encontrar na *cortina* um escape para este problema ao considerá-la, antes do mais, como um complemento do vidro. De facto a *cortina* pode resolver certas contrariedades resultantes da utilização do vidro: filtrando a excessiva exposição solar, bem como a referida *devassa de privacidade*. Ou seja, o uso da *cortina* não só protege o vidro na sua maior fragilidade climatérica, mas também reveste o vidro na sua *transparência inoportuna*, proporcionando um maior conforto ao *habitante* da *casa*.

Note-se que Mies van der Rohe nunca relega para terceiros a escolha da *cortina* que vai acompanhar os grandes planos envidraçados, considerando-a simplesmente como mais um *material*. Durante uma entrevista, fazem o seguinte comentário a propósito do projecto da *casa Farnsworth*: “*E tinha umas cortinas de seda natural de ‘Shantung’, acho eu, na mesma casa?!’*” Ao que Mies van der Rohe responde: “*Sim, e uma madeira ‘Primavera’ muito neutra; e todo o chão da casa era em ‘Travertino Romano’, incluindo a cozinha, casas de banho, e o terraço.*”<sup>145</sup>

Curiosamente, Mies van der Rohe responde prontamente sem realçar a diferença entre “*seda*”, “*mármore*” ou “*madeira*”. Para este *arquitecto*, trata-se simplesmente de materiais preponderantes na solução arquitectónica que preconiza, nomeadamente naquela específica *casa*. Para Mies van der Rohe, *Shantung*, *Primavera* ou *Travertino Romano* encontram-se em igualdade de circunstâncias e assumem a mesma relevância em relação à arquitectura da *casa*.

---

<sup>144</sup> Carlos Martí Arís lembra que “*na antiguidade greco-latina, cabe acrescentar, a casa formava-se em torno do pátio, o qual constituía o núcleo da casa, o seu aposento principal; enquanto que, na ‘casa’ de Mies, o pátio concebe-se como uma redução ideal da natureza e não estrutura a casa mas antes engole-a. A casa funde-se com o pátio através de uma subtil membrana de vidro cuja única missão é a de defender das intempéries (...)*”, in Carlos Martí Arís, *Las Variaciones de la Identidad. Ensayo Sobre el Tipo en Arquitectura*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1993, p. 158.

<sup>145</sup> Entrevista a Mies van der Rohe elaborada por Graeme Shankland para o terceiro programa da cadeira televisiva inglesa BBC, quando Mies se encontrava em Londres para receber a medalha de ouro do Royal Institute of British Architects, 1959, in Peter Carter, *Mies van der Rohe at Work*. London, Phaidon Press Limited, 1999, p. 180, 181.

Ao considerá-la como um *elemento construtivo*, ou arquitectónico, a cortina é escolhida em função das suas características particulares, “as amostras especialmente produzidas para a ocasião eram discutidas com grande detalhe, tendo em conta a sua textura, transparência, densidade e peso (...)”, diz Daniela Hammer-Tugendhat<sup>146</sup>, a propósito da casa Tugendhat que Mies van der Rohe construiu por volta de 1930, em Brno.

Parece-nos evidente que, segundo este *arquitecto*, a *cortina* tanto pode ser pesada e opaca, uma vez que “as diferentes partes da sala podem ser suficientemente divididas em ‘quartos fechados’ por pesadas cortinas (...)”<sup>147</sup>, como pode ser leve e translúcida, respondendo com igual eficácia ao seu propósito, quando “à noite as paredes envidraçadas ficam escondidas por detrás das cortinas de seda de Shantung, evitando reflexos de luz (...)”<sup>148</sup>, como descreveu Fritz Tugendhat, pai de Daniela e *cliente* de Mies van der Rohe.

Na verdade, julgamos que a *cortina* era assumida por Mies van der Rohe como um expediente de privacidade, utilizada não só na sua função mais básica – que se relaciona com a sua cumplicidade com o vidro – como, por vezes, substitui uma porta ou até uma parede. Ou seja, a *cortina* era usada como um elemento conformador de espaço, o que lhe atribui um carácter novo, sensorial e insubstituível.<sup>149</sup>

Ainda a respeito da mesma casa Tugendhat, Daniela lembra: “A espaçosa sala principal não só estava estruturada pela parede de Ónix e pela parede curva de Makassar, mas também podia ser subdividida em pequenos espaços por cortinas de veludo preto e branco ou de seda Shantung. Os meus pais faziam um uso frequente destes tecidos, criando e delimitando, à sua vontade, os seus próprios espaços privados. A minha mãe disse-me que esta experiência de espacialidade era uma qualidade de vida essencial na casa: ao mesmo tempo que desfrutavam de isolamento e privacidade havia uma sensação de pertencer a uma maior totalidade espacial.”<sup>150</sup>

---

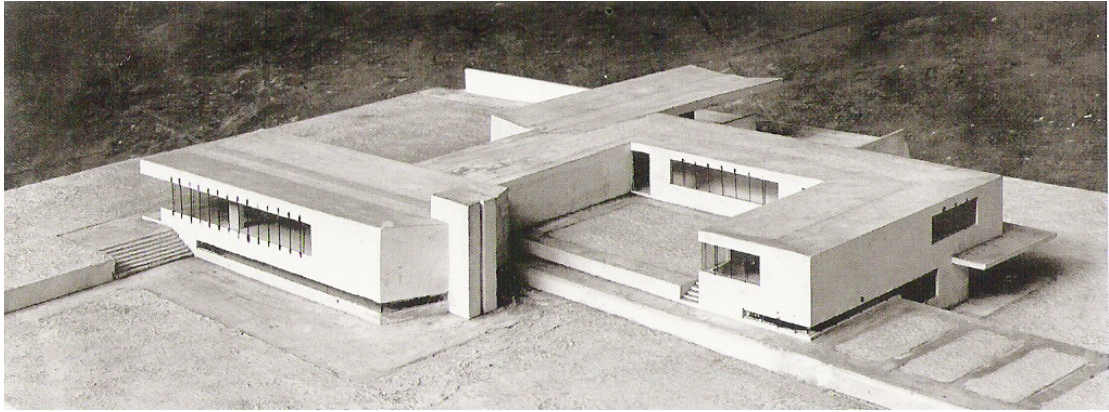
<sup>146</sup> Daniela Hammer-Tugendhat, filha dos *clientes* de Mies van der Rohe, in Daniela Hammer-Tugendhat; Wolf Tegethoff, *Mies van der Rohe. The Tugendhat House*. Wien, Springer, 2000, p. 19.

<sup>147</sup> Fritz Tugendhat, ‘Die Bewohner des Hauses Tugendhat äüBern sich’ (carta ao editor), *Die Form* VI, 11 de Novembro de 1931, p. 437, 438, in Daniela Hammer-Tugendhat; Wolf Tegethoff, *Mies van der Rohe. The Tugendhat House*, op.cit., p. 36, 37.

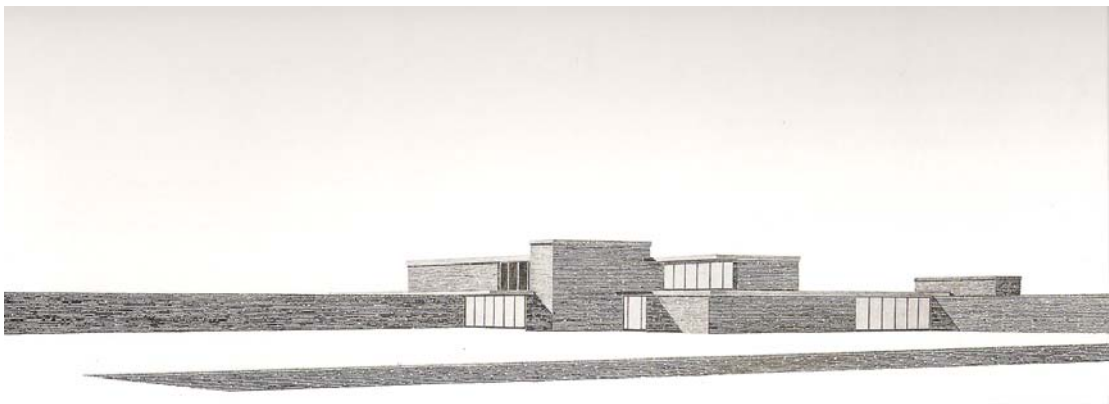
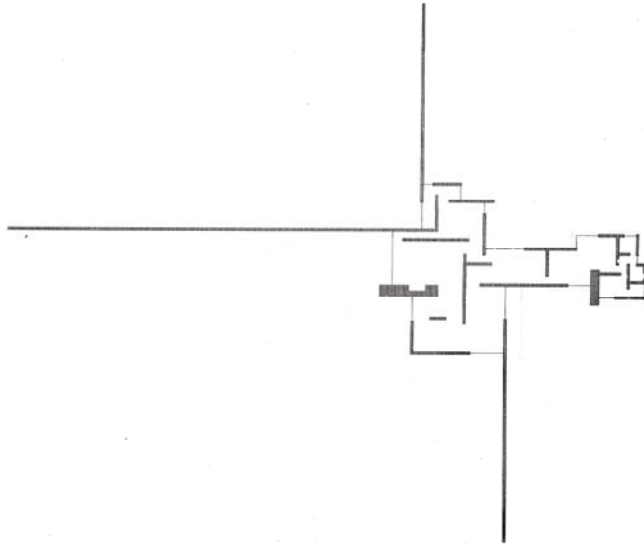
<sup>148</sup> Fritz Tugendhat, ‘Die Bewohner des Hauses Tugendhat äüBern sich’, op.cit., p. 36, 37.

<sup>149</sup> Grete Tugendhat, mulher de Fritz e mãe de Daniela, escreve ainda: “Entre a entrada e a biblioteca havia uma cortina de veludo branca para que esta zona da sala pudesse ficar completamente recolhida e criar um íntimo espaço de estar (...)”, in carta escrita pela própria, para a ocasião da Conferência Internacional da Reconstrução Casa Tugendhat, efectuada no Museu de Moravian, em Brno, a 17 de Janeiro de 1969, (uma versão reduzida foi publicada em alemão na *Die Bauwelt* 36, 1969), in Daniela Hammer-Tugendhat; Wolf Tegethoff, *Mies van der Rohe. The Tugendhat House*, op.cit., p. 5-8.

<sup>150</sup> Daniela Hammer-Tugendhat, in Daniela Hammer-Tugendhat; Wolf Tegethoff, *Mies van der Rohe. The Tugendhat House*, op.cit., p. 18, 19.



58. *Casa de Campo em Betão*. Fotografia da maquete, 1923



59. *Casa de Campo em Tijolo*. Planta e perspectiva

Julgamos que, deste modo, Mies van der Rohe procurou encontrar novas formas de enriquecer a habitabilidade dos interiores domésticos que projectou, transformando o convencional conceito de *conforto doméstico*, tal como era habitualmente entendido na época. A dicotomia vidro/cortina passou a ser, seguramente, uma parte integrante da sua arquitectura. Mas acreditou – ainda – que libertaria a *tradicional casa* das obrigações formais e estruturais a que estava agarrada, carregada de pequenos divisórias interiores, ao abrir espaços dinâmicos que usufruíssem de uma diferente espacialidade e flexibilidade, ainda que mantivessem uma tradicional estrutura programática.<sup>151</sup>

Segundo as suas convicções, as *salas* e os *quartos* tradicionais, fechados, cheios de mobiliário e de tralhas diversas, teriam de ser substituídos por paredes soltas que definiriam espaços amplos, multifuncionais e *limpos*, preferencialmente desprovidos de excesso de mobiliário. Toda a parafernália da *arquitectura tradicional* que representava o *tradicional modo de vida* – habitado em pequenos espaços densamente mobiliados, estruturados por espessas paredes que definiam uma complexa trama interior, atravessadas por portas estreitas e recortadas por pequenas janelas que mal admitiam a necessária ventilação e iluminação – foi eventualmente refutada por Mies van der Rohe, em virtude de uma visão purificadora de simplicidade, fortemente sustentada também em São Tomás de Aquino.<sup>152</sup>

Assim, quando em 1945 começou a projectar aquela que seria a *casa de férias* da sua *cliente*, implantada num vasto terreno não urbano que usufruía de uma magnífica paisagem, Mies van der Rohe encontrava-se fortemente convencido do conceito que devia sustentar a arquitectura daquele particular espaço doméstico.

Sabia que ali tinha resolvido o *problema da devassa de privacidade*, podendo utilizar livremente a *transparência*. Sabia que dispunha dos meios necessários para soltar a estrutura e conceber um espaço livre e dinâmico. Sabia que devia conceber algo extremamente simples, onde a *natureza* pudesse adquirir um significado mais profundo. Faltava simplesmente convencer a sua própria *cliente*.

---

<sup>151</sup> Nomeadamente quando, entre 1923-24, desenha para si a *casa de Campo em Betão* e a *casa de Campo em Tijolo*. A este respeito, ver Wolf Tegethoff, *Mies van der Rohe. The Villas and Country Houses*. New York, The Museum of Modern Art, 1985.

<sup>152</sup> Peter Carter cita as palavras de Mies van der Rohe: “‘Só uma relação que toca na essência do tempo pode ser real’ disse ele. ‘Esta relação eu gosto de chamar uma verdadeira relação. Verdadeira no sentido a que se referiu Tomás de Aquino, como ‘Adequatio et rei intellectus’; ou como nos expressaríamos na linguagem de hoje: verdade é o significado dos factos (...)’”, in Peter Carter, *Mies van der Rohe at Work*, op.cit., p. 172.



60. Edith Farnsworth com Myron Goldsmith no escritório de Mies van der Rohe em South Wabash Avenue nº 37, 1949



61. Mies van der Rohe com os seus colaboradores, no terreno



Edith Farnsworth era uma prestigiada médica do Hospital Central de Chicago, solteira e sem filhos, com uma personalidade forte, não sendo seu costume lamentar-se da possível discriminação a que estaria sujeita. Antes pelo contrário, tudo fazia para ultrapassar preconceitos e minimizar as suas consequências. Julgamos, inclusivamente, que terá sido nessa sequência que, aos 42 anos de idade, decidiu que queria construir uma casa para simplesmente se refugiar de tudo e de todos, nos seus fins-de-semana.

Quando conheceu Mies van der Rohe, Edith Farnsworth já andava à procura de um *arquitecto* e, ao que parece, terá existido de imediato um fascínio mútuo que se desenvolveu posteriormente numa possível relação de intimidade entre *cliente* e *arquitecto*. O que é certo é que o projecto se prolongou durante quatro anos até que se iniciasse a construção da obra, o que foi – seguramente – tempo suficiente para que ambos se conhecessem e trocassem impressões sobre o projecto. Segundo consta, “a Dr.<sup>a</sup> Farnsworth ia ao escritório com muita frequência. Para além de lá ir, também faziam muitos piqueniques no próprio terreno.”<sup>153</sup>

“Eu penso que a Dr.<sup>a</sup> Farnsworth terá dito: ‘Mies, faz como se estivesses a fazer a tua própria casa’. O que se percebia é que ela ia deixá-lo usar a casa de vez em quando. E esse era o espírito da coisa (...)”<sup>154</sup>, conta Myron Goldsmith, um dos colaboradores de Mies van der Rohe que participou activamente no projecto da casa. E quanto à cumplicidade que terá existido entre ambos, na fase de concepção do projecto da casa, acrescenta: “Eu acho que a ideia foi toda dele e que ela a aceitou. Eles falaram muito sobre tudo. Mesmo quando ela disse, ‘Eu quero um terraço e uma varanda para me poder sentar a descansar’, a sua forma, no entanto, provém unicamente dos conceitos de Mies. (...) De facto ela sempre soube exactamente o que ia ter.”<sup>155</sup>

Na verdade, sabe-se que tanto o *arquitecto* como a *cliente* se envolveram na concretização da casa, acompanhando todos os momentos decisivos. Mies van der Rohe “foi à carpintaria escolher cada painel de madeira Primavera. Quando chegou o mármore Travertino, ele estava na obra e fiscalizou peça por peça. (...) Ele divertiu-se com aquilo tudo, estava absolutamente fascinado e não perdia rigorosamente nada.”<sup>156</sup> Contudo, quanto à *cliente*, julgamos que não é possível saber até que ponto se encontrava consciente de tudo o que se estava a passar, nem do que ali iria realmente surgir.

---

<sup>153</sup> Myron Goldsmith, *Oral History of Myron Goldsmith*, (entrevista elaborada por Betty J. Blum), Department of Architecture of The Art Institute of Chicago, Revised Edition 2001, in [www.artic.edu](http://www.artic.edu), Cassete 4: lado 1, p. 65.

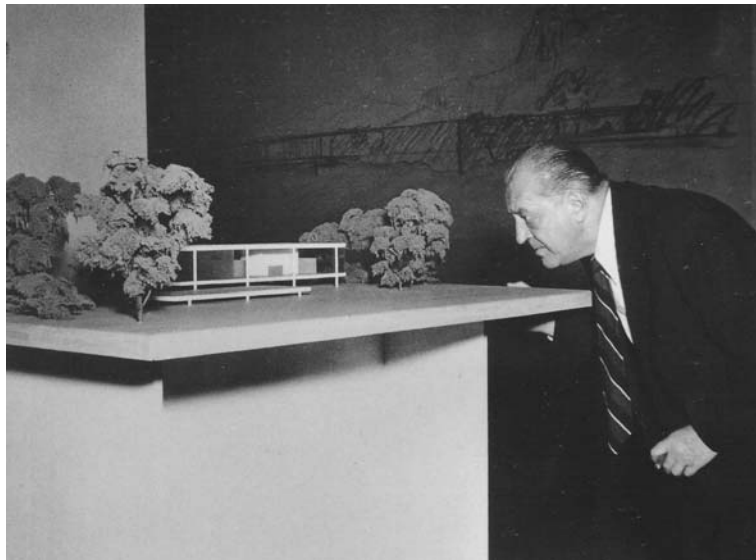
<sup>154</sup> Myron Goldsmith in *Oral History of Myron Goldsmith*, op.cit., p. 65.

<sup>155</sup> Myron Goldsmith in *Oral History of Myron Goldsmith*, op.cit., p. 65.

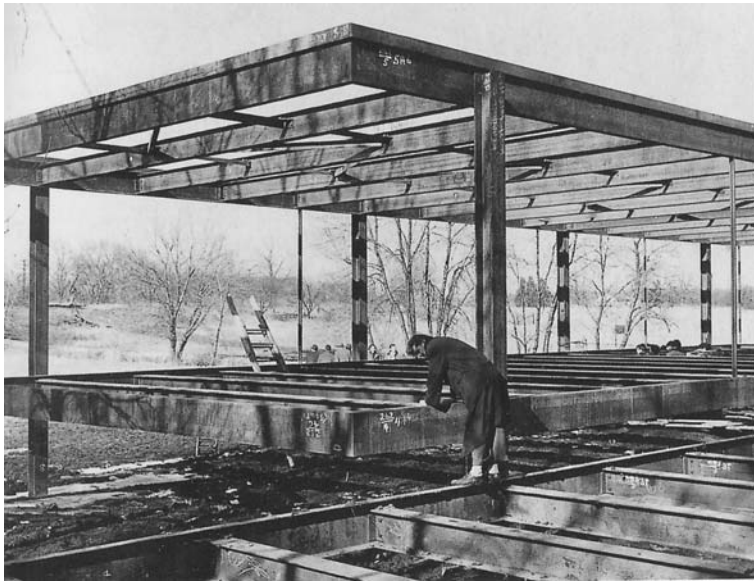
<sup>156</sup> Myron Goldsmith in *Oral History of Myron Goldsmith*, op.cit., p. 65.



62. Aguarela da casa *Farnsworth*, 1945



63. Mies van der Rohe observando a maquete da casa *Farnsworth*, em Nova Iorque, 1947



64. Casa Farnsworth, em construção



65. Mies van der Rohe na obra



66. Mies van der Rohe na obra, 1950

Na verdade, os custos reais da obra não tinham sido previstos com rigor, nem os honorários do *arquitecto* tinham sido esclarecidos convenientemente. A *casa* estava a ficar pronta e, no entanto, os limites da intervenção de cada um dos *sujeitos* não eram claros. “*Entretanto chegou o momento de escolher as cortinas para a casa. Ele queria de seda Shantung, como lhe era familiar. Ela bloqueou logo na cor e não gostava de seda. Achava que não seria resistente.*”<sup>157</sup>

Foi precisamente quando começaram a ter de pensar no que deviam colocar dentro da *casa* que começaram a surgir os desentendimentos. Myron Goldsmith lembra: “*Com o terminar da obra alguma coisa azedou na relação entre Mies e Edith Farnsworth. Nunca percebi exactamente o que aconteceu (...) e nem sei bem quem começou primeiro. (...) Talvez ele estivesse farto de a ouvir criticar em relação às cortinas. (...) Ela disse uma vez: ‘Eu não gosto de seda de Shantung. Estive a falar disso com Harry Weese e ele acha que as cortinas deveriam ser castanhas’. Nem sei se fui eu que lhe contei isto, ou como é que soube, mas Mies apenas comentou: ‘Se eu soubesse que ela iria ser tão difícil nunca teria mexido uma palha por esta casa.’ Ou qualquer coisa do género. E isto é só para lhe dar uma ideia do que estava a acontecer.*”<sup>158</sup>

A própria Edith Farnsworth conta que um dia quando regressavam da obra quase pronta, Mies van der Rohe dissera-lhe: “*Sabes, se constróis uma casa que não seja só para teres um telhado na tua cabeça, mas para obteres uma certa satisfação estética, eu acho que deves ter cuidado para não perderes esse valor através do mobiliário. Aqui, onde olhamos para estas maravilhosas árvores, através dos campos e do rio, seria um grande erro encher a casa com as usuais peças de mobiliário maciço (...).*”<sup>159</sup>

E adiantou esclarecendo que acreditava que o papel do *arquitecto* deveria ultrapassar a mera construção da *casa* e comprometer-se com o controlo do próprio recheio. Ao que a *cliente* reagiu prontamente: “*Mas isso pressupõe que o cliente não tem sentimentos próprios, não tem tradições, não tem gosto próprio, nem necessidades específicas.*”<sup>160</sup>

Pela resposta de Edith Farnsworth adivinhava-se um profundo desencontro entre os dois *sujeitos*, sendo claro que, apesar de toda a proximidade que terá existido entre ambos, houve, de facto, um ***problema da falta de comunicação entre a cliente e o seu arquitecto.***

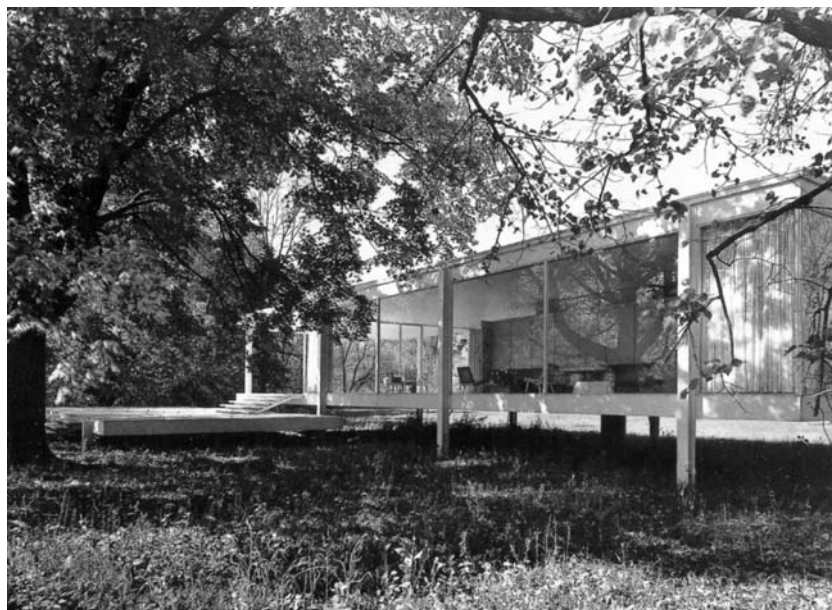
---

<sup>157</sup> Myron Goldsmith in *Oral History of Myron Goldsmith*, op.cit., p. 65.

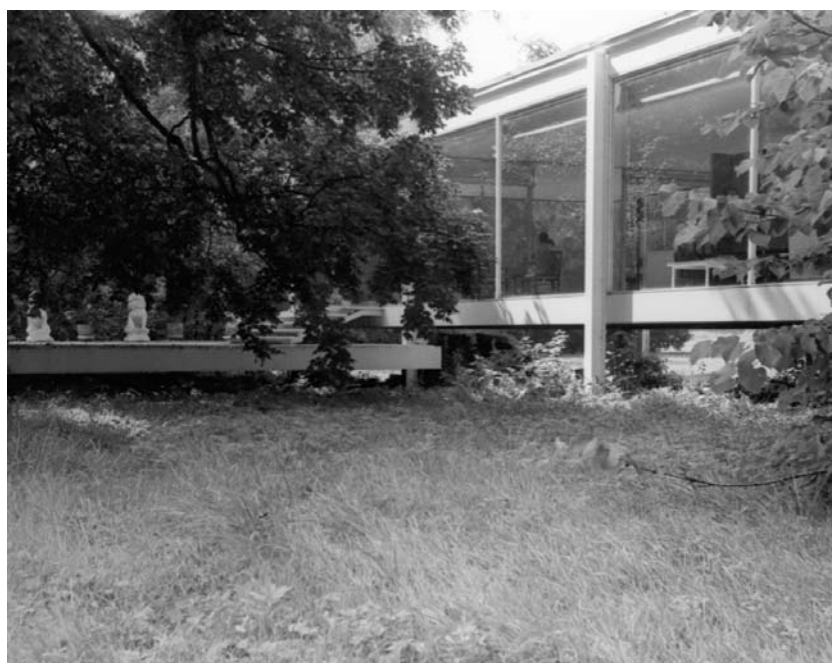
<sup>158</sup> Myron Goldsmith in *Oral History of Myron Goldsmith*, op.cit., p. 65.

<sup>159</sup> Edith Farnsworth, in *Edith Farnsworth Papers. Memoires*, Midwest Manuscript Collection, The Newberry Library Chicago, chapter thirteen, box. 2, fol. 27.

<sup>160</sup> Edith Farnsworth, in *Edith Farnsworth Papers. Memoires*, op.cit, chapter thirteen, box. 2, fol. 27.



67. Casa Farnsworth, 1951



68. Casa Farnsworth, com estores de palhinha, fotografia tirada depois de 1952



69. Casa Farnsworth, com estores de palhinha, fotografia tirada depois de 1952



70. Casa Farnsworth, depois de 1952



71. Casa Farnsworth, fotografia tirada depois de 1952



Julgamos que Mies van der Rohe terá encontrado, neste projecto, muitos motivos de inspiração e uma oportunidade única de concretizar as suas ideias, concentrando-se nos mais ínfimos pormenores arquitectónicos e fazendo com que *aquela casa* resultasse num admirável *manifesto de Arquitectura*. Mas, de certo modo, acabou por distanciar-se dos genuínos interesses da sua *cliente*, provocando uma rotura entre os dois *sujeitos* e também entre Edith Farnsworth e a própria *casa*.<sup>161</sup>

Uns anos mais tarde, Edith Farnsworth vai escrever nas suas memórias: “*Eu iria odiar ter que cortar relações com ele, mas nunca iria concordar com as suas ideias acerca do mobiliário. A casa de cada um é quase tão pessoal como a pele de cada um. Não vejo como é que ele poderia pensar seriamente que eu iria com ele para além da execução da própria casa.*”<sup>162</sup> E foi exactamente o que aconteceu: *cliente* e *arquitecto* acabaram por *cortar relações*, mal a obra ficou concluída.

Na verdade o caso complicou-se ao ponto do *arquitecto* levar a sua *cliente* a tribunal, argumentando com a falha do pagamento dos respectivos honorários. E a *cliente* defendeu-se argumentando com uma lista de insatisfações em relação ao resultado final da sua própria *casa*. De repente, a *casa Farnsworth* viu-se envolvida numa batalha jurídica, alimentando intrigas, especulações e acesas polémicas nos jornais. Mies van der Rohe obteve, desde logo, um estrondoso sucesso internacional com aquela *casa*, e ganhou o caso no tribunal, no ano de 1953. Mas, curiosamente, acabou por não *a usar de vez em quando* – como supostamente estava previsto – pois deixou de se relacionar com a própria *habitante da casa*.

No final de 1950, na noite da passagem de ano, Edith Farnsworth levou um colchão de espuma – e mais algumas pequenas coisas indispensáveis – e preparava-se para passar a sua primeira noite à luz de uma simples lâmpada de 60 watts, na *casa* ainda vazia, quando o telefone tocou: “*Estás aí sozinha no meio desses campos gelados? Eu sou a tua vizinha, do outro lado da ponte. Não queres vir celebrar esta noite connosco? Eu mando aí um dos rapazes para te buscar. Não suporto pensar em ti aí sozinha!*”<sup>163</sup> Com este gesto naturalmente sincero, a vizinha deixa reflectir a mentalidade feminina comum daquela época, evidenciando o facto de Edith Farnsworth ser definitivamente diferente. A *casa* que acabara de construir era a prova irrefutável.

---

<sup>161</sup> O que não aconteceu com a *casa Tugendhat*, onde todos os *sujeitos* se encontravam de acordo com as opções que se iam tomando, assumindo os seus respectivos compromissos.

<sup>162</sup> Edith Farnsworth, in *Edith Farnsworth Papers. Memoires*, op.cit, chapter thirteen, box. 2, fol. 27.

<sup>163</sup> Edith Farnsworth, in *Edith Farnsworth Papers. Memoires*, op.cit., chapter thirteen, box. 2, fol. 27.



72. Edith Farnsworth na sua casa

Na verdade, ao permitir que se construísse aquela *casa* tão peculiar, num lugar tão recôndito, mostrou, desde logo, que tinha uma mente aberta e que se encontrava permeável à inovação (técnica e até estética). Porém, também sabia o que queria, por isso não estava disposta a abdicar de certos valores pessoais, ainda que fossem considerados conservadores. Acima de tudo, Edith Farnsworth quis construir *uma casa para si* e por isso pretendia identificar-se com ela, fazendo-a sua.

E foi por isso mesmo que a *habitante* a mobilou à sua maneira, trazendo os seus antigos móveis e adquirindo outros de acordo com o seu próprio gosto. Mandou colocar uma rede no alpendre, para se proteger dos mosquitos que abundavam naquele lugar. Começou por pôr cortinas, conforme previa o *arquitecto*, mas chegou a experimentar a utilização de *estores de palhinha*, que enrolava para desfrutar da beleza da paisagem, mas que esticava para encobrir aquela transparência compulsiva que por vezes lhe causava um certo desconforto.<sup>164</sup>

Mas nunca conseguiu suprimir alguns problemas técnicos que entretanto surgiram, nomeadamente o controlar do efeito de ressoado que embaciava os grandes panos de vidro. Apesar de tudo, julgamos que a *habitante* conseguiu encontrar o *seu lugar* naquela *casa* que habitou durante 20 anos.

No entanto, a mágoa terá permanecido até ao fim, sem nunca conseguir ultrapassar o desgaste do penoso processo jurídico que se arrastou por alguns anos.<sup>165</sup> Talvez também por isso, Edith Farnsworth passou a não tolerar a presença de estranhos que, por mera curiosidade, se aproximavam da *sua casa* invadindo o seu território privado. E lembra como “*foi tão difícil tolerar a insolência, a burrice, de centenas de pessoas que invadiam os meus terrenos e do meu lar (...). Era terrível e partia-me o coração encontrar as flores selvagens que tão laboriosamente brotavam no terreno, destruídas e esmagadas pelas pegadas das botas, debaixo daqueles narizes esborrachados no vidro (...)*”<sup>166</sup> da sua própria casa.

---

<sup>164</sup> Grete Tugendhat, numa Carta ao Editor da revista *Die Form*, escreveu defendendo-se de um anterior artigo que o próprio Walter Riezler publicara (*‘Das Haus Tugendhat in Brünn’ Die Form VI, 9 de Setembro de 1931, p. 321, 332*), sublinhando: “*Embora seja realmente importante que o interior se harmonize com o exterior, a sala é completamente fechada em si mesma. Neste sentido, a parede de vidro funciona como uma fronteira. Caso contrário também acharia que deveríamos sentir uma certa inquietação e insegurança (...)*”, in Daniela Hammer-Tugendhat; Wolf Tegethoff, *Mies van der Rohe. The Tugendhat House*, op.cit., p. 35, 36.

<sup>165</sup> Edith Farnsworth conta que Richard Neutra vai visitá-la à sua casa e desabafa: “*Esta é uma história muito triste, em que a casa se coloca como monumento. Espero que finalmente consigas encontrar aqui alguma felicidade (...)*”, in Edith Farnsworth, in *Edith Farnsworth Papers. Memoires*, op.cit, chapter thirteen, box. 2, fol. 27.

<sup>166</sup> Edith Farnsworth, in *Edith Farnsworth Papers. Memoires*, op.cit, chapter thirteen, box. 2, fol. 27.



73. *Casa Farnsworth* na grande cheia de 1996



74. *Casa Farnsworth*, uma “*casa barco*”



75. *Casa Farnsworth* a 30 de Agosto de 2007

Curiosamente – no arquivo pessoal de Edith Farnsworth – encontra-se uma fotografia que mostra a *mulher* que se deitou no sofá da sua sala. No lado de fora, as árvores encontram-se nuas, e o chão coberto de neve. Mas dentro, as plantas florescem encostadas ao vidro, espreitando a luz do dia. O cão, ao fundo, espera pacientemente pela dona que descansa no sofá da sua *casa*. Contrariando as imagens que costumam ilustrar este espaço doméstico projectado por Mies van der Rohe, Edith Farnsworth aparece no centro da fotografia. Mas aqui, não se vislumbra a *cliente* amargurada que lutou – em tribunal – contra o *arquitecto*, por supostamente se sentir defraudada e descontente com a *sua casa*.<sup>167</sup>

Julgamos que, ao contrário do que se pode ler na maioria dos livros de arquitectura – e nos escritos que Edith Farnsworth fez questão de publicar por diversas ocasiões<sup>168</sup> –, esta imagem deixa passar uma mensagem escondida que pode *escrever uma outra história* sobre esta mesma *casa*. Então interrogamo-nos: será que Edith Farnsworth apenas nos quis evidenciar o ponto de vista da *cliente* (para sempre insatisfeita), ocultando – quiçá propositadamente – a história da *habitante* que depois, à sua maneira, usou confortavelmente a *sua casa*?

Na verdade Edith Farnsworth usou-a até aos finais dos anos 1960. E apesar de ter lutado contra algumas cheias do rio que, de vez em quando, inundavam a *casa*<sup>169</sup>, foi simplesmente o barulho dos muitos automóveis que começaram a passar na nova estrada (*Plano Millbrook Road*) que construíram para ligar Plano a Chicago, atravessando o rio, que a levou a vendê-la.

Para Edith Farnsworth estava em causa o conceito que – desde o início – sustentara aquele *espaço doméstico*, ou seja, considerado como um espaço de *repouso* em harmonia com a própria natureza. Este simples facto fez com que a *habitante* deixasse de se sentir confortável naquele mesmo *lugar*. Por isso, no ano de 1968, pôs a *casa* “à venda” com o intuito de se mudar para Itália, realizando assim um antigo sonho seu, e onde acabaria por viver o resto dos seus dias.<sup>170</sup>

Entretanto, Peter Palumbo<sup>171</sup>, um grande admirador de Mies van der Rohe, apercebeu-se desse anúncio de venda imobiliária e de imediato contactou a própria Edith Farnsworth. Num almoço, Peter confirmou a compra com um simples *aperto de mão*, mas só a efectuou 4 anos mais tarde, custando-lhe a quantia de 120. 000 dólares.<sup>172</sup>

---

<sup>167</sup> Ainda a este propósito, ver fig. 72.

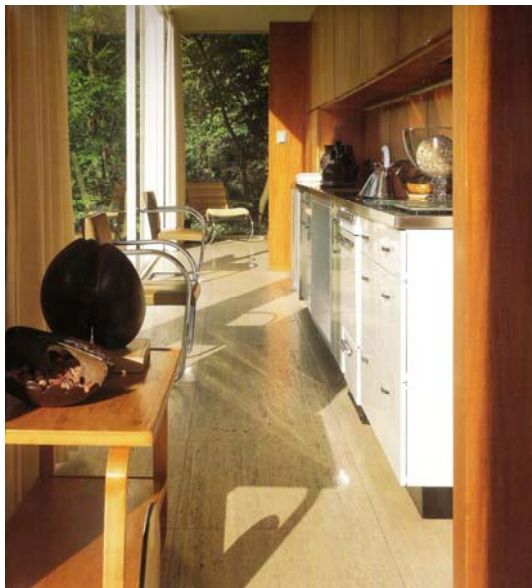
<sup>168</sup> Designadamente no artigo que escreve em 1953 para a revista *House Beautiful*, com o título: “*The threat to the next America*”.

<sup>169</sup> Por exemplo, a cheia de 1954 que subiu cerca de 1,2 m acima do piso da casa, danificando todo o seu interior.

<sup>170</sup> Edith Farnsworth vai viver para Bagno, perto de Florença – em Itália – onde acaba por falecer no ano de 1978.

<sup>171</sup> Peter Palumbo era um jovem multimilionário inglês, de apenas 33 anos de idade.

<sup>172</sup> Simplesmente porque Edith Farnsworth precisou desse tempo para preparar a sua retirada para Itália.



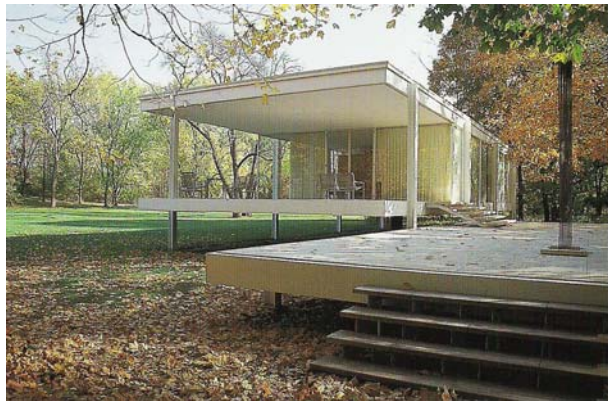
76. Casa Farnsworth quando se encontrava habitada por Peter Palumbo



77. Casa Farnsworth quando se encontrava habitada por Peter Palumbo



78. *Casa Farnsworth* no Verão



79. *Casa Farnsworth* no Outono



80. *Casa Farnsworth* no Inverno



Segundo consta, Peter Palumbo contactou o mesmo *arquitecto* para proceder à reforma da casa e à respectiva decoração do seu interior, pretendendo manter o espírito com que inicialmente teria sido desenhada. Mas Mies van der Rohe acaba por falecer a 17 de Agosto de 1969, antes do novo proprietário ter a casa em sua posse.

Por isso, foi o neto de Mies van der Rohe, Dirk Lohan, que assumiu o projecto, conseguindo corrigir certos problemas térmicos – referidos anteriormente – ao introduzir tecnologia adequada que permitiu aumentar, conseqüentemente, o seu nível de conforto interior. Sabe-se que, logo em 1972, Peter Palumbo passou a primeira noite na casa que também foi sua nas três décadas seguintes.

*“As pessoas perguntam até que ponto é prático viver na casa Farnsworth. Sendo uma casa para uma pessoa solteira, ela funciona extremamente bem (...)”, disse Peter Palumbo, confirmando no entanto que “a qualidade mais relevante desta casa é a sua serenidade. É uma casa muito sossegada (...) a vida dentro dela tem muito a ver com o equilíbrio com a natureza e com a sua própria extensão. Uma mudança de estação ou uma alteração na paisagem cria uma marcante mudança do estado de espírito de quem lá está dentro.”*<sup>173</sup>

E recorda: *“Quando, com o derreter da neve na primavera, o Rio Fox se transforma numa avassaladora torrente que rebenta com a sua margem, a casa assume o seu carácter de ‘casa barco’, onde o nível das águas muitas vezes sobe até muito perto da porta de entrada. Nessas ocasiões a aproximação à casa é feita por canoa.”*<sup>174</sup> De facto julgamos que esta casa é sobretudo rica nas emoções que nela estão implícitas e que se desfrutam a partir da relação intrínseca que estabelece com a paisagem, nomeadamente, com o modo como se predispõe à natureza exterior, ora harmoniosa, ora agreste.

No entanto – e talvez por esta mesma razão – Mies van der Rohe é acusado de se aproximar de uma exagerada desmaterialização da arquitectura, construindo um espaço demasiado rígido e estático, unicamente obcecado com a própria paisagem exterior. Franz Schulze escreve: *“O rigor do rectângulo orientado axialmente e o desenho do volume interior, contido e unitário, produzem um espaço imóvel, não fluído. Quem vive ali sente muito poucos impulsos para se mover com curiosidade lá dentro, mas antes prefere sentar-se e olhar. A natureza pode mudar; a casa, pelo contrário, permanece na sua evidência geométrica.”*<sup>175</sup>

---

<sup>173</sup> Lord Peter Palumbo, in Maritz Vandenberg, *Farnsworth House. Mies van der Rohe*. London, Phaidon Press Limited, 2003, p. 5.

<sup>174</sup> Lord Peter Palumbo, in Maritz Vandenberg, *Farnsworth House. Mies van der Rohe*, op.cit., p. 5.

<sup>175</sup> Franz Schulze, *Mies van der Rohe. Una Biografia Crítica*, op.cit., p. 266.



81. Casa Farnsworth, 2007

Criou-se a ideia de que a *casa Farnsworth* expressa a crença pessoal de Mies van der Rohe de que a arquitectura se aproxima da perfeição, na beleza austera e livre de alusões históricas e retóricas, reflectida em formas simples e materiais nobres, resumindo assim uma impessoal *vontade da época* e permanecendo longe de questões efémeras como a moda ou a própria *vontade individual do cliente*. No entanto, estamos convencidos que, na verdade, “a *casa Farnsworth não é, acho eu, realmente compreendida (...)*”<sup>176</sup>, como desabafou o próprio Mies van der Rohe.

Acreditamos que esta *casa* tem de ser *realmente compreendida* à luz dos critérios que a sustentam e que estão na génese do seu projecto. Julgamos que a sua forma é simples para ser propositadamente neutra e os materiais são nobres para compensarem a ilusória ausência de detalhe, restituindo-lhe a devida relevância. Esta beleza só poderá ser considerada austera se lhe suprimirmos a grandeza da paisagem natural onde se insere inevitavelmente. E ao contrário do que possa parecer, estamos certos de que a sua solução encontra as suas raízes também na tradição clássica, com a qual Mies van der Rohe sempre se identificou.<sup>177</sup>

Na verdade, *quem vive ali sente muito poucos impulsos para se mover com curiosidade lá dentro, mas antes prefere sentar-se e olhar*, porque provavelmente é isso mesmo que se deseja. Os impulsos que se criam são os inerentes a um determinado *estado de espírito* que vai ao encontro *do propósito daquele viver*. E estamos certos de que, se esta *casa* existe, foi simplesmente porque existiu uma *vontade individual de um cliente específico e especial* que para além de mais a concretizou e financiou.

A *casa Farnsworth* foi desenhada para que a sua *cliente/futura habitante* passasse simplesmente os seus fins-de-semana e as suas férias no meio do campo, por entre a Natureza que se expressava através daquela paisagem particular. A *casa* tinha um fim específico que era complementar e quase contraditório à *casa urbana de uso quotidiano* (ou mesmo a uma qualquer *casa de lavoura*, com cariz rural). Então por que não se aceita que implicava, *a priori*, um determinado *estar* e um conseqüente *habitar*, eventualmente efémero, mas assumidamente distinto?

---

<sup>176</sup> Entrevista a Mies van der Rohe feita por Graeme Shankland, in Peter Carter, *Mies van der Rohe at Work*, op.cit., p. 180, 181.

<sup>177</sup> Uma vez que o foco se centrava na natureza exterior. “*Também a natureza deverá viver a sua própria vida. Deveríamos evitar perturbá-la com o colorido das nossas casas (...)*”, disse Mies van der Rohe na entrevista feita por Christian Norberg-Schulz, op.cit., p. 514-516. Tendo confirmado esta mesma ideia na entrevista feita por Graeme Shankland, quando disse: “*Estive na casa de manhã até à noite: Eu não sabia o quão colorida era a natureza. Mas temos de ter o cuidado de usar cores neutras dentro, porque temos todas as cores fora. E estão sempre a mudar, digo-lhe que é lindo (...)*”, in Graeme Shankland, in Peter Carter, *Mies van der Rohe at Work*, op.cit., p. 180, 181.

Talvez seja um *exemplar manifesto de arquitectura*, mas antes de mais foi uma verdadeira casa de férias, “*para uma pessoa solteira. Isto torna todo o problema simples (...)*”<sup>178</sup>, como nos disse Mies van der Rohe. Talvez esta casa albergue um reduzido número de *habitantes*, não dispondo de um eficaz espaço de arrumação. E muito provavelmente as zonas virtualmente estabelecidas não são flexíveis a nível do programa, nem são susceptíveis de pequenas transformações que satisfaçam a eventual inconstância do seu *habitante*. Talvez a transparência em demasia possa causar uma certa insegurança e alguma inquietação – por implicar a indesejada devassa do seu interior – principalmente quando é usada por períodos muito prolongados. Mas nada disto significa que deixa de ser uma *verdadeira casa*.

Não é certamente uma vulgar *casa unifamiliar* facilmente adaptável à vida quotidiana, nem provavelmente a todo e qualquer cidadão, mas não significa que não seja uma *magnífica casa* para um *habitante específico*. Segundo consta, Peter Palumbo encontrou nesta casa todas as qualidades que o *arquitecto* previu quando a projectou, confirmando também que “*para um casal, a casa funciona muito bem. E da perspectiva da mulher, é extremamente prática. A minha esposa adora a casa.*”<sup>179</sup>

É provável que esta mesma casa tenha servido convenientemente Peter Palumbo, e a sua mulher, porque quando a adquiriram aceitaram usá-la tal como fora concebida, adaptando-se àquelas circunstâncias e assumindo-as inteiramente. O segundo proprietário quis, acima de tudo, identificar-se com aquela casa, por isso tudo fez, acabando por gastar milhares de dólares a restaurá-la conforme o projecto inicial e a reconstruí-la, sempre que as forças das águas teimavam em destruir.

No entanto admitimos que Edith Farnsworth tenha tido uma relação mais difícil com esta mesma casa, por não saber exactamente o que iria encontrar. Talvez o *arquitecto* não se tenha preocupado em esclarecer convenientemente a sua *cliente*. Talvez o *arquitecto* não se encontrasse realmente interessado em partilhar as suas intenções e em ceder a eventuais caprichos da sua *cliente*. Talvez tenha existido uma efectiva ***falha de comunicação*** e até de cordialidade entre o *arquitecto* e a *cliente*, revelando-se crucial no final de contas. E se assim foi, Mies van der Rohe falhou deste ponto de vista.

---

<sup>178</sup> Entrevista a Mies van der Rohe feita por Graeme Shankland, in Peter Carter, *Mies van der Rohe at Work*, op.cit., p. 180, 181.

<sup>179</sup> Peter Palumbo entrevistado por Paul Goldberg em Abril de 2003, in “*The Farnsworth House. 1945-1951. Mies van der Rohe*”, in *Sotheby's International Realty*, op.cit., p. 237. Peter Palumbo conta como ainda é possível improvisar o pernoitar de uma terceira pessoa naquela casa, ver Maritz Vandenberg, *Farnsworth House. Mies van der Rohe*, op.cit., p. 5.

Na verdade, acreditamos que a concepção de uma *casa* implica um leal esforço de negociação que pressupõe uma participação activa de todos os *sujeitos* intervenientes. O resultado final tem de ser harmonioso tanto do ponto de vista da arquitectura, como das aspirações de todos os *sujeitos*.

Por detrás desta, ou de qualquer *casa* desenhada por Mies van der Rohe, existe o mesmo entendimento do habitar que desfruta de uma particular domesticidade que se foi consolidando progressivamente ao longo da sua vida e cristalizando no decurso de toda a sua obra. O próprio *arquitecto* confidenciou um dia: “As *grandiosas ideias*, sabe, *pairam no ar enquanto estamos a trabalhar. Não queremos que elas poisem. Normalmente nós próprios ficamos surpreendidos com o que dali advém. Colecciono os factos. O máximo de factos possíveis. Estudo-os muito bem, depois ajo de acordo com isso.*”<sup>180</sup>

Em toda esta história, julgamos que a *cliente* foi a mais penalizada de todos os *sujeitos*, uma vez que não conseguiu concluir *o seu papel* dentro dos parâmetros da normalidade, ficando para sempre marcada pelo desgastante processo jurídico em que se viu envolvida.

Quanto ao *arquitecto*, apesar de ter ganho em tribunal esse mesmo processo, terá igualmente sofrido com o respectivo incidente. Contudo, Mies van der Rohe teve a plena consciência de que com esta *casa* se destacara, para sempre, na *História da Arquitectura* doméstica do século XX. Julgamos que se o *arquitecto* falhou, foi simplesmente na relação que teve com a *cliente* e nunca no seu papel enquanto *projectista*.

A *casa* que concebeu cumpriu os seus propósitos e, muito provavelmente, terá proporcionado inesperados *prazeres* à sua *habitante* – ainda que esta nunca o tenha querido reconhecer – acreditando-se que, do ponto de vista estritamente arquitectónico, a *casa* acabou por superar inegavelmente todas as expectativas. A *casa* que foi de Edith Farnsworth eventualmente poderá não ser *uma casa de todos os dias*, mas esse nunca foi o seu propósito.

Quanto à *habitante*, mesmo que tenha tido que ultrapassar alguns rancores, julgamos que terá conseguido desfrutar verdadeiramente *da casa*, transformando-a à sua maneira no *seu próprio lar*, por mais de duas décadas. E isto é fácil de comprovar, quando se lê o seu diário pessoal. Por isso, ao contrário do que é muitas vezes dito, julgamos que aquele espaço doméstico não só resultou de *um bom projecto de arquitectura*, como também foi *uma boa casa*.

---

<sup>180</sup> *Mies van der Rohe*, entrevistado por John Peter na sua ‘suite’ do Waldorf Tower, Nova Iorque, em 1955 e no seu apartamento de Chicago, em 1964, in *The Oral History of Modern Architecture*. New York, Harry N. Abrams, 1994, p. 159, 160.



82. Mies van der Rohe em Londres, 1959

E continuou a ser *uma boa casa*, quando foi apropriada por Lord Peter Palumbo. Curiosamente, mesmo depois de lhe ter pertencido durante cerca de 30 anos, e de actualmente pertencer ao governo norte-americano – que a utiliza como *Casa-Museu*, conservada e aberta ao público, justificada enquanto património arquitectónico de referência – continua a ser apelidada “*Farnsworth House*”. Ficando simplesmente ligada a Edith, à médica que a desejou, antes de qualquer outra pessoa.<sup>181</sup>

Com o passar do tempo as histórias do tribunal e das desavenças entre a *cliente* e o *arquitecto* já foram esquecidas. De facto, foram as histórias dos seus *habitantes* que testemunham um tempo ali vivido, um uso efectivo, que acabaram por consolidá-la definitivamente. Foi a experiência da *vida* que conteve que a tornou *uma casa memorável*, e não simplesmente a *exuberância da sua arquitectura*. Por isso acreditamos que *para realmente compreender esta casa* é – também – necessário ligá-la aos seus *sujeitos*, a todos os que ajudaram a concretizá-la.

“*Abrindo uma porta de uma casa de Mies não se está nunca no mundo, está-se em casa (...)*”<sup>182</sup>, desabafou Eduardo Souto Moura. E em relação a esta *casa*, estamos particularmente convencidos de que só quem nunca lá entrou é que poderá pôr em causa a sua intemporalidade e o seu potencial enquanto *espaço doméstico de excepção*. Muito se poderá esquecer a seu propósito, mas quem entra naquela *casa*, muito dificilmente a esquecerá.

---

<sup>181</sup> Em 2001 Peter Palumbo decide vender esta *casa*. Depois de muita polémica, a *casa* foi vendida a 12 de Dezembro de 2003, por 7,5 milhões de dólares ao Estado de Illinois, que a transformou num museu público sob a administração do Departamento de Preservação Histórica (*National Trust for Historic Preservation - NTHP*), com a ajuda financeira de diversas instituições privadas, incluindo a *Friends of the Farnsworth House*. A abertura ao público deu-se depois de uma cerimónia pública a 15 de Maio de 2004.

<sup>182</sup> Eduardo Souto de Moura, “*Entrevista biográfica*”, (entrevista elaborada por Monica Daniele), in *Eduardo Souto de Moura*, op.cit., p. 437.



83. Família Venturi



### 2.3. *The mother's house*

Muitos são os impulsos que podem motivar o surgimento de *uma casa* e que vão além da elementar necessidade de prover o espaço adequado à vivência quotidiana dos seres humanos. O desejo de a construir tanto pode decorrer de uma conversa ocasional entre amigos, como pode resultar de um esforço de anos, até que se consiga realizá-lo.

É certo que se exige uma prévia viabilidade financeira – da qual a construção da *casa* irá estar irremediavelmente dependente – mas acima de tudo acredita-se que a oportunidade de a edificar também se sustenta numa intenção emocional. A *casa* será o cenário do quotidiano, que se prevê conveniente para *o começar de uma vida*, ou simplesmente *o começar de novo, na vida*.

Neste sentido, recordemos o exemplo de Vanna Venturi que apenas decidiu fazer *uma casa* para si, quando ficou viúva. E decidiu fazê-la a partir desse momento, não só porque passou a dispor de condições financeiras para a construir, mas também porque sentiu necessidade de mudar o espaço do seu quotidiano – *virando uma nova página na sua vida* – para enfrentar naturalmente a solitária velhice que se anunciava.

Foi em 1959, já com os seus 66 anos de idade, que Vanna decidiu comprar um lote de terreno no pacato subúrbio de Chestnut Hill, em Filadélfia, para aí construir a sua *casa* e afastar-se dos subúrbios de Upper Darby, onde vivera desde que se casou com Robert Venturi Sênior, em 1924.

Filha de emigrantes italianos com escassos recursos financeiros, Vanna nasce em Washington em 1893, onde se vê forçada a interromper os seus estudos, para se poder sustentar. Robert Venturi Sênior, um próspero comerciante e produtor de frutas de Filadélfia, por seu lado, fora um emigrante italiano que chegara aos Estados Unidos da América em 1890, com 9 anos de idade, e que, aos 16 – aquando da morte do seu pai – se viu obrigado a interromper os seus estudos para liderar o então modesto negócio de venda de frutas que herdara e assim poder sustentar-se a si e à sua própria família.

O casal, de hábitos simples, teve um único filho – também Robert – que educou com esmero e dedicação, partilhando um coincidente gosto pela arquitectura, pela cultura e até pelas causas sociais em que o país se ia envolvendo. É o próprio filho que reconhece: “Ambos, ela [a mãe] e o meu pai, adoravam arquitectura e fizeram com que eu também me interessasse por arquitectura, desde muito novo – a nossa casa tinha móveis bonitos que ainda hoje estimo – e muitos livros de arquitectura, literatura, história e filosofia (...).”<sup>183</sup>

Robert, por sua vez, licencia-se em Arquitectura e conclui o seu *Master of Fine Arts* em 1950, na Universidade de Princeton. De imediato vai trabalhar como *arquitecto colaborador* nos promissores escritórios de Oscar Stonorov e de Eero Saarinen. Entretanto, em 1954, ganha o prémio *Rome Prize Fellowship* da *American Academy in Rome* que o leva a viajar para Roma onde – ao longo de mais dois anos – estuda e aprende a apreciar a arquitectura clássica italiana, bem como a dar maior relevância ao papel da História no projecto de arquitectura.

Ao regressar, vai trabalhar com Louis Kahn, tornando-se igualmente seu assistente na *Escola de Arquitectura da Universidade da Pensilvânia*.<sup>184</sup> Mas passados dois anos, Robert decide estabelecer-se por conta própria, integrando a firma: *Venturi, Cope and Lippincott*.

Assim, no referido ano de 1959, Robert Venturi era um jovem *arquitecto* de 34 anos que iniciava a sua prática profissional em simultâneo com a docência da disciplina de *Teoria de Arquitectura*, nessa Universidade. E Vanna Venturi era uma potencial *cliente* que simplesmente queria construir *uma casa* para si, no terreno que adquirira nesse mesmo ano. A consequência foi óbvia, “foi algo muito simples: ela [a mãe] adorava arquitectura e tinha um filho arquitecto, em quem confiava. Acho que foi apenas isso que aconteceu (...)”<sup>185</sup>, como explica Robert Venturi.

Ao apercebe-se que a concretização da *sua casa* poderia ser igualmente um “*impulso na carreira*” do seu filho, Vanna decide encomendar-lhe o projecto sem imposições estéticas, ou quaisquer requisitos específicos, deixando apenas claro que não gostaria que a *casa* fosse pretensiosa.

---

<sup>183</sup> Robert Venturi, “*Vanna Venturi House for Stories of Houses*”, in <http://storiesofhouses.blogspot.com>.

<sup>184</sup> Onde acaba por aí ficar como Professor Associado.

<sup>185</sup> Robert Venturi entrevistado por Alice T. Friedman a 10 de Maio de 1996, in Alice T. Friedman, *Women and the Making of the Modern House. A Social and Architectural History*, op.cit., p. 203.

Robert reconheceu, anos mais tarde: “A casa da minha mãe foi desenhada para a sua velhice e viuvez, com um quarto de dormir para si, no piso térreo; sem garagem porque ela não conduzia; um quarto para uma empregada doméstica ou para uma possível enfermeira; e igualmente apropriada para colocar a sua bonita mobília, com a qual eu tinha crescido. De facto ela não fez exigências ao arquitecto, seu filho, no que diz respeito a questões de programa ou estéticas – ela estava absolutamente confiante.”<sup>186</sup>

Se a encomenda, daquela *cliente* especial, estava reduzida ao máximo de simplicidade, o terreno de que dispunha para a edificar também não apresentava quaisquer condicionantes de maior. Resumia-se a uma simples parcela de terreno quase plano, enquadrada num pacífico subúrbio residencial que apenas dispunha de alguma vegetação no limite da propriedade. Por isso, de um modo pragmático, Robert Venturi decidiu implantar a casa solta no lote, encaixada perto das árvores preexistentes, revestindo simplesmente o restante terreno envolvente com relva aparada, apenas interrompida pelo percurso que se percorre, assimetricamente, desde o portão do lote até à porta de entrada na casa.

Mas em que poderá sustentar este *arquitecto* o projecto de *uma casa* que não prevê qualquer tipo de constrangimentos, imposições, requisitos ou desejos que o possam induzir a uma resposta que satisfaça a vontade precisa, e simultaneamente tão vaga, daquela *cliente peculiar*?

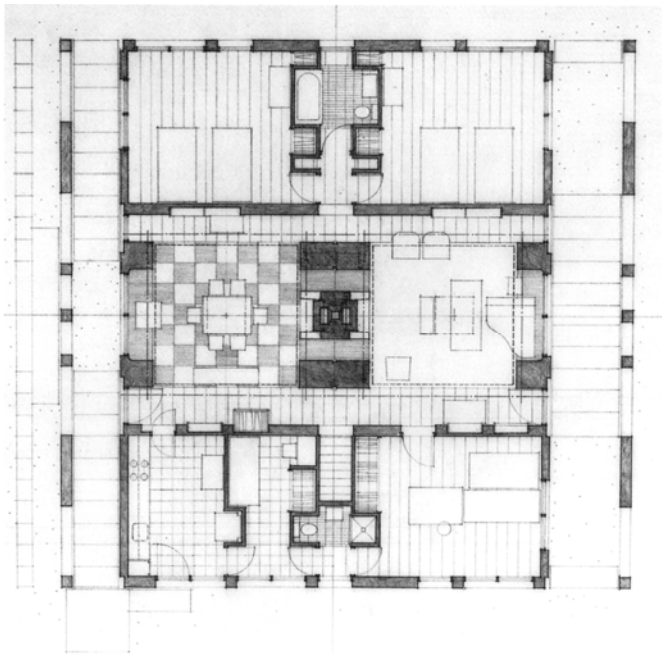
Robert Venturi estava consciente que não iria desenhar a *casa dos sonhos* da sua mãe – *aquela casa* com que, eventualmente, poderá ter *sonhado* um dia – pois Vanna não estava interessada em interferir no processo de concepção da sua própria casa. A sua *cliente* representava-se a si própria, mas ao contrário do que seria provável, não pretendia uma *casa única*, mas unicamente *uma casa* onde pudesse viver confortavelmente o resto da sua velhice.

Sabe-se apenas que aquele *jovem arquitecto* aceitou o desafio e lutou, de forma exigente e solitária, por um projecto que se adaptasse àquela *cliente/futura habitante*, mas que simultaneamente reflectisse o seu modo de *pensar a casa*. O próprio Venturi desabafou a sua angústia: “Lembro-me de como, para mim, foi difícil fazer com que aquele edifício chegasse àqueles termos. É duro remar contra a maré; foram quatro anos de muita agonia e muito pouco êxtase.”<sup>187</sup>

---

<sup>186</sup> Robert Venturi, “Vanna Venturi House for Stories of Houses”, op.cit.

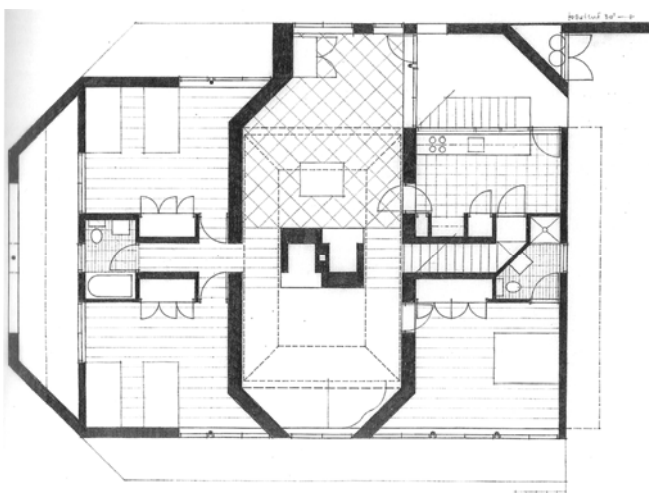
<sup>187</sup> Robert Venturi, “Mother’s House 25 years later”, in *Mother’s House. The Evolution of Vanna Venturi’s House in Chestnut Hill*. New York, Rizzoli, 1992, p. 35.



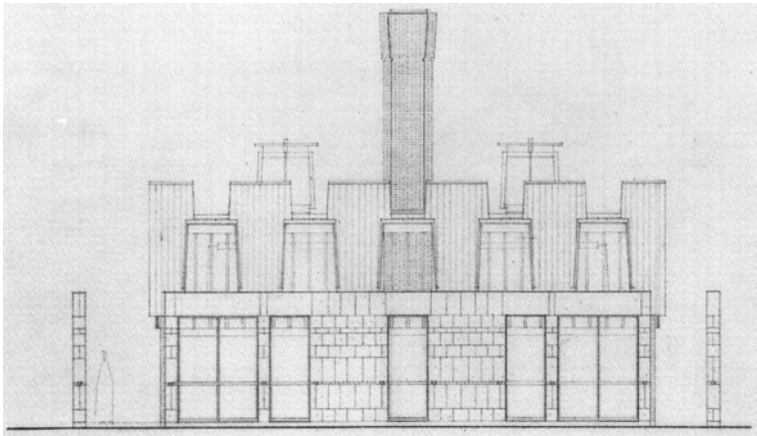
84. Planta, versão I  
elaborada em Julho 1959



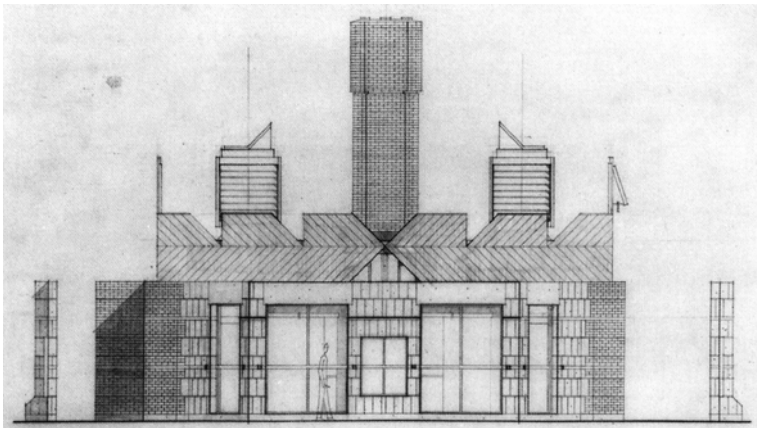
85. Planta, versão IIA  
elaborada em Agosto 1959



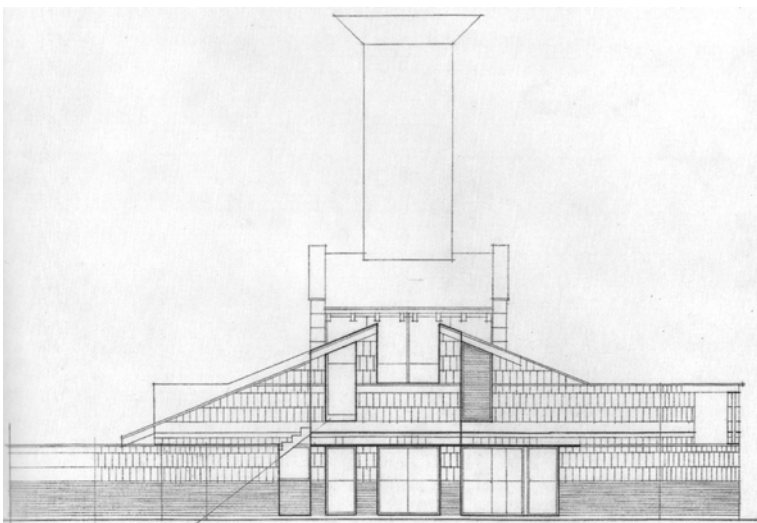
86. Planta, versão IIIA



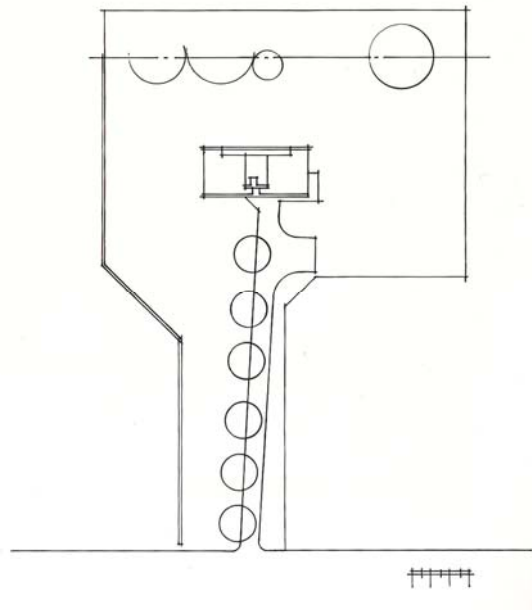
87. Alçado posterior, versão I  
elaborada em Julho 1959



88. Alçado posterior, versão IIA  
elaborada em Agosto 1959



89. Alçado anterior, versão IIIA



90. Planta de implantação



91. Casa de Vanna Venturi, pintada no seu tom esverdeado

Durante esses quatro anos desenhou seis diferentes versões da *casa* – onde o *programa* parece ser a única indicação que lhes é comum – optando por uma solução mais otimizada, possivelmente porque (também) terá tido em conta os custos financeiros que daí advinham. Certo é que a obra começou a ser construída em Agosto de 1963 e logo no seguinte mês de Abril de 1964 Vanna Venturi foi viver para a *sua casa*, então pintada num tom cinzento acastanhado.

Três anos mais tarde, Robert decide mudar a cor para um tom esverdeado, de acordo com as cores da natureza envolvente – num assumido e continuado gesto de irreverência<sup>188</sup> – não procedendo, posteriormente, a qualquer outra transformação relevante e permanecendo de um modo determinadamente conservada, até hoje.

O *arquitecto* organiza a *casa* distribuindo-a por dois pisos: concentrando no piso térreo – que se relaciona de nível com o jardim exterior – todo o espaço dedicado à mãe; e reservando o segundo piso para possíveis convidados que dispõem de um quarto de dormir, com as respectivas instalações sanitárias, e de uma estreita varanda virada para as traseiras do lote.<sup>189</sup>

O piso térreo, é maioritariamente dominado pelo *espaço de estar*, onde as circulações são reduzidas ao mínimo e o pragmatismo funcional, ao máximo. Entra-se directamente para a sala – que é comum – e que distribui de um modo simétrico e directo: à direita, a cozinha; à esquerda, os quartos de dormir – da mãe e da empregada – que partilham uma pequena casa de banho.

No entanto, elege dois elementos para concentrar todas as tensões e atenções: a lareira, assumindo-a como o *coração do lar*; e a escada de acesso ao segundo piso que une verticalmente a *casa*. As escadas, com degraus irregulares, encaixam-se em torno da enorme chaminé da lareira que acaba por erguer-se de forma exagerada, muito além da cobertura inclinada da *casa*. Deste modo faz com que estes dois elementos que contêm um elevado valor simbólico – reconhecidos como elementares requisitos de conforto *do lar* – se vejam envolvidos numa *disputa de forças*, para conquistar a posição central daquela *sala*, atribuindo-lhes a devida preponderância que contrasta com a regularidade dos restantes espaços adjacentes.

---

<sup>188</sup> Contrariando a afirmação de Marcel Breuer, que dizia “*que a única coisa que jamais faria era pintar uma casa de verde, porque verde é a cor da natureza (...)*”, in *Mother's House. The Evolution of Vanna Venturi's House in Chestnut Hill*, op.cit., p. 25.

<sup>189</sup> Para além de um estudante de arquitectura que ali viveu durante algum tempo, Robert também chegou a viver naquele quarto da *casa*, por uns tempos – antes e depois do seu casamento, em 1967, com a sua colega Denise Scott-Brown.



92. *“Com a disposição estética que aprendi com a Villa Savoye”.*

*Villa Savoye*, Poissy, Paris, projectada por Le Corbusier, 1929



93. *“A configuração do seu telhado como frontão derivou da Low House of Bristol”.*

*Low House*, Bristol (Rhode Island), USA, projectada por Charles Follen McKim, 1887



94. *“Composição dual da Casa Girasole em Roma”.*

*Casa Il Girasole*, Roma, projectada por Luigi Moretti, 1950



95. *“A rotura do frontão superior do Palácio Blenheim”.*

*Palácio de Blenheim*, Woodstock (Oxfordshire), Inglaterra, construído entre 1705-22



Julgamos, contudo, que a principal contradição desta casa se expressa na complexidade de pormenores que tendem a distorcer o referido pragmatismo funcional, como, por exemplo, a existência de um segundo lance de escadas que sobe desde o segundo piso, de encontro a uma simples parede. O próprio *arquitecto* vai descrever esta casa como resultante de uma constante luta de forças contraditórias e ambíguas, reconhecendo: “Este edifício reconhece complexidades e contradições: é ao mesmo tempo complexo e simples, aberto e fechado, grande e pequeno; alguns dos seus elementos são bons num nível e maus noutro (...)”<sup>190</sup>

Quanto à particularidade da sua volumetria, tal como a eventual excentricidade dos seus alçados – onde se percebe uma permanente preocupação com “os jogos de luz” que *enchem* os espaços interiores – essa advém de um irreverente desejo de pôr (também) em causa tudo o que então se assumia como certo, desde a pureza das formas à simplicidade de um *gosto* assumido.

Na verdade, este *arquitecto* fez uma opção arriscada, por isso explicou: “Relaciona-se com as minhas ideias no tempo em que estive envolvido com ‘complexidade e contradição’; com a implantação no seu particular contexto suburbano de Chestnut Hill; com a disposição estética que aprendi com a Villa Savoye; a configuração do seu telhado como frontão derivou da Low House of Bristol (Rhode Island); a rotura do frontão superior do Palácio Blenheim; e a composição dual da Casa Girasole em Roma; e relaciona-se ainda com o envolvimento de uma explícita superposição de elementos ornamentais.”<sup>191</sup>

Mas é no texto que escreve sobre “a casa da mãe 25 anos depois”<sup>192</sup> que fez questão de enumerar uma lista de elementos compositivos, que considerou como relevantes na leitura formal daquela casa, por exemplo: a janela assumida como um *buraco* na parede, exaltando o seu valor *simbólico*; o frontão do alçado principal; os frisos; a escala, pequena e simultaneamente grande; os arcos que não são estruturais; a simetria distorcida; a redundância; tal como a escolha da cor (verde).

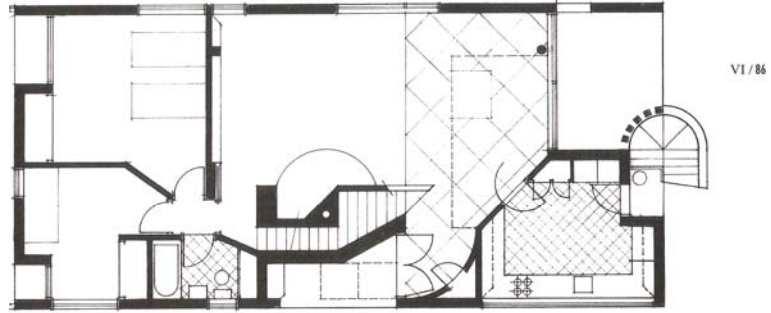
É nesse mesmo texto que salienta ainda outros aspectos cruciais na interpretação daquela casa e que na época em que foi construída marcavam toda a diferença. Por exemplo: o facto de ter decidido, desde o início, que a casa iria ser preenchida com o mobiliário antigo da mãe, assumindo um certo eclectismo no interior; ou a procura de uma *outra forma* de expressar “o

---

<sup>190</sup> Robert Venturi, *Complexidade e Contradição em Arquitectura*. São Paulo, Martins Fontes, 1995, p. 177.

<sup>191</sup> Robert Venturi, “Vanna Venturi House for Stories of Houses”, op.cit. Ainda a este propósito, ver ilustração na página anterior.

<sup>192</sup> Robert Venturi, “Mother’s House 25 Years Later”, in *Mother’s House. The Evolution of Vanna Venturi’s House in Chestnut Hill*, op.cit.



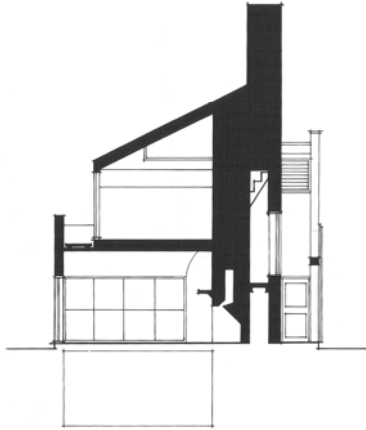
96. Planta do piso térreo



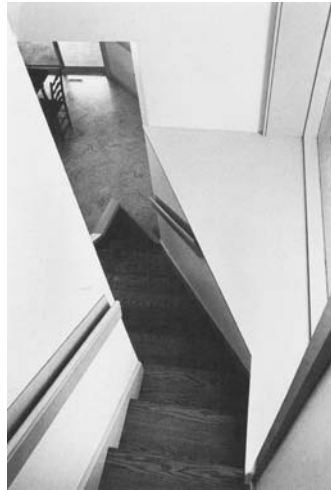
97. Vista da sala comum



98. Vista da sala comum



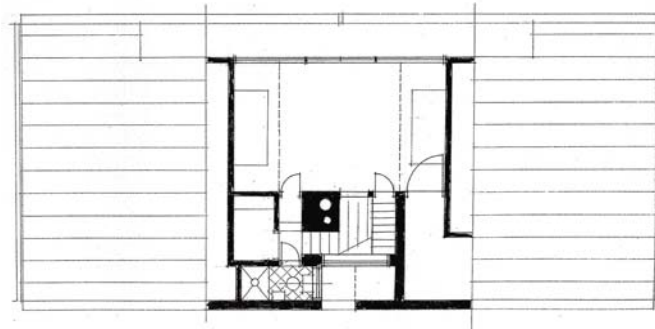
99. Secção desenhada a 8 de Dezembro de 1962



100. Vista das escadas



101. Vista da lareira



102. Planta do primeiro piso



103. Vista do quarto de hóspedes



104. Vista do alçado posterior, com Robert Venturi na varanda

*novo*”, ou simplesmente a elementar qualidade clássica que a caracterizava, considerando-a como uma das suas maiores particularidades.

Curiosamente acabou por reconhecer que se tratava de um aproximar da imagem quase iconográfica *de uma casa desenhada por uma criança*, exaltando a sua simbologia, ou mesmo ideologia, subjacente ao próprio projecto, ainda que tenha sido concebida – de facto – evidenciando uma constante luta de complexidades e contradições, como já foi dito. E acrescentou de forma categórica: “*Tenho escrito sobre a casa como sendo moderna mas também referencial/cheia de imagens – como sendo uma casa genérica/icone - não se esforçando para ser uma arquitectura original, mas para ser boa.*”<sup>193</sup>

Na verdade, o resultado final desta *casa* acabou por desprender-se das amarras do *Movimento Moderno* ortodoxo – que ainda ditava as regras da arquitectura doméstica – e abrir novos caminhos, expressos também no livro que Venturi escreveu para sustentar as suas teorias, “*Complexity and Contradiction in Architecture*”<sup>194</sup>, apoiando-se em parâmetros distintos dos que se sedimentavam até então.

Foi registando diferentes pontos de vista – que reflectem, não só os fundamentos da *História*, nomeadamente da arquitectura clássica, mas também da cultura local e popular – que Robert Venturi acabou por abalar certos alicerces teórico-práticos supostamente consolidados, pondo em causa as próprias *fontes*, com as quais a arquitectura doméstica parecia ter-se, irremediavelmente, conformado.

No entanto, devemos salientar que, neste trabalho, o aspecto mais importante de toda *esta história* é que a “*mãe gostava de viver na casa e também de receber os numerosos jovens arquitectos que a visitavam (...)*”<sup>195</sup>, como afirmou o próprio filho. Segundo consta, durante nove anos Vanna habitou confortavelmente *a sua casa*, identificando-se verdadeiramente com ela.

E é interessante lembrarmo-nos que *este arquitecto* conseguiu *este efeito*, mesmo tendo trabalhado conscientemente afastado de todas as contingências provenientes de uma vulgar relação entre *cliente* e *arquitecto*, nomeadamente estando isento das lutas *de valores* (morais, estéticos, financeiros, etc.) comuns entre estes dois *sujeitos*.

---

<sup>193</sup> In “*Vanna Venturi House for Stories of Houses*”, op.cit.

<sup>194</sup> Robert Venturi, “*Complexity and Contradiction in Architecture*”. Museum of Modern Art, 1966.

<sup>195</sup> Robert Venturi, “*Vanna Venturi House for Stories of Houses*”, op.cit.



105. Vista do alçado principal



106. Vista do alçado posterior



107. Vista do alçado lateral esquerdo

Curiosamente, apenas se contam dois episódios que ilustram momentos de subtil inquietação entre *cliente* e *arquitecto*. Um dos casos resumiu-se a um comentário que silenciou o próprio filho, aquando de uma visita que Vanna fez à obra. Robert contou que ao passarem por *umas casas vulgares*, características do século XIX que existiam por perto, a mãe exprimiu num suspiro de desabafo: “*Oh, não são lindas aquelas casas?!?*”<sup>196</sup>.

O outro episódio prende-se com a relutância que Vanna tinha em aceitar o pavimento em mármore – ainda que só numa parte da sala – por temer ser demasiado ostensivo. Certo é que o mármore foi colocado por insistência e convicção de Robert Venturi. O que nos leva a interrogar, a este propósito: Será que esta cedência *da cliente* evidencia somente a confiança que depositava no *arquitecto*, ou ilustrará também a tolerância de *uma mãe* que quis satisfazer a vontade *do seu próprio filho*?

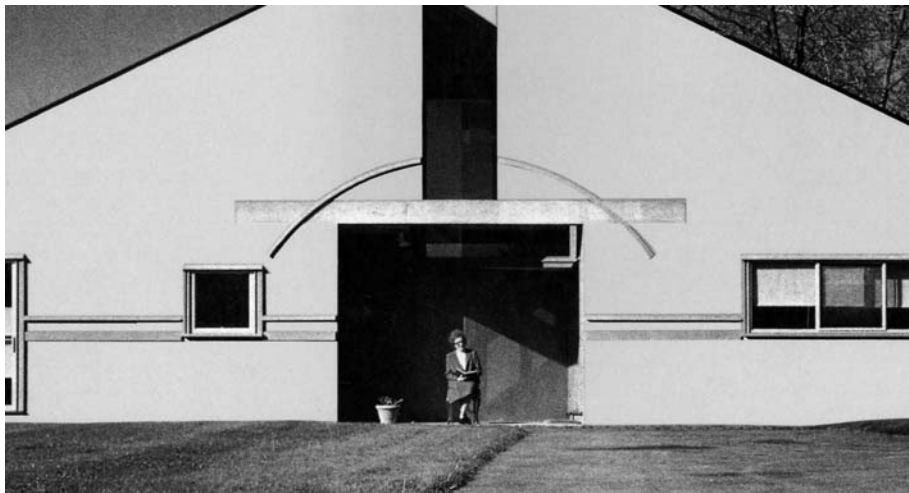
Ainda que, numa primeira fase, Robert Venturi tenha escrito sobre esta casa sem realçar a identidade da *cliente/futura habitante*, menosprezando a subtil influência que esta exercia sobre si próprio, posteriormente dá-se conta dessa particularidade, chegando a admitir que o resultado final *da casa*, acabara por ser uma consequência directa desse facto, afirmando que “*de certo modo foi um gesto simpático [para com a sua mãe]; pois não era adequado para ela, mudar-se para uma casa ‘moderna’... Talvez em parte tenha sido porque se tratava [precisamente] da minha mãe, por isso não quis fazer algo – para mim – exibicionista que não estivesse realmente relacionado com ela, mas antes, foi fundamentalmente baseado no meu respeito por ela, e num sentimental gosto pelas suas mobílias e pelo seu modo de vida... Eu conhecia-a bem, por isso não tentei algo que não fosse apropriado para ela... Algo que ia ao encontro dos meus próprios interesses enquanto artista emergente, sem ter que pôr aquela velha mulher numa extravagante casa moderna, com a qual nunca se relacionaria.*”<sup>197</sup>

Este comentário mostra como *aquela casa* realmente resultou da ponderação do dilema que aquele *filho* e jovem *arquitecto* teve de enfrentar, decidindo entre fazer de modo a agradar (também) à sua própria *cliente* e mãe, ou fazer como possivelmente se sentiria induzido, tal como faziam os seus mestres. A consequência foi surpreendente, ou mesmo inesperada, e curiosamente do agrado de ambos – tanto da *mãe*, como do *filho* – testemunhando uma **recíproca cumplicidade entre a *cliente específica* e o próprio *arquitecto*.**

---

<sup>196</sup> Robert Venturi entrevistado por Alice T. Friedman a 10 de Maio de 1996, in Alice T. Friedman, *Women and the Making of the Modern House. A Social and Architectural History*, op.cit., p. 211.

<sup>197</sup> Robert Venturi entrevistado por Alice T. Friedman a 10 de Maio de 1996, in Alice T. Friedman, *Women and the Making of the Modern House. A Social and Architectural History*, op.cit., p. 211. É nesta sequência que Alice T. Friedman conclui o seu texto afirmando: “*Na casa da sua mãe Venturi demonstrou que ele – e por extensão, nós – poderíamos relacionar-nos de modo diferente com a história, connosco próprios, e com os outros, permitindo uma maior multiplicidade de imagens, de pontos de vista, e de experiências de coexistência. A casa servida como um modelo de intimidade e continuidade num tempo obcecado pelo racionalismo e pelo novo. Com humor, tolerância, e competência, Venturi acabou por nos oferecer os elementos para uma nova arquitectura.*”



108. Vanna Venturi, sentada em frente da sua casa, em Chestnut Hill, Filadélfia



Aliás, podemos até presumir que só foi possível construir *aquela casa*, nos moldes em que foi concebida, simplesmente porque *aquela cliente* – a sua *mãe* – o permitiu. E ainda que agora nos possa parecer uma *casa banal*, “o que parecia extraordinário então, hoje parece vulgar, ou vice-versa (...)”<sup>198</sup>, como referiu o próprio Robert Venturi.

Veja-se, a título de exemplo, uma carta que *Charles H. Woodward* escreveu a Robert Venturi, a 18 de Junho de 1962. Este *cliente*, depois de ter criticado aspectos particulares do projecto proposto pelo *arquitecto* – incluindo algumas semelhanças formais com ‘a casa da mãe’ – conclui a dita carta de um modo esclarecedor: “Por outras palavras, não podemos aprovar o projecto tal como foi submetido. Contudo acreditamos que, se ainda assim continuar interessado, pode manter o espírito da casa, mesmo que removendo alguns dos elementos de desenho mais controversos. De qualquer modo sentimo-nos relutantes a limitar qualquer *arquitecto* de tentar fazer algo de novo, mas infelizmente há muitos vizinhos que continuarão a ter que olhar para a casa; uma vez que não a podemos enfiar num armário como se faz com uma pintura, eles farão muitos comentários desagradáveis, que não estamos, de todo, interessados em ouvir.”<sup>199</sup>

Parece-nos evidente que – acima de tudo – a *casa* nasceu de uma estreita e profunda relação emocional que envolveu *mãe e filho* num mesmo propósito. Surgiu sustentada na cultura, nas ideologias e teorias do *arquitecto*, mas principalmente apoiada no seu bom senso, bem como no apreço, no respeito e no conhecimento profundo que aquele filho tinha da sua mãe, ou antes, que aquele *arquitecto* tinha da sua *cliente*.

Pode dizer-se, inclusivamente, que o resultado final contém uma espécie de inocência – como afirma Aldo Rossi<sup>200</sup> – mas por isso mesmo, acabou por ser indiscutivelmente *uma casa exemplar*, a partir do momento em que o *arquitecto* atribui uma grande relevância ao papel do *cliente/futuro habitante*, assumindo-o como componente preponderante no *projecto de arquitectura da casa*.

Julgamos que ao relevar o valor pessoal do *cliente* – exaltando a individualidade da pessoa que se encontra por detrás do *sujeito*, bem como dos seus pertences – vai induzir a um outro modo de interpretar esse *sujeito*, considerando-o (também) como um eminente *instrumento de projecto*.

---

<sup>198</sup> Robert Venturi, “*Mother’s House 25 Years Later*”, in *Mother’s House. The Evolution of Vanna Venturi’s House in Chestnut Hill*, op.cit., p. 34.

<sup>199</sup> Charles H. Woodward, in *Mother’s House. The Evolution of Vanna Venturi’s House in Chestnut Hill*, op.cit., p. 6.

<sup>200</sup> Aldo Rossi, “*Preface*”, in *Mother’s House. The Evolution of Vanna Venturi’s House in Chestnut Hill*, op.cit., p. 9.

Acreditamos, no entanto, que Robert Venturi chegou mais facilmente a esta situação, pela própria relação que se previa, *a priori*, profundamente íntima. Acreditamos que a sintonia que existia entre os *sujeitos* (*cliente, arquitecto e habitante*), e que permitiu que o processo se desenvolvesse de um modo harmonioso, deveu-se simplesmente à relação de intimidade que os ligava.

Na verdade julgamos que essa intimidade e consequente cumplicidade – que por vezes supera toda e qualquer racionalidade – interfere nas relações que se estabelecem entre os diferentes *sujeitos*, na medida que os torna mais vulneráveis. Talvez se possa dizer que é nestes termos – quando os *sujeitos* gozam nomeadamente de uma grande proximidade – que o *cliente específico* acaba por se revelar crucial na definição do conceito que sustenta o *projecto de arquitectura*, confirmando a sua influência.

Ou seja, é possivelmente nestas circunstâncias que este *sujeito* é considerado como um eventual *instrumento de projecto*, revelando-se decisivo nas posteriores opções conceptuais do espaço doméstico que se espera que venha a ser *realmente seu*.

Já no remoto ano de 1898, Adolf Loos lembrava que, por vezes, “o *arquitecto, ou o decorador, nem o nome do seu cliente conhece. E ainda que o habitante desse espaço o compre cem vezes, continuará a não ser seu. Continuará a ser património espiritual de quem o pensou. Porque eles não poderiam fazer como os pintores, pois faltava-lhes uma certa relação espiritual com o seu habitante, e faltava ainda outra coisa que se encontrava nas casas do tolo camponês, do pobre trabalhador ou da pobre solteirona: intimidade.*”<sup>201</sup>

A partir destas palavras de Adolf Loos pretendemos levantar **a questão da falta de intimidade entre os sujeitos** (quando *nem o nome do cliente se conhece*), como um problema que os *arquitectos* enfrentam, por vezes, e que poderá reflectir-se como uma lacuna, no próprio *projecto de arquitectura*.

Na verdade, julgamos que Adolf Loos, não só se referia **à relação de intimidade que o habitante estabelece com a própria casa**, quando esta é decorada por si, ao seu próprio gosto (como *se encontrava nas casas do tolo camponês, do pobre trabalhador ou da pobre solteirona*), mas também **à relação de intimidade que se estabelece entre os vários sujeitos** que se relacionam com a casa, essa *relação espiritual* que será necessário existir entre os *sujeitos*, uma vez que lembra que o *arquitecto ou o decorador*, ao contrário do *pintor*, não pode relacionar-se simplesmente com a própria obra.

---

<sup>201</sup> Adolf Loos, “*Los intérieures en La Rotonda*”, in *Escritos I. 1897/1909*, op.cit., p. 71.

Assim sendo, poderá deduzir-se que uma relação de maior proximidade ou até de intimidade – entre os vários *sujeitos* – poderá ser, conseqüentemente, uma mais-valia no processo de concretização de *uma casa*, na medida em que poderá induzir a um projecto mais *personalizado*, com o qual todos se possam identificar *pessoalmente*. Tal como se quis mostrar com o exemplo que aqui escolhemos.

Julgamos que Robert e Vanna Venturi ao gozarem de uma indiscutível e afortunada relação de intimidade, permitiu que o *arquitecto* fosse feliz no percurso difícil que escolheu para encontrar a resposta adequada à encomenda que lhe fora proposta, por aquela *cliente peculiar*. Contudo, neste caso, o facto de se tratar sobretudo de uma relação familiar não terá sido um factor de somenos importância. Antes pelo contrário, julgamos que se tratou da sua maior particularidade.

Provavelmente o facto de se encontrarem presos a um estreito laço familiar terá sido o verdadeiro motivo que levou o *arquitecto* a entender aquele projecto de um modo diferente, considerando-o, acima de tudo, como *o futuro lar da sua própria família*. E embora esta já se encontrasse incompleta – com o falecimento do pai – prevaleceu uma (talvez inconsciente) vontade de preservar a sua memória, quer através da manutenção do mobiliário que testemunhava uma existência vivida em comum, quer garantindo à sua mãe o maior conforto possível.

Apesar de não ser evidente, numa primeira abordagem, no final de contas julgamos que Robert Venturi – com a *história desta casa* – ajudou a acentuar o indiscutível *valor emocional* contido no *conceito de família* que se encontra directamente relacionado com a *casa*. E é deste modo que também acabou por consolidá-lo enquanto fundamento da própria arquitectura doméstica. Não será por mero acaso que esta *casa* é conhecida simplesmente como “*The mother's house*” (*A casa da mãe*).

Sabe-se que o processo de concepção de *uma casa* é extremamente complexo, envolvendo diferentes *sujeitos* com distintas susceptibilidades, propósitos e pontos de vista. Nesta medida, é fácil prever uma eventual promiscuidade e fragilidade nas relações que se estabelecem, resultantes da convivência dessas várias pessoas que se correlacionam fatalmente no decurso do processo de concretização da *casa*.

Isto é igualmente válido quando os vários *sujeitos* se encontram também presos por laços de parentesco e de sangue. E é tanto mais evidente quanto nos apercebemos que as próprias relações familiares se encontram naturalmente estratificadas.



109. Quarto do piso superior da casa de Vanna Venturi



110. Quarto do piso superior da mesma casa, na posse de Thomas e Agatha Hughes

Ou seja, supostamente cada membro de uma família assume uma certa posição hierárquica que corresponde a uma definida função a desempenhar no seio dessa *família*, e que pode ser invertida se a fizermos corresponder a um específico *sujeito* (*cliente, arquitecto, habitante*) que também desempenha uma função específica no processo de concretização da *casa*.

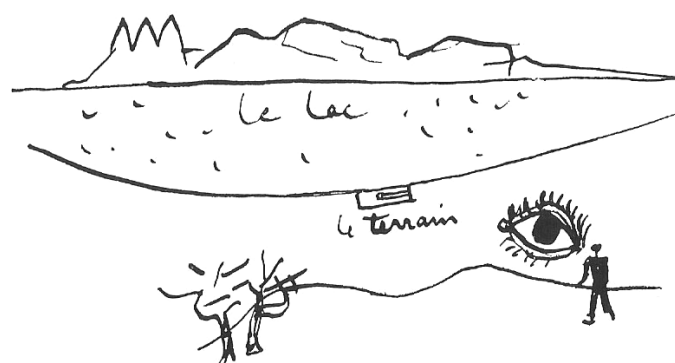
Consequentemente podem ocorrer certas tensões – entre os diferentes *sujeitos* – que podem resultar em desequilíbrios susceptíveis de danificar a própria relação entre eles, independentemente do nível de intimidade que a sustentava *a priori*, interferindo ou mesmo pondo em causa o referido processo.

Na sequência deste raciocínio – e ainda que contrariando o exemplo que aqui apresentámos – ocorre-nos interrogar: Será que um maior distanciamento emocional, nas relações entre os vários *sujeitos*, poderá induzir a uma maior independência artística, por parte do *arquitecto*, facilitando o processo de concepção do *projecto de arquitectura da casa*?

O que é evidente é que se, por um lado, se mostra que Robert Venturi projectou esta *casa única*, de um modo deliberadamente *personalizado* – indo ao encontro dos interesses particulares do *cliente* que se representava *unicamente a si próprio*, com o qual desfrutava de uma estreita relação de intimidade e encontrando-se simultaneamente livre de pressões – por outro lado, é curioso confirmar que, posteriormente, essa mesma *casa* se adequou de forma cabal ao casal Thomas e Agatha Hughes que a adquiriu em 1973, logo após a morte de Vanna, e que a habita orgulhosamente desde então.

Antes de mais, parece-nos óbvio que uma *casa é uma casa* a partir do momento em que responde de um modo universal, corrente, ou até *banal*, ao programa básico que lhe é exigido, sendo nesses termos que um qualquer *habitante* se poderá apropriar dela. Mas, nesse sentido, também se pode deduzir que uma *casa pode ser uma casa*, mesmo quando não é *uma boa casa*.

O que aqui se torna relevante, no entanto, é o facto de, não tendo sido uma *casa banal* – antes pelo contrário, tendo sido projectada de um modo *particular e personalizado* –, conseguiu ser *uma boa casa* para a *cliente/futura habitante* que participou no seu processo de concretização, bem como continuou a ser *uma boa casa* para os *habitantes* que a vieram ocupar, logo de seguida. Na verdade, o *arquitecto* ao projectá-la – não se esforçando para que fosse uma *arquitectura original*, mas para que fosse *boa* – conseguiu atingir o seu verdadeiro propósito.



111. Desenho de Le Corbusier

## 2.4. *Une petite maison*

A “*Villa Le Lac*”, construída nas margens suíças do *Lago Léman*, entre 1922 e 1925, que Le Corbusier chamou simplesmente “*une petite maison*” (*uma pequena casa*), é possivelmente a que melhor reflecte as suas intenções no que diz respeito à concepção de um espaço doméstico. No entanto é, decerto, a que melhor ilustra um particular modo de *projectar uma casa*, que caracterizou uma parte significativa da arquitectura doméstica do século passado.

Se no início dos anos 1920, Le Corbusier escrevia: “*Somos infelizes por habitar em casas indignas, porque elas arruinam a nossa saúde e a nossa moral (...)*”<sup>202</sup>, chegando a afirmar nesse momento, que “*as nossas casas repugnam-nos (...)*”, já em 1965, num comovente texto que escreve, intitulado “*Nada é transmissível para além do pensamento*”, este mesmo *arquitecto* vai reconhecer: “*Pela minha parte, dediquei 50 anos da minha vida a estudar a habitação. Restitui o Templo à família, ao lar. Restabeleci as condições essenciais na vida dos homens (...)*”<sup>203</sup>.

Na verdade, julgamos que, ao dedicar-se obstinadamente ao estudo do *espaço doméstico*, e ao relacioná-lo com o desassossego da vida quotidiana, Le Corbusier demonstrou a sua importância enquanto *elemento arquitectónico de referência*, evidenciando-o ao longo de todo o seu trabalho. É fácil reconhecer que a sua abordagem foi abrangente e os exemplos que construiu são – ainda hoje – referenciais.<sup>204</sup>

É provável que Le Corbusier seja o *arquitecto* mais estudado da *História do Movimento Moderno*. A seu respeito, Alison Smithson chegou mesmo à conclusão de que “*quando se abre um novo volume da ‘Oeuvre Complète’ descobre-se que ele já teve todas as nossas melhores ideias, já fez aquilo que íamos fazer a seguir (...)*”<sup>205</sup>.

---

<sup>202</sup> Le Corbusier, “*Esthétique de l’ingénieur, architecture*”, in *Vers une Architecture*. Paris, Éditions Vincent, Fréal & C<sup>e</sup>, 1966, p. 6.

<sup>203</sup> Le Corbusier, “*Le Corbusier: Rien n’est transmissible que la pensée*”, in Le Corbusier; P. Jeanneret, *Œuvres Complète 1965-1969, Les dernières Œuvres. The Last Works. Die letzten Werke*, op.cit., p. 170.

<sup>204</sup> A propósito da *vida quotidiana*, Le Corbusier concluiu: “*O dia de 24 horas basta para fixar o sentido do supérfluo e da palavra essencial (...)*”, in Le Corbusier, *A Arte Decorativa*. São Paulo, Martins Fontes, 1996, p. 168. Tendo escrito ainda: “*Nenhuma atenção é dada àquilo que faz a vida de todos os seres: o quotidiano, esses momentos e essas horas passadas, dia após dia, desde a infância até à morte, em salas, em espaços quadrangulares e simples que podem ser emocionantes, e que constituem, de facto, o teatro primordial em que a nossa sensibilidade evolui, desde o momento em que abrimos os olhos para a vida (...)*”, in Le Corbusier, *Conversas Com Estudantes das Escolas de Arquitectura*. Lisboa, Edições Cotovia, 2003, p. 33.

<sup>205</sup> Allison Smithson citada por Deborah Gans, *The Le Corbusier Guide*. New York, Princeton Architectural Press, 2000, p. 12.



112. Família Jeanneret: Charles-Edouard, Albert e os pais



113. A Villa Jeanneret em construção, La Chaux-de-Fonds



114. A *'Maison Blanche'*



Contudo, se nos concentrarmos apenas na “*petite maison*” (*pequena casa*) da família *Jeanneret*, apercebemo-nos que, embora tenha sido descrita, pelo próprio *arquitecto*, como sendo simplesmente uma *máquina de habitar* – “*funções precisas adaptadas a dimensões específicas permitem uma máxima utilização do espaço (...)*”<sup>206</sup> –, na verdade encontra-se sustentada em teorias que acabaram por revolucionar a arquitectura, contribuindo para um imperativo *repensar da casa*. Razão pela qual a sua abordagem se revela, aqui, imprescindível.

Pese embora as intenções de Le Corbusier possam ter sido (até) previsíveis, julgamos que a origem deste particular espaço doméstico se encontra (também) ligada a uma fatalidade. Isto é, acreditamos que parte das ilações que consolidaram o *projecto de arquitectura* desta *casa* advêm de factores não assumidos mas subentendidos inconscientemente, acabando por resultar num testemunho único, no seu extenso repertório arquitectónico.<sup>207</sup>

Neste sentido não nos parece correcto contar a *história desta pequena casa* sem primeiro falar de uma outra *casa* da mesma família *Jeanneret*, também conhecida por “*maison blanche*” (*casa branca*). Para isso, será necessário recuar ao início do século passado, ao austero e remoto *Vale de Jura*, na Suíça, quando Le Corbusier era ainda Charles-Edouard Jeanneret<sup>208</sup> de *La Chaux-de-Fonds*. Quando era simplesmente um jovem ambicioso – recém-chegado de uma prolongada viagem de estudos<sup>209</sup> – que apenas pretendia projectar uma *casa* para os seus pais, com o intuito de se “*lançar na profissão*”<sup>210</sup>.

---

<sup>206</sup> Le Corbusier. *Une Petite Maison*. Zürich, Artemis aux Éditions d'Architecture, p. 5.

<sup>207</sup> As intenções de Le Corbusier *podem ter sido (até) previsíveis* na medida em que, por esta altura, publicou o seu livro “*Vers une Architecture*”, onde compilou os diversos artigos que tinha vindo a escrever na revista “*L'Esprit Nouveau*”, que partilhava com o amigo e pintor Amédée Ozenfant. Foi nesta sequência que também assumiu o pseudónimo de Le Corbusier.

<sup>208</sup> Charles-Edouard Jeanneret nasce a 06 de Outubro de 1887, na pequena cidade suíça de Chaux-de-Fonds, perto da fronteira francesa.

<sup>209</sup> Le Corbusier escreveu: “*Usei as minhas economias para fazer uma longa viagem, longe da escola, ganhando a vida com trabalhos práticos (...)*”, in Le Corbusier; P. Jeanneret, *Œuvres Complète 1910-1929*. Zürich, Edition Girsberger, 1995, p. 10. A viagem durou 4 anos, incluindo algumas interrupções: começou pelo norte de Itália (onde esteve 3 meses), depois foi para Viena (durante 4 meses) e chegou a Paris (onde residiu durante 21 meses); foi a casa por uns dias; e continuou até à Alemanha (onde esteve mais 12 meses). Por fim concluiu o circuito com a *Viagem do Oriente* onde vagueou durante cerca de 7 meses pelos Balcãs, Turquia, Grécia e Itália central.

<sup>210</sup> Charles-Edouard frequentou cinco anos do Curso *D'Art et Décoration* da *Escola de Jura*. Em 1905 demonstrou o desejo de se dedicar completamente à arquitectura, encorajado pelo seu professor e mestre Charles L'Eplattenier. O pai escreve no seu diário, a 12 de Junho desse ano: “*Edouard acabou de renunciar completamente ao curso de gravador, apesar de ser o melhor aluno da escola nesta área; ele vai iniciar-se na arquitectura, impulsionado pelo seu professor L'Eplattenier que fala maravilhas dele e que garante o seu sucesso?!*”, in H. Allen Brooks, *Le Corbusier's Formative Years. Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1997, p. 43.



115. O pai e a mãe no seu quarto de dormir



116. Charles-Edouard e Albert no quarto de ambos



117. A sala de estar que é comum



118. Canto da sala de estar

Charles-Edouard Jeanneret, todavia, nasce no seio de uma reduzida família de origens modestas. O pai era montador de mostradores de relógios da prestigiada marca *Longines*. A mãe era pianista e dava aulas particulares de piano para ganhar algum dinheiro. A respeito dos seus pais, o próprio escreve numa carta que envia a um amigo: “O meu pai, superiormente inteligente e de gosto muito refinado, praticou durante 40 anos, um desconcertante e repugnante ofício: o de fazer mostradores de relógios. (...) A minha mãe com uma interessante ascendência: meia belga – remotamente espanhola, meia Rochefort! ensina piano.”<sup>211</sup>

Por isso, apesar das intenções de Charles-Edouard Jeanneret serem legítimas, a condição financeira dos *Jeanneret* não era favorável, o que deixa antever – bem desde o início – um enorme cepticismo por parte do próprio pai, como se testemunha no seu diário, a 12 de Junho de 1905: “Edouard anda a persuadir-nos para comprarmos um terreno nos subúrbios, para aí construirmos uma casa; A mãe apoia-o entusiasticamente sem ter em conta as suas consequências desastrosas, para mim e para ela, pelo facto de ficarmos localizados fora da cidade, o que é deplorável para a prática das nossas profissões. Nem eles estão a ter em conta os problemas e as angústias de um empréstimo bancário, e das suas amortizações, inerentes a um tal investimento. Esta ideia infeliz já tem sido, e continuará a ser, a causa de conflitos lamentáveis entre nós.”<sup>212</sup>

E, ainda que Le Corbusier tenha escrito seis anos mais tarde: “Por altura da minha partida em 1907 eu propus aos meus pais um simpático e pequeno alojamento – sem sequer ter um quarto para os filhos (...)”<sup>213</sup>, fazendo crer que tencionava projectar uma pequena casa, na verdade estava de regresso das suas promissoras viagens e carregado de referências.<sup>214</sup>

Assim, quando começou a desenvolver as suas ideias – para o tal *pequeno alojamento* – não resistiu a transformá-lo numa casa de três pisos, toda pintada de branco, numa aparatosa *Maison Blanche*.

---

<sup>211</sup> Le Corbusier, in H. Allen Brooks, *Le Corbusier's Formative Years. Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, op.cit., p. 327.

<sup>212</sup> H. Allen Brooks, *Le Corbusier's Formative Years. Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, op.cit., p. 43.

<sup>213</sup> Le Corbusier escreve numa carta dirigida a William Ritter, a 18 de Dezembro de 1911, in H. Allen Brooks, *Le Corbusier's Formative Years. Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, op.cit., p. 310.

<sup>214</sup> Stanislaus von Moos diz: “As janelas do segundo andar estão alinhadas numa banda horizontal, com o intuito de deixar a luz entrar; numa solução que de algum modo vai encontrar as suas reminiscências em alguns exemplos de Peter Behrens, nomeadamente na Villa Schröder em Eppenhausen, perto de Hagen (1908-09) (...)”, in Stanislaus von Moos, *Le Corbusier. Elements of a Synthesis*. Cambridge, Massachusetts; London, England, The MIT Press, 1979, p. 17.



119. Le Corbusier no seu apartamento na *Rue Jacob*, quando se instalou em Paris

É certo que a família o apoiou no decorrer do processo de construção da casa, é o pai que escreve: “*Nós vamos lá todas as tardes. Edouard está a dar bem conta do recado (...)*”<sup>215</sup>, mas é também evidente que persistia a sua preocupação em relação às questões financeiras, quando acrescentou: “*A casa tem telhado já há alguns dias. Nós celebramos o acontecimento no dia 21, na própria casa, com cerca de 30 trabalhadores e amigos; oferecemos: salsichas, queijo, vinho, cerveja, charutos... custou 103 francos. Isto é um gesto simpático, mas exagerado para a nossa família; e ainda mais lamentável, quando não estabelecemos uma estimativa para os custos da obra.*”<sup>216</sup>

Neste desabafo do próprio pai pressente-se o descontrolo económico que não tardaria a evidenciar-se, acabando num efectivo descalabro financeiro. De facto, o dinheiro faltava até para pagar o aquecimento daquela avantajada casa. Os custos tinham excedido todas as suas expectativas e a situação tornara-se insustentável.

Consequentemente, em 1919, os *Jeanneret* vêem-se obrigados a vender a casa, acabando por não retirar quaisquer dividendos deste acto, ainda que conseguissem liquidar as suas dívidas, e passam a viver numa pequena casa alugada, com quatro divisórias, em *Châbles-sur-Blonay*, perto de Vevey, onde gozavam de um clima mais ameno e de uma vista soberba sobre o *Lago Léman*.

Le Corbusier, que entretanto se mudara para Paris, vai carregar consigo a angústia da situação embaraçosa em que deixara os próprios pais, escrevendo inconformado: “*Eu tenho um pai e uma mãe de origens modestas que, com muito trabalho, alcançaram uma circunstância financeira média que eu descuidadamente e irreflectidamente quase estoirei com a construção de uma casa. (...) A asneira total de construir essa casa, feita aparentemente como uma necessidade de instintiva reconciliação entre três seres... foi um erro estúpido. É evidente que não posso deixar o meu pai e a minha mãe aqui, longe da cidade e de qualquer vizinho (...). Essa cidade, eu odeio. As pessoas também (...). Então qual é o meu dever?*”<sup>217</sup>

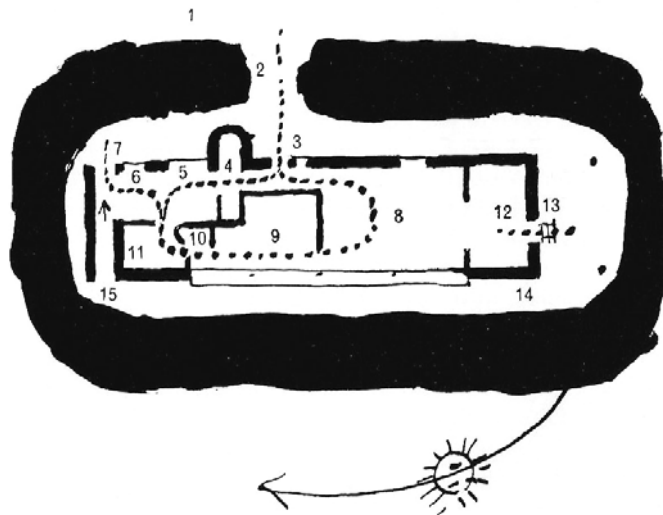
De facto, com estas palavras mostra-se arrependido, o que nos leva a crer que é (também) obstinado com o desafio de aliviar o sofrimento que causara à sua própria família que vai começar a sua vida profissional na vizinha capital francesa, onde acaba por residir definitivamente.

---

<sup>215</sup> Escrito pelo pai de Le Corbusier, em Maio de 1912, in H. Allen Brooks, *Le Corbusier's Formative Years. Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, op.cit., p. 310.

<sup>216</sup> Escrito pelo pai de Le Corbusier, in H. Allen Brooks, *Le Corbusier's Formative Years. Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, op.cit., p. 310.

<sup>217</sup> Numa carta que escreve a William Ritter, a 18 de Dezembro de 1911, in H. Allen Brooks, *Le Corbusier's Formative Years. Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, op.cit., p. 327.



120. Desenho de Le Corbusier

Será nestes termos que vai perseguir a intenção de projectar uma *simples casa*, com um propósito: “*A pequena casa abrigará a velhice do meu pai e da minha mãe, depois de uma vida de trabalho (...)*”<sup>218</sup>, ou seja, reconhecendo (então) que a deveria conceber tendo em conta as especificidades dos *futuros habitantes*.

Assim aconteceu. Aproveitando até as longas viagens que fazia de comboio, Le Corbusier vai desenhá-la isoladamente de todas e quaisquer contingências reais, reconhecendo: “*No meu bolso tenho um projecto de uma casa. O projecto antes do terreno? O projecto de uma casa em busca de um pedaço de terra? Sim.*”<sup>219</sup> Isto significa – por outras palavras – que Le Corbusier vai desenhar a *casa sem sítio*, ou melhor, sem sequer saber onde a poderia implantar, chegando a admitir: “*Com a planta no bolso, fui à procura de um terreno.*”<sup>220</sup>

Curiosamente, constata-se que também não tinha *cliente*, assumido na verdadeira acepção da palavra, pois não existia ninguém a desempenhar concretamente esse papel. Na verdade os dados concretos que tinha para consubstanciar aquele projecto resumiam-se à particularidade dos eventuais *futuros habitantes* que supostamente alimentavam a *ideia dessa casa*, pela fatalidade decorrida dos erros cometidos no passado recente a que fizemos referência.

De imediato ocorre-nos perguntar: Se não tinha *cliente*, nem terreno, mas apenas um juízo sobre os *futuros habitantes*, que à partida o induziam ao desejo de a conceber, em que é que o *arquitecto* vai sustentar a *ideia da casa*?

Presume-se que se tenha fixado na questão da *organização funcional* dos espaços interiores, assumindo-a como o primeiro problema a considerar, se nos centrarmos no que Le Corbusier escreveu a este propósito: “*Podemos alinhar num circuito os elementos funcionais da casa, estes estão dimensionados e as continuidades indispensáveis já foram fixadas (...)*”<sup>221</sup>, sendo claro ao afirmar, “*por conseguinte, temos de reconhecer os ‘órgãos’ da casa, enumerá-los e classificá-los; temos que fixar as continuidades úteis, e desenvolver, na sua ordem normal, as suas operações sucessivas (...)*”<sup>222</sup>.

---

<sup>218</sup> Le Corbusier, *Une petite maison*, op.cit., p. 5.

<sup>219</sup> Le Corbusier, *Une petite maison*, op.cit., p. 5.

<sup>220</sup> Le Corbusier, “*El plano de la casa moderna*”, in *Precisiones. Respecto a un Estado Actual de la Arquitectura y el Urbanismo*. Barcelona, Ediciones Apóstrofe, 1999, p. 152.

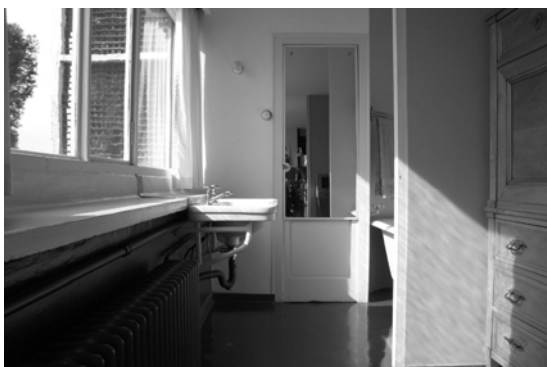
<sup>221</sup> Le Corbusier, “*El plano de la casa moderna*”, in *Precisiones. Respecto a un Estado Actual de la Arquitectura y el Urbanismo*, op.cit., p. 150.

<sup>222</sup> Le Corbusier, “*El plano de la casa moderna*”, in *Precisiones. Respecto a un Estado Actual de la Arquitectura y el Urbanismo*, op.cit., p. 148.



121. *“Circulando indiscriminadamente por toda a casa”.*

Vista da zona de dormir, para a zona de estar



122. *“Onde todas as áreas se partilham”.*

Vista da zona de dormir, para a zona do banho



123. *“A comunicação com a zona do dormir é feita pelo roupeiro, como uma segunda circulação ‘de serviço’”.*

Vista do roupeiro



Ao entender a *casa* como sendo – acima de tudo – um espaço onde se efectuam determinadas funções (constantes, quotidianas, regulares), delimitadas a uma área definida e presas a uma rotina tipificada, o *arquitecto* parte do princípio de que, se se concentrar no *programa da casa*, reduzindo-o ao essencial, definirá racionalmente o próprio conceito do projecto que lhe dará forma. Le Corbusier foca-se na questão da *organização* e do *dimensionamento* – que obriga a uma optimização de cada espaço, tendo em conta, tanto a sua economia, como a própria fluidez – e acaba por usar a *circulação* como ordenadora de todas as relações espaciais da *casa*.

Deste modo vai conceber a *planta* que descreve orgulhosamente: “*Desenho: um vestíbulo; à esquerda leva-nos à recepção e à direita aos serviços; a sala de jantar e a sala de estar são comuns; (...) uma pequena sala - transformável instantaneamente em quarto de dormir dos amigos, com camas que saem do pavimento, um armário encastrado dissimulado por uma porta de correr, um lavabo (...). À direita da zona de jantar, o lugar de dormir, ligando ao banho (...); À direita do vestíbulo, a cozinha e a lavandaria, as escadas para descer à cave e a porta de serviço que dá para um espaço aberto; por outro lado, a comunicação com o quarto de dormir é feita pelo roupeiro, como uma segunda circulação ‘de serviço’.*”<sup>223</sup>

Pode deduzir-se que o *arquitecto* teve a preocupação de desenhar um circuito fluído, onde não se distinguiam hierarquias de índole social, mas apenas se determinavam prioridades funcionais e organizativas que iam reger-se – ainda assim – por diferentes níveis de privacidade. Isto porque, supostamente, quem iria usufruir da *sala* que é comum, dormir no espaço que se concebe como quarto, usar as instalações sanitárias, acreditando ainda que todas as áreas se partilhariam, por vezes, sem portas (estanques), mas apenas divididas por cortinas, iria igualmente usar a cozinha, lavar a roupa e arrumá-la no roupeiro, circulando indiscriminadamente por toda a *casa*.

Isto é tanto mais evidente se acreditarmos que Le Corbusier, enquanto projectava esta *pequena casa*, tinha em mente as especificidades dos *futuros habitantes* – nomeadamente as condições físicas dos seus pais (já idosos) que também não dispunham de empregados para os servir – mas julgamos que se terá sustentado, de igual modo, no *desejo utópico* de reestruturar a *Nova Era* que se previa *moderna* e simplificada. Por isso, e muito resumidamente, poderá dizer-se a respeito desta *pequena casa* que a eficiência máxima, sustentada num pragmatismo funcional, terá sido o seu *primeiro intuito*.<sup>224</sup>

---

<sup>223</sup> Le Corbusier, “*El plano de la casa moderna*”, in *Precisiones. Respecto a un Estado Actual de la Arquitectura y el Urbanismo*, op.cit., p. 150-152.

<sup>224</sup> Le Corbusier vai reconhecer mais tarde: “*Vinte e cinco anos depois da construção desta pequena casa, dou-me ao luxo de fazer alguns desenhos. Eles confirmam os feitos arquitectónicos implícitos nas simples soluções de 1923, elaborados numa época em que a procura da forma adequada da habitação não era uma questão muito explorada (...)*”, in Le Corbusier, *Une Petite Maison*, op.cit., p. 63.

E terá sido ao interrogar-se – a propósito desta mesma casa – se seria “necessário encontrar primeiro o terreno e fazer a planta segundo esse terreno (...)”<sup>225</sup>, que Le Corbusier constatou que esse era simplesmente o método corrente, admitindo: “Pensei que era melhor fazer uma planta exacta, de forma ideal, tendo em conta o uso que se espera dela (...)”<sup>226</sup>. Mas se o fez, foi porque já tinha definido efectivamente o propósito daquela casa, tendo em conta os habitantes que a viriam habitar. E terá sido nessa sequência que acabou por se convencer: “Revelemos, com este procedimento de aparência contraditória, **a chave do problema da casa moderna. Habitar, primeiramente, segundo o encadeamento de funções razoáveis.**”<sup>227</sup>

Le Corbusier vai centrar o problema da casa moderna no habitar e, conseqüentemente, na consideração do habitante. De facto, cedo teve a noção das exigências contemporâneas do mundo moderno que se aproximava, prevendo que tudo deveria funcionar na perfeição. Isto levou-o a acreditar que a casa deveria ser essencialmente antropocêntrica e a planta deveria conceber interiores repletos de especificidades e de pontos de comando, onde os habitantes seriam induzidos a movimentarem-se para operar, ou simplesmente para estar. A casa deveria dispor de um interior otimizado e harmónico, onde o “espaço e a iluminação abundam. Circulamos, accionamos rapidamente (...)”<sup>228</sup>, visando uma rentabilidade espacial do seu todo. E é peremptório ao advertir: “Lembra-te que uma casa é uma ‘máquina de habitar’.”<sup>229</sup>

Ou seja, a casa deveria integrar-se no espírito da época, adaptando-se a um modo de vida que se pretendia moderno, não esquecendo que o mote seria, principalmente, a circulação: “A qualidade da circulação interior será a virtude biológica da obra, (...) a razão de ser do edifício (...)”<sup>230</sup>, julgando ser necessário considerá-la, antes de mais, como uma “máquina” otimizada para responder à sua principal função que consistia em trazer harmonia e dignidade àqueles que nela iriam habitar.

---

<sup>225</sup> Le Corbusier, “El plano de la casa moderna”, in *Precisiones. Respecto a un Estado Actual de la Arquitectura y el Urbanismo*, op.cit., p. 149.

<sup>226</sup> Le Corbusier, “El plano de la casa moderna”, in *Precisiones. Respecto a un Estado Actual de la Arquitectura y el Urbanismo*, op.cit., p. 149.

<sup>227</sup> Le Corbusier, “El plano de la casa moderna”, in *Precisiones. Respecto a un Estado Actual de la Arquitectura y el Urbanismo*, op.cit., p. 149.

<sup>228</sup> Le Corbusier, “La aventura del mobiliario”, in *Precisiones. Respecto a un Estado Actual de la Arquitectura y el Urbanismo*, op.cit., p. 142. E reconhece: “Ganhou-se uma proporção de espaço considerável; pode-se circular facilmente; os gestos são rápidos e exactos; o ajuste automático. ‘São minutos que se ganham cada dia’; preciosos minutos (...)”, in Le Corbusier, “La aventura del mobiliario”, in *Precisiones. Respecto a un Estado Actual de la Arquitectura y el Urbanismo*, op.cit., p. 131.

<sup>229</sup> Le Corbusier, “El plano de la casa moderna”, in *Precisiones. Respecto a un Estado Actual de la Arquitectura y el Urbanismo*, op.cit., p. 246-248. E sugere nesse mesmo momento: “Desenha toda a variedade possível de formas de salas de jantar, de cozinhas, de quartos de dormir, cada um com as suas dependências úteis. Depois, tenta reduzir as dimensões ao mínimo, mas assegurando, ao mesmo tempo, um funcionamento perfeito (...)”, in Le Corbusier, “La ‘ciudad mundial’ y consideraciones quiza inoportunas”, in *Precisiones. Respecto a un Estado Actual de la Arquitectura y el Urbanismo*, op.cit., p. 246.

<sup>230</sup> Le Corbusier, *Conversas com Estudantes das Escolas de Arquitectura*, op.cit., p. 53.

Parece-nos claro que Le Corbusier consolida a *ideia daquela pequena casa* ao pretender que ela seja, antes de mais, uma **máquina de habitar**. Mas a *máquina de habitar*, segundo Le Corbusier, não serve apenas para responder basicamente às questões funcionais, utilitárias, pragmáticas, às necessidades fisiológicas do *habitante*.

Ainda que assuma que *todos os homens têm o mesmo organismo, as mesmas funções e as mesmas necessidades*, sendo peremptório ao concluir que a casa é um produto necessário ao homem, na verdade, no mesmo período em que projecta e constrói esta *pequena casa*, Le Corbusier publica “*Vers une architecture*” onde começa por salientar que a “*arquitectura é uma das mais urgentes necessidades do homem (...)*”<sup>231</sup>, enunciando “*Trois rappels a messieurs les architectes*”, e revelando que existem “*Des yeux qui ne voient pas...*”.

Será recorrendo à realidade quotidiana da sua época, debruçando-se verdadeiramente sobre o *problema da casa normal e corrente* para o homem *normal e corrente*, que vai reconhecer por essa altura: “*Estudar a casa para o homem corrente, qualquer um, é reencontrar as bases humanas, a escala humana, a necessidade-tipo, a função-tipo, a ‘emoção’-tipo. ‘Et voilà’. Isto é capital, é tudo.*”<sup>232</sup>

Segundo Le Corbusier, tratava-se de um “*período de grandes problemas, período de análise, de experimentação, período também de grandes mudanças estéticas, período de elaboração de uma nova estética (...)*”<sup>233</sup>, chegando à conclusão de que “*é a ‘planta’ que falta estudar, a chave desta evolução (...)*”<sup>234</sup>. E clarifica: “*Fazer uma planta, é precisar, fixar ideias. É ter tido ideias. É ordenar essas ideias para que elas se tornem inteligíveis, executáveis e transmissíveis (...)*”<sup>235</sup>.

---

<sup>231</sup> Le Corbusier, “*Esthétique de L’Ingénieur, Architecture*”, in *Vers une Architecture*, op.cit., p. 5.

<sup>232</sup> Le Corbusier, “*Température. A l’occasion de la troisième édition*”, in *Vers une Architecture*, op.cit., p. IX, X.

<sup>233</sup> Le Corbusier, “*Trois rappels a messieurs les architectes. III - Le Plan*”, in *Vers une Architecture*, op.cit., p. 48.

<sup>234</sup> Le Corbusier, “*Trois rappels a messieurs les architectes. III - Le Plan*”, in *Vers une Architecture*, op.cit., p. 48.

<sup>235</sup> Le Corbusier, “*Architecture, L’illusion des plans*”, in *Vers une Architecture*, op.cit., p. 145. E escreve: “*A planta procede de dentro para fora; o exterior é o resultado de um interior. (...) Um edifício é como uma bola de sabão. Esta bola é perfeita e harmoniosa se o sopro for bem distribuído, bem regulado a partir do interior. O exterior é o resultado do interior (...)*”, in Le Corbusier, “*Architecture. II – L’illusion des plans*”, in *Vers une Architecture*, op.cit., p. 146. E escreve ainda: “*A arquitectura está no espaço, em extensão, em profundidade, em altura: é volume e é circulação. A arquitectura faz-se na cabeça. É preciso chegar a conceber tudo na cabeça, com os olhos fechados; então ficamos a saber como tudo será. A folha de papel só serve para fixar a concepção, para transmitir ao teu cliente ou ao teu construtor. Tudo está na planta e no corte. Quando criaste através da planta e do corte, um puro organismo funcional, o teu alçado funcionará; e se há em ti algum poder de harmonia, o teu alçado poderá resultar emocionante. Digo-te que as casas são para serem habitadas por dentro, de acordo: mas serás um bom arquiteto se os teus alçados forem belos. A proporção é suficiente. (...) A arquitectura é uma organização. Tu és um organizador, não um desenhador!*”, in Le Corbusier, “*La ‘ciudad mundial’ y consideraciones quiza inoportunas*”, in *Precisiones. Respecto a un Estado Actual de la Arquitectura y el Urbanismo*, op.cit., p. 254.

Terá sido porque chegou a esta conclusão, que se concentrou maioritariamente na *planta da casa*, acreditando que a “*planta é o gerador. Sem planta há desordem, arbitrário. A planta traz em si a essência da sensação.*”<sup>236</sup> E se nesse momento se convence – também – que “*a construção é para sustentar; a arquitectura é para **emocionar** (...)*”<sup>237</sup>, então passa a atribuir à arquitectura um fim outro que não o de providenciar apenas a casa funcional e prática.

Por isso esclarece: “*Quando uma coisa responde a uma necessidade, ela não é bela, ela satisfaz toda uma parte do nosso espírito, a primeira parte, aquela sem a qual não há satisfações ulteriores possíveis; restabeleçamos esta cronologia. A arquitectura tem um outro significado e outros fins que não o de acusar as construções e responder às necessidades (necessidades tomadas no sentido, aqui subentendido, de utilidade, de conforto, de disposição prática). ARQUITECTURA é a arte por excelência, que atinge o estado de grandeza platónica, ordem matemática, especulação, percepção de harmonia pelas relações comoventes. Eis o FIM da arquitectura.*”<sup>238</sup>

Na verdade, para Le Corbusier, criar *intenção, sensação, emoção* – para além de dar uma resposta prática às necessidades básicas do *habitante* – deveria ser o **outro intuito** de quem projecta a *planta da casa*, constituindo a mais-valia que o *arquitecto* poderia introduzir na *casa*. Isto porque estava convicto que “*o volume e a superfície são os elementos através dos quais se manifesta a arquitectura. O volume e a superfície são determinados pela planta. É a planta que é o gerador. (...) A planta é a base. Sem planta, não há nem grandeza de **intenção** e de expressão, nem ritmo, nem volume, nem coerência.*”<sup>239</sup>

Le Corbusier foi peremptório ao afirmar: “*A arquitectura magnifica a ideia, já que a arquitectura é um acontecimento indiscutível que surge num certo instante da criação onde o espírito, preocupado em assegurar a solidez da obra, em acalmar os desejos de conforto, encontra-se elevado por uma **intenção** contudo mais grandiosa do que a de simplesmente servir e tende a manifestar os poderes líricos que nos animam e nos dão prazer.*”<sup>240</sup>

---

<sup>236</sup> Le Corbusier, “*Trois rappels a messieurs les architectes. III - Le Plan*”, in Le Corbusier, *Vers une Architecture*, op.cit., p. 33.

<sup>237</sup> Le Corbusier, “*Température. A l’occasion de la troisième édition*”, in Le Corbusier, *Vers une Architecture*, op.cit., p. 9.

<sup>238</sup> Le Corbusier, “*Des yeux qui ne voient pas...*”, in Le Corbusier, *Vers une Architecture*, op.cit., p. 86, 87.

<sup>239</sup> Le Corbusier, “*Trois rappels a messieurs les architectes. III - Le Plan*”, in Le Corbusier, *Vers une Architecture*, op.cit., p. 35, 36.

<sup>240</sup> Le Corbusier, “*La ‘ciudad mundial’ y consideraciones quiza inoportunas*”, Oitava conferência, na Faculdade de Ciências Exacta, Buenos Aires, 17 de Outubro de 1929, in Le Corbusier, *Precisiones. Respecto a un Estado Actual de la Arquitectura y el Urbanismo*, op.cit., p. 242, 243.

Ou seja, a *máquina de habitar* devia resultar de *uma planta* organizada, impulsionada pela resposta às necessidades efectivas da vida doméstica quotidiana, prevendo um interior útil, funcional, confortável, e a sua mais-valia consistia no valor arquitectónico que lhe seria acrescentado ao provocar, no seu *habitante*, *poderes líricos que animam e dão prazer*. E quando Le Corbusier concluiu: “*Aqui não há um só centímetro quadrado perdido, o que tem muito que se lhe diga! A beleza? Essa está na própria qualidade das intenções que conduziram todas as operações (...)*”<sup>241</sup>, quis mostrar que aquela *pequena casa* se tratava de um bom exemplo.

Aliás, julgamos que – embora não se deva menosprezar a consideração *do futuro habitante* na concretização desta “*petite maison*” – será um erro não reconhecer que Le Corbusier a desenhou sustentado fundamentalmente nas suas ideias *Modernas* que visavam resolver os problemas que se enunciavam teoricamente. Então, ocorre-nos interrogar: Será que se pode deduzir que esta *pequena casa* terá sido projectada para ser um protótipo de *uma casa moderna* (“*Le plan de la maison moderne*”), ou simplesmente uma *casa standard*, numa época que se vangloriava com a designada *Era da Mecanização*?<sup>242</sup>

De facto, não dispomos de dados concretos que possam sustentar uma resposta efectiva. Por isso, resta-nos salientar que, embora se comprove que Le Corbusier a desenhou em termos hipotéticos – isto é, sem *cliente* e sem terreno –, na prática necessitou de um *sítio* para a edificar. E sabe-se que a este respeito (também) tinha ideias precisas sobre o terreno onde a deveria implantar, ou seja, este deveria beneficiar de um *clima pouco severo* e de uma *vista deslumbrante*, a sul.

Se se tratasse simplesmente de um *protótipo genérico*, a escolha do terreno seria irrelevante. Estamos convencidos que, pelo contrário, o facto de Le Corbusier evidenciar a importância de *outras condições* – nomeadamente o *clima* e a *paisagem* – mostra que estaria implícito algo mais do que a simples demonstração da sua viabilidade construtiva, ou a comprovação da eficácia distributiva dessa *casa*.

---

<sup>241</sup> Le Corbusier, “*El plano de la casa moderna*”, in Le Corbusier, *Precisiones. Respecto a un Estado Actual de la Arquitectura y el Urbanismo*, op.cit., p. 152.

<sup>242</sup> “*Le plan de la maison moderne*”, foi designadamente o título que Le Corbusier escolheu para a décima quinta conferência que deu em Buenos Aires, a 11 de Outubro de 1929, onde mostra o projecto desta *casa* e que foi publicada, posteriormente, no seu livro *Précisions. Sur un État Présent de l’Architecture et de l’Urbanisme*.



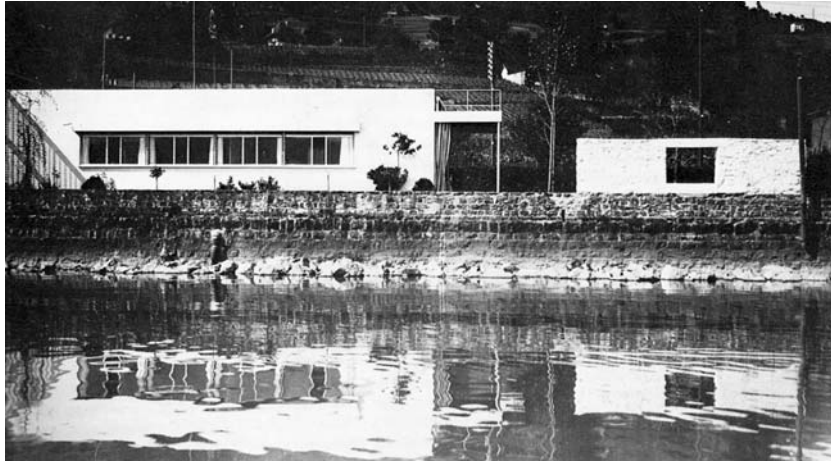
124. Vista da rua



125. Vista de frente para o Lago



126. Vista do Lago Léman



127. Vista de frente para o Lago Léman. Fotografia da época



128. Vista exterior da janela de 11 metros



129. Vista interior. Fotografia da época



130. Vista interior



Segundo conta, “um dia, num cimo de uma colina descobrimos o verdadeiro terreno (1923). Ele lá estava à beira do Lago, podemos até dizer que estava mesmo à espera desta pequena casa.”<sup>243</sup> Foi em Corseaux, por entre os imponentes Alpes Suíços, nas bordas do referido Lago Léman que esta pequena casa “aterro no terreno e se encaixa como uma luva: A quatro metros da janela está o Lago e a quatro metros por detrás da porta de entrada encontra-se a rua (...)”<sup>244</sup> que nos leva a Genebra. Le Corbusier mostra-se rendido: “Sol, espaço e verdura – o que mais podemos desejar?”<sup>245</sup>.

Embora já tivesse no bolso a planta da casa – que visava uma *eficácia distributiva* sustentada por uma eficiente *circulação* e *otimização* das suas *dimensões* – e ainda que tenha concluído: “Descobri uma pequena franja de terreno numa ribanceira, tão pequena, que jamais teria pensado adquirir, se não tivesse no bolso a certeza que as suas dimensões eram suficientes (...)”<sup>246</sup>, na verdade, só depois de ter escolhido o terreno é que pôde preocupar-se com a realização da casa, ajustando **pormenores compositivos** que viriam conferir-lhe a sua singularidade e assegurar a sua exacta *proporção*.

Ao propor “uma só janela de onze metros de comprimento que une e dá claridade a todos estes elementos, fazendo entrar na casa a grandeza de uma vista magnífica: o lago, com o seu movimento, e os Alpes, com o milagre da luz (...)”<sup>247</sup>, vai introduzir a maior luminosidade possível e garantir uma *deslumbrante vista*, atribuindo-lhe o *papel principal*. Terá sido neste sentido que admitiu que quando “entramos na casa; a janela de onze metros confere-lhe a classe! É uma inovação construtiva concebida pelo desempenho possível de uma janela: torna-se no elemento, no actor primordial da casa.”<sup>248</sup>

O papel que ela desempenha, em toda a casa, é uma novidade. Beatriz Colomina salienta que “as paredes que definem o espaço já não são mais paredes sólidas pontuadas por pequenas janelas mas foram desmaterializadas, derrubadas pelas novas tecnologias de construção e substituídas por longas janelas, linhas de vidro cujas vistas, agora, definem o espaço. (...) A janela não é mais um buraco na parede, ela ultrapassa a própria parede (...), a grande janela é uma parede de papel com uma imagem, um quadro, um ecrã.”<sup>249</sup>

---

<sup>243</sup> Le Corbusier, *Une petite maison*, op.cit., p. 7.

<sup>244</sup> Le Corbusier, *Une petite maison*, op.cit., p. 9.

<sup>245</sup> Le Corbusier, *Une petite maison*, op.cit., p. 10.

<sup>246</sup> Le Corbusier, “El plano de la casa moderna”, in *Precisiones. Respecto a un Estado Actual de la Arquitectura y el Urbanismo*, op.cit., p. 152.

<sup>247</sup> Le Corbusier, “El plano de la casa moderna”, in *Precisiones. Respecto a un Estado Actual de la Arquitectura y el Urbanismo*, op.cit., p. 152.

<sup>248</sup> Le Corbusier, *Une petite maison*, op.cit., p. 30, 31. E escreve ainda a este respeito: “Eu uso, como já terão dado conta, abundantemente a luz; a luz é para mim, a base fundamental da arquitectura. Eu componho com a luz (...)”, in Le Corbusier, “El plano de la casa moderna”, in *Precisiones. Respecto a un Estado Actual de la Arquitectura y el Urbanismo*, op.cit., p. 132.

<sup>249</sup> Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge Massachusetts; London England, The MIT Press, 1996, p. 5-7.



131. Vista lateral da casa, 2005



132. Vista do jardim, fotografia da época



133. Vista do jardim, 2005

E acrescenta nesse momento: “A definição básica de Le Corbusier da ideia primordial da casa – ‘a casa é um abrigo, um espaço fechado, que nos protege do frio, do calor e das observações do exterior’ – teria sido ‘um lugar comum’ se não tivesse incluído a questão da vista. Ver, para Le Corbusier, é a actividade primordial na casa. A casa é um dispositivo para ver o mundo, um mecanismo de visão. O abrigo, separação do exterior, é proporcionado pela capacidade da janela transformar o mundo ameaçador do lado de fora da casa numa imagem tranquilizadora. O habitante está envolto, aconchegado, e protegido pela imagem.”<sup>250</sup>

Aquela janela, não só *enche* todo o espaço interior e o *transforma* – introduzindo *intenção, sensação, emoção* – como *rasga* o alçado posterior, de frente para o lago, que se contrapõe ao alçado da rua, quase cego, protegido também pelo muro de vedação do lote.<sup>251</sup> Assim, Le Corbusier define o alçado principal, de frente para o lago, que envolve um volume simples, de base rectangular, com cobertura plana e acessível (que quis ajardinar).

Para facilitar a relação interior/exterior, Le Corbusier propõe um pequeno espaço lateral a que se acede directamente da sala, “o jardim à esquerda, cercado por muros, que serve de quarto de Verão (...)”<sup>252</sup>. Esta área de *estar* começa por ser protegida por uma pala que segue a continuidade da cobertura plana e ajardinada, sendo depois resguardada simplesmente pela vegetação que ocupa o pequeno jardim.

Aí decidiu fixar uma mesa de betão presa ao muro que delimita o terreno e o protege das margens do lago, colocando-a em frente a uma comedida janela quadrangular. Esta vai – uma vez mais – enquadrar uma parte da paisagem (como um ecrã) que contrasta na parede lisa que ali se ergue no próprio muro, atribuindo uma certa interioridade àquele espaço eminentemente exterior a que chamou *quarto de Verão*.<sup>253</sup>

Sabe-se que em 1924 a casa estava construída e também pintada de branco. No interior encontrava-se uma cozinha equipada com móveis encastrados na parede. Na *sala* existia uma mesa engenhosamente desenhada que, deslizando ao longo da janela, se adaptava à situação mais favorável, tendo em conta a disposição dos móveis que a viriam ocupar, confortando um espaço que se pretendia funcional e comum.<sup>254</sup>

---

<sup>250</sup> Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*, op.cit., p. 5-7.

<sup>251</sup> Onde só o cão tem direito a ver a rua, através de uma pequena abertura no muro de vedação.

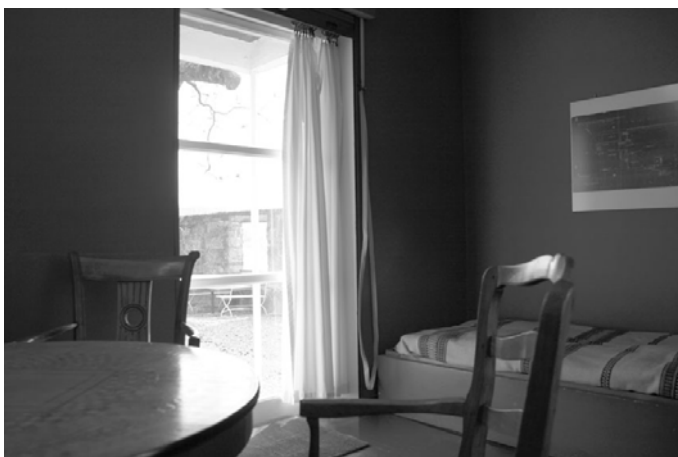
<sup>252</sup> Le Corbusier, “*El plano de la casa moderna*”, in *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*, op.cit., p. 150.

<sup>253</sup> A respeito desta janela, ver Bruno Reichlin, “*La ‘petite maison’ à Corseaux. Une analyse structurale*”, in Bruno Reichlin, *Le Corbusier. Corseaux*. Lausanne, Éditions Payot, 1991.

<sup>254</sup> Segundo consta, esta mesa terá sido desenhada também inspirada numa mesa existente na Cartuxa de Ema, em Florença, que Le Corbusier visitou aquando da já referida viagem de estudo. Ver Dominique Lyon, *Le Corbusier alive*. Paris, Vilo International, 2000.



134. Vista do quarto dos filhos, 2005



135. Vista do quarto de hóspedes - extensão da sala comum, 2005

Ao fundo dessa mesma *sala* definiu uma outra “*pequena sala – transformável instantaneamente em quarto de dormir dos amigos, com camas que saem do pavimento; um armário encastrado dissimulado por uma porta de correr; e um lavabo (...)*”<sup>255</sup>, como já foi referido.

Será nessas condições, e nesse mesmo ano, que os *Jeanneret* se vão instalar confortavelmente naquela *moderna casa*, enchendo-a com móveis trazidos de *La Chaux-de-Fonds*, uns antigos, outros desenhados pelo próprio filho – quando mobilou a anterior *Maison Blanche* – não dispensando o velho piano da mãe Marie Charlotte, que sempre a acompanhou.

Devemos realçar ainda que Le Corbusier, embora tenha começado por resistir à tentação de fazer um quarto de dormir para os *filhos*, por volta de 1931 decidiu acrescentar um reduzido anexo, a norte. Esse espaço, a que se acede somente pelo exterior, encavalita-se no muro traseiro, espreitando o Lago Léman por cima da cobertura ajardinada da *casa*. Dessa vez, o *arquitecto* – já experiente – desenha o espaço interior à imagem de um contido camarote de um *grande paquete*, dispondo apenas de um beliche e de uma pequena secretária que se encaixa perto da janela, mantendo a mesma coerência económica que, supostamente, esteve presente desde a génese desta *pequena casa*.

Devemos reconhecer, no entanto, que o aspecto económico-financeiro – tanto os custos, como o próprio financiamento da obra – nunca foi salientado em nenhum dos textos que o *arquitecto* escreveu a propósito desta *casa*, **esvaziando assumidamente o papel do cliente, em todo o seu processo.**

Ainda que tenham surgido alguns problemas técnicos – à semelhança de quase todas as obras de Le Corbusier – aqui, o *arquitecto* tudo fez para os superar, adaptando as novas tecnologias em benefício daquela arquitectura. E quando nos anos 1950 forra toda a *casa* com chapa de alumínio – protegendo-a das intempéries que por vezes a molestavam – fá-la resistir até aos dias de hoje, de um modo surpreendente.

Curiosamente, esta *casa* – que em 1962 foi classificada pelo Governo francês como *Monument Historique* – foi (também) considerada um *crime*, fazendo com que Le Corbusier se regozijasse ao contar: “O crime... surgiu logo que esta pequena casa foi concluída, em 1924, e o meu pai e a minha mãe se puderam instalar: o Conselho Municipal (de uma comunidade de vizinhos) reuniu-se e considerou que tal arquitectura constituía, de facto, ‘um crime contra a natureza’, proibindo que alguém (quem sabe?), alguma vez, a pudesse imitar...”<sup>256</sup>.

---

<sup>255</sup> Le Corbusier, “*El plano de la casa moderna*”, in *Precisiones. Respecto a un Estado Actual de la Arquitectura y el Urbanismo*, op.cit., p. 150.

<sup>256</sup> Le Corbusier, *Une petite maison*, op.cit., p. 80.



136. Le Corbusier com a mãe e o irmão Albert, em frente à casa

De facto, constata-se que este espaço doméstico, *esta pequena casa moderna*, foi projectado para ser *a tal máquina de habitar*, mas será que se pode dizer que foi concebida à revelia de uma relação consistente entre os vários *sujeitos* (*cliente, arquitecto, habitante*), beneficiando de um certo ***distanciamento emocional***, onde o *arquitecto* terá desfrutado de uma maior autonomia que se revelaria numa maior independência criativa?<sup>257</sup>

Le Corbusier, ao ter desabafado, por exemplo, que o “*pai viveu apenas um ano naquela casa. Mas a vista fascinava-o (...)*”<sup>258</sup>, mostra, por um lado, um certo desconsolo pela escassez de tempo que o pai teve para a usufruir, e por outro, um certo orgulho pelo prazer que lhe proporcionava. Assim sendo, fica claro que persistia um *subentendido desejo* de o satisfazer – talvez tentando (também) corrigir a tal adversidade que aqui se ilustrou no início deste texto – revelando uma inevitável relação emocional que se prendia igualmente a uma directa relação familiar, pondo de parte a hipótese de ter sido *concebida à revelia de uma relação consistente entre os vários sujeitos*.

Antes pelo contrário – como aqui se tentou mostrar – ainda que o papel do *cliente* tenha sido ignorado, julgamos que os *futuros habitantes* terão desempenhado um papel crucial, acabando por sustentar a génese da própria *casa*. Parece-nos evidente que esse *sentimento* prevaleceu ao longo de todo o processo de concepção do *projecto de arquitectura* e, nomeadamente, aquando da escolha do terreno, ao procurar *um lugar* que desfrutasse de *um clima* ameno e de *uma paisagem* deslumbrante. Na verdade, o *arquitecto* escolheu cuidadosamente o *sítio* onde deveria implantar aquela *pequena casa moderna*, funcional e eficaz, absolutamente apropriada ao *velho casal* que a iria habitar. E se a *vista fascinava* o pai, então Le Corbusier também conseguiu provocar *emoção* ao *habitante* daquela *casa*.

Mais ainda, podemos salientar que, ao projectar *esta casa moderna*, organizada numa *planta livre*, exibindo uma longa *janela horizontal*, expressa também num *alçado livre* e definida a partir de um volume que previa uma *cobertura plana e ajardinada*, Le Corbusier vai evocar grande parte das regras que designou por “*Les 5 points de l’architecture nouvelle*”. Mas, curiosamente, não a eleva *em pilotis*, quando eventualmente se aconselharia a fazê-lo, na medida em que a afastaria do solo húmido que margina o *Lago Léman*. Tê-la-á feito térrea (apenas) por razões de economia financeira ou por considerar que os seus pais – enquanto *futuros habitantes* – já se encontravam limitados na sua mobilidade, pretendendo consequentemente que a *casa* fosse o mais acessível possível?

---

<sup>257</sup> Tentando retomar a pergunta questionada na sequência do raciocínio elaborado a propósito da “*Casa da mãe*”, do *arquitecto* Robert Venturi: “*Será que um maior distanciamento emocional, nas relações entre os vários sujeitos, poderá induzir a uma maior independência artística, por parte do arquitecto, facilitando o processo de concepção do projecto de arquitectura da casa?*”. Ver capítulo 2.3, p. 193.

<sup>258</sup> Le Corbusier, *Une petite maison*, op.cit., p. 15.



137. Casa habitada por Marie Charlotte: área de estar



138. Casa habitada por Marie Charlotte: área de dormir



Certo é que para Le Corbusier “a casa tem duas finalidades. Antes de mais é uma máquina de habitar, isto é, uma máquina destinada a fornecer uma ajuda eficaz na rapidez e precisão do nosso trabalho, uma máquina vigilante e amável preparada para satisfazer as exigências do corpo: o conforto. Mas é por outro lado o lugar útil para a meditação e, também, o lugar onde a beleza existe e traz ao espírito a calma que lhe é indispensável; não pretendo que a arte seja uma razão que sirva para todos, apenas digo simplesmente que, para certos espíritos, a casa deve provocar o sentimento de beleza. O engenheiro introduz-lhe tudo o que diz respeito aos fins práticos; a meditação, o espírito de beleza e a ordem que nela reina (e que constitui também a base dessa mesma beleza) serão introduzidos pela arquitectura. De um lado, estará o trabalho do engenheiro; do outro, a arquitectura.”<sup>259</sup>

Marie Charlotte, ao assegurar uma prolongada e confortável vivência naquela casa moderna – transformando-a na sua pequena casa, no seu próprio lar, isto é, num espaço doméstico íntimo e personalizado (como se pode testemunhar através de fotografias da época) –, mostrou que aquela “*petite maison*” foi uma boa casa, e provou que a máquina de habitar que Le Corbusier projectou, no final de contas, é a melhor casa para o seu habitante, onde a beleza (também) existe e traz ao espírito a calma que lhe é indispensável.<sup>260</sup>

“Tendo reivindicado a ‘máquina de habitar’, (...) onde cada órgão da casa, pela qualidade da sua disposição no conjunto, podia entrar em tais relações comoventes capazes de revelar a grandeza e a nobreza de uma ‘intenção’. E essa intenção era, para nós, a ‘arquitectura’. Aqueles que, absorvidos agora pelo problema da ‘máquina de habitar’ declaram: ‘a arquitectura é servir’, nós respondemos: ‘a arquitectura é emocionar’. E fomos apelidados de ‘poetas’, com desdém.”<sup>261</sup>

Parece-nos evidente que a “Villa Le Lac” que foi da família Jeanneret (e que se encontra conservada e restaurada segundo o seu projecto original) é hoje um registo exemplar de uma arquitectura genial e emocionante, mas é ainda – e também – uma casa de hoje.

---

<sup>259</sup> Le Corbusier, “*Almanach d’architecture*” (1926), in *Le Corbusier: Une Encyclopédie*. Paris, Centre Georges Pompidou/CCI, 1987, p. 243, 244.

<sup>260</sup> A mãe, Marie Charlotte Amélie Jeanneret-Perret, acabou por celebrar o seu centenário naquela casa, falecendo aos 101 anos, no dia 15 de Fevereiro de 1960. Albert (o único irmão de Le Corbusier), também acabou os seus dias ali, falecendo em 1973.

<sup>261</sup> Le Corbusier, “*Température. A l’occasion de la troisième édition*”, in, *Vers une Architecture*, op.cit., p. XI, (sublinhado nosso).



139. Fotografia de Alison e Peter Smithson, no escritório da casa *Cato Lodge*, 1973

## 2.5. *Solar Pavilion*

Desde cedo Alison e Peter Smithson<sup>262</sup> manifestaram um particular interesse na *casa*, considerando-a acima de tudo como *tema de reflexão* dos seus projectos de arquitectura. Pode dizer-se que a *apologia do prosaico* constituiu o denominador comum que caracterizou tanto a produção teórica, como prática, de ambos. Mas neste trabalho o que nos interessa realçar é que a arquitectura doméstica que produziram reflecte uma leitura visivelmente depreendida das suas próprias vivências quotidianas, partilhadas em conjunto e em família.

Ao usarem “a *própria casa*” como espaço laboratorial que testemunhava a realidade diária de uma família comum da sua geração (um jovem casal com três filhos), estes dois *arquitectos* aproveitaram para testar possíveis intuições e aferir as suas próprias ilações que posteriormente eram utilizadas como temática principal nos espaços domésticos que projectavam para os seus *clientes*.

Julgamos, inclusivamente, que essa particular motivação que os uniu possa advir do facto de terem retomado a ideia *antiga* de juntar o lugar do trabalho ao lugar da habitação. Ou seja, quando se casaram assumiram que a *casa* de ambos, para além de ministrar o espaço quotidiano doméstico da sua família, seria igualmente o *lugar* do trabalho, considerando sempre uma área da *casa* como “o *escritório de arquitectura*”, onde ambos exerciam a sua prática profissional. Alison é peremptória ao afirmar que “a *arquitectura apoderou-se de todo o nosso tempo. Não só é o nosso trabalho, mas também a força condutora de todas as nossas emoções (...)*”<sup>263</sup>.

Curiosamente, esta condição foi mantida de forma coerente até ao fim das suas vidas, um percurso que consta não só de vários projectos – alguns não realizados – que reflectem esta mesma ideia, como de várias *casas* que confirmaram a sua efectiva vivência em comum.

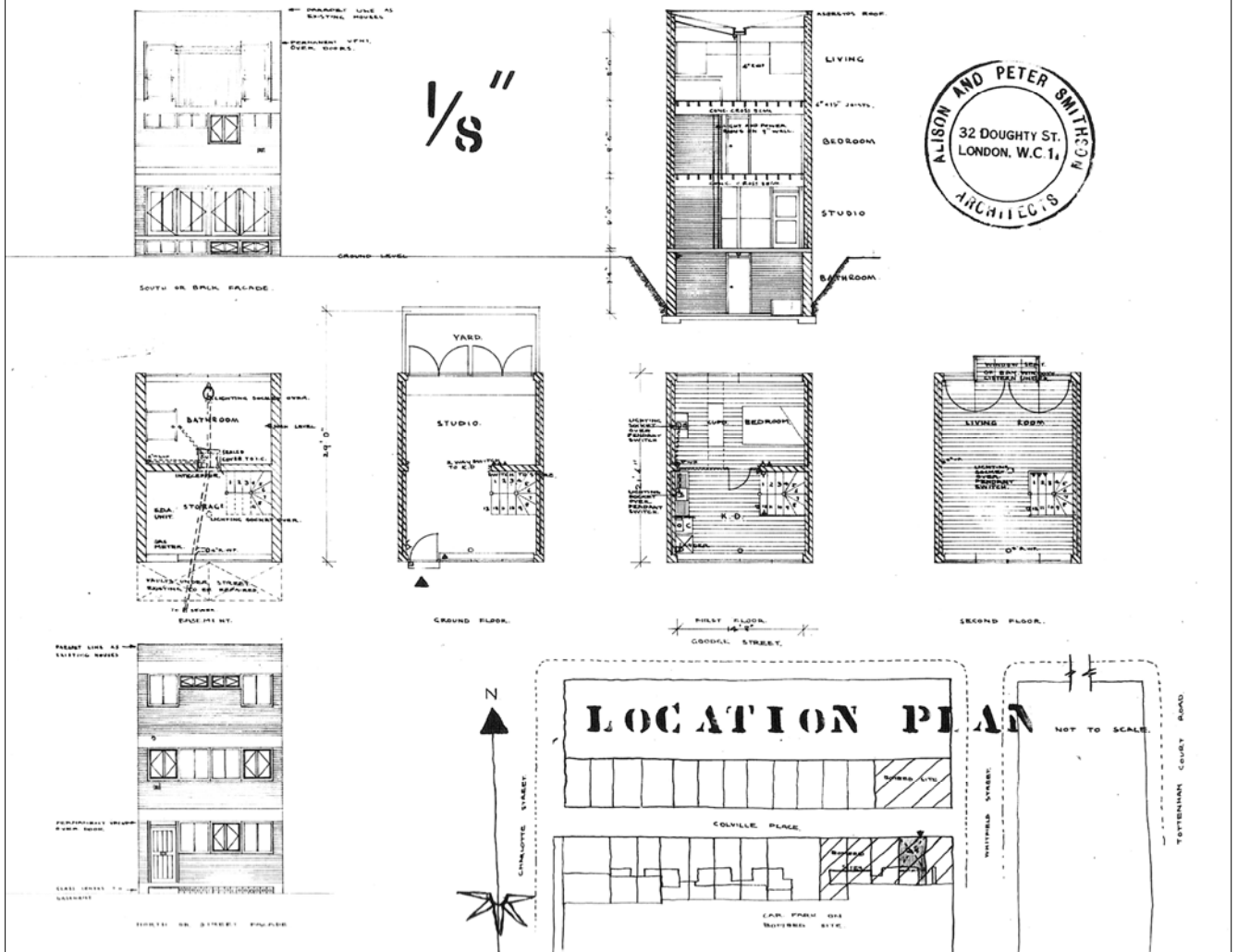
Pode-se considerar que a *ideia* surge logo no ano de 1950 quando decidiram oficializar o seu “*escritório de arquitectura*”, instalado num reduzido espaço no pequeno apartamento que alugaram em Chelsea – ao mudarem-se para Londres – e onde acabaram por projectar as suas primeiras obras.

---

<sup>262</sup> Alison Margaret Gill Smithson (Sheffield, 1928-1993) e Peter Denham Smithson (Stockton-on-Tees, 1923-2003) conheceram-se enquanto estudavam Arquitectura na *Durham University* (Newcastle-upon-Tyne, entre 1939-1942). Em 1949 casaram-se e mudaram-se para Londres, onde se estabeleceram definitivamente, testemunhando um coerente percurso de vida profissional e familiar.

<sup>263</sup> Alison Smithson, “*Larch de Noé*”, in *Corbu vu par*. Liège, 1987.

# ARCHITECTS HO. 24 COLVILLE PLACE W1



140. Plantas, cortes e alçados da casa Soho

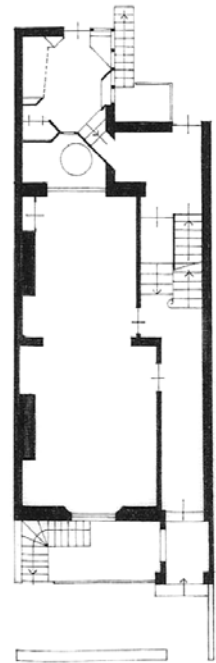
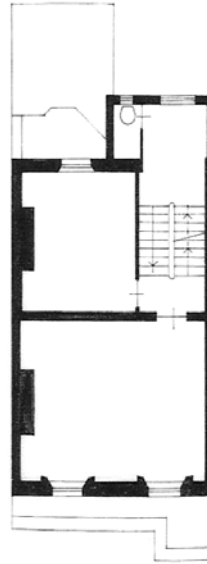
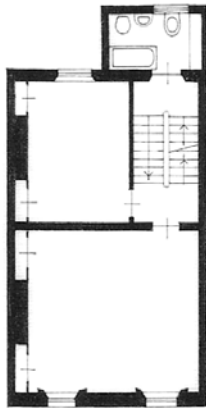
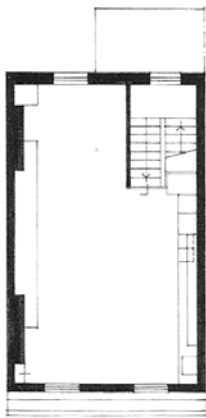
Mas é confirmada em 1952, quando projectam a (nunca construída) “*Soho House*” – reduzida a uma área que rondava os 100 m<sup>2</sup>, encaixada num pequeno lote em Colville Place, Soho. Neste projecto, o *espaço da higiene* – as instalações sanitárias – foi remetido para a cave, onde encaixavam igualmente tanto os *arrumos*, como os equipamentos de aquecimento central. No piso térreo, ao nível da rua – numa situação de maior acessibilidade pública – localizavam o *espaço de trabalho*, ou seja, o escritório de arquitectura, retomando a privacidade da *casa* nos dois pisos superiores. No último piso, acomodavam o *espaço de estar* – a sala – por ser a zona possivelmente mais iluminada e no piso intermédio localizavam o *espaço íntimo*, ou seja, o quarto de dormir que dispunha de uma área de vestir, munida com um pequeno lavatório. Curiosamente este quarto de dormir encontrava-se encostado ao *espaço das refeições*, à cozinha, uma vez que é o *lugar* onde se *começa o dia*, providenciando o pequeno-almoço, mas também se *termina o dia* com a última refeição.

Todavia só em 1961 é que Alison e Peter Smithson puderam concretizar esta mesma ideia, quando compraram uma *velha casa vitoriana* dos finais do século XIX – na Priory Walk n.º 2 – para onde foram viver, durante uma década. À face da rua, a casa manteve-se “*as found*”<sup>264</sup> (*como encontrada*). No interior, foi simplesmente readaptada em função de uma diferente apropriação programática dos espaços, mantendo-se construtivamente intacta, sempre que possível. O *espaço de trabalho* no piso térreo – ao nível da rua – partilha o seu acesso com os andares superiores e privados da *casa*, à semelhança do projecto para Soho. Nos dois pisos intermédios, colocaram de forma equivalente os quartos de dormir com as respectivas instalações sanitárias. O *espaço de estar* encerrava o último piso da casa, numa posição cimeira e solarenga, partilhando uma área comum que combinava todas as actividades participadas em família.

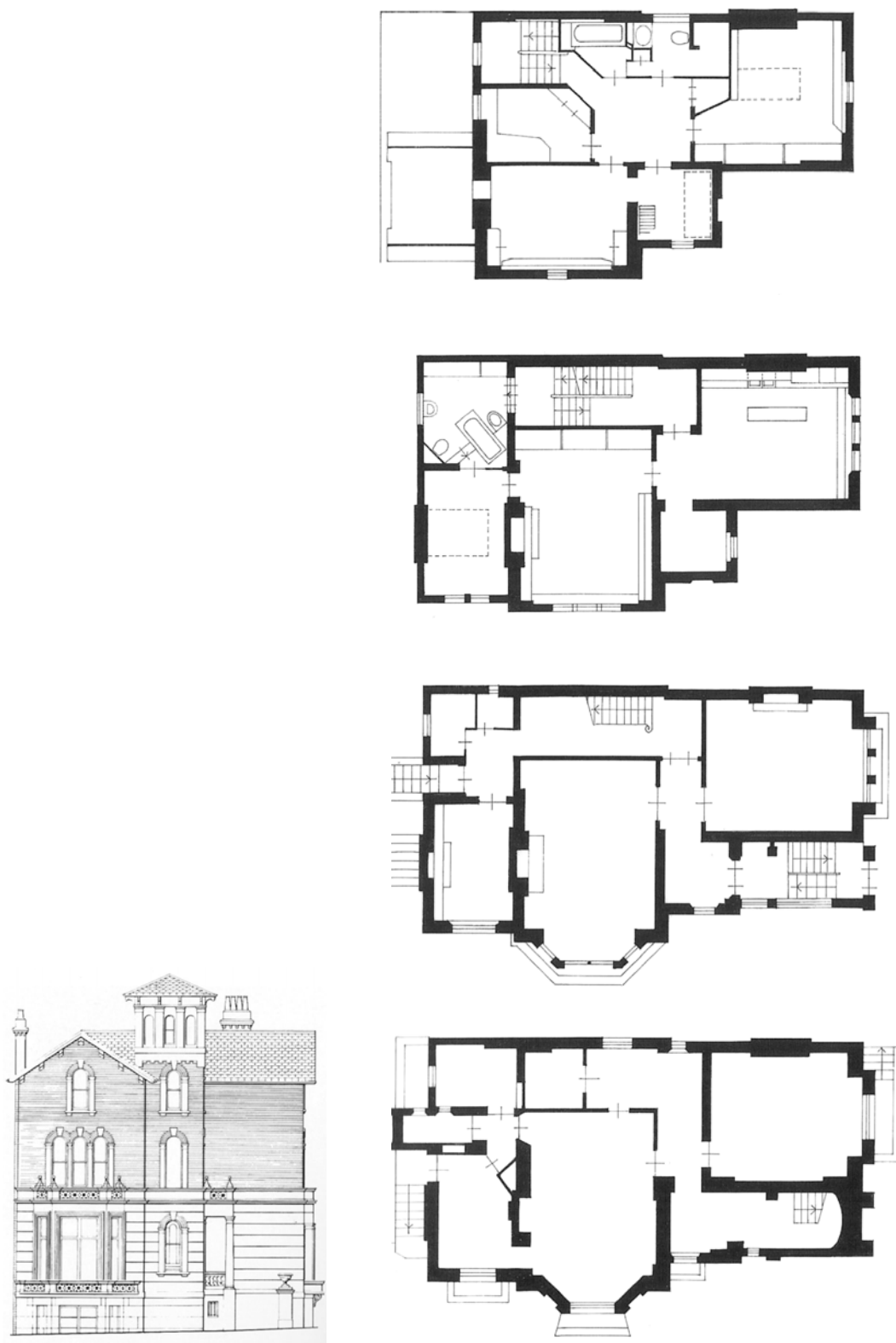
Na década de setenta (1971), mudaram-se definitivamente para “*Cato Lodge House*”, para uma *casa* dos finais do século XIX, em Gilston Road n.º 24, na mesma zona residencial de South Kensington. Esta *casa* era a maior de todas aquelas em que residiram, mas a sua adaptação foi igualmente simples. Mantiveram os alçados exteriores conforme encontrados – tal como o fizeram em *Priory Walk* que se situava do outro lado da rua – alterando ligeiramente o esquema programático que permaneceu estratificado na vertical e mantendo o piso térreo reservado para o escritório de arquitectura que dispunha de uma segunda entrada independente, permitindo mais privacidade aos *habitantes da casa*.

---

<sup>264</sup> A este respeito, ver Alison e Peter Smithson, “*The ‘as found’ and the ‘found’*”, in *The Independent Group: Postwar Britain and Aesthetics of Plenty*, Cambridge, 1990, p. 201, 202.



141. Plantas e fotografias do exterior e da vista da sala da casa em *Priory Walk* nº 2



142. Plantas e alçado da casa Cato Lodge, em Gilston Road nº 24



143. Cozinha e zona de comer, da casa Cato Lodge





144. Sala de estar e escritório, da casa *Cato Lodge*



145. Sala comum, da casa em *Priory Walk* nº 2

Julgamos que a opção, talvez estratégica ou provavelmente casual – de anexar o lugar de trabalho ao lugar da habitação – não terá sido irrelevante, mas, antes pelo contrário, terá influenciado de um modo preponderante os seus próprios projectos de arquitectura doméstica, proporcionando, assim, um *outro modo de olhar a casa* de um ponto de vista estritamente arquitectónico.

Na prática – como já foi referido – terá permitido que ambos tivessem uma relação estreita com *a sua casa*, o que os levou a ter uma maior consciencialização, enquanto *habitantes*, podendo problematizar sobre a sua própria ocupação e especular sobre outras possíveis formas de apropriação.<sup>265</sup>

Por exemplo, quando optaram por publicar o projecto da *sala comum* da *casa* em Priory Walk, parece-nos óbvio que estes *arquitectos* pretendiam ilustrar uma possível solução arquitectónica viável e pragmática, de um diferente *espaço de estar*. Ou seja, nesta *sala* a mobília era propositadamente escassa e disposta solta num amplo espaço que se complementava simplesmente com duas paredes.

Num dos lados da *sala*, uma parede *ferrava-se* quase até ao tecto com prateleiras cuidadosamente espaçadas, de modo a arrumar e encaixar os indispensáveis utensílios e equipamentos de cozinha que definiam a área de preparação das refeições. Do lado oposto, outras tantas prateleiras dispostas de forma paralela, *revestiam-se* de livros e objectos pessoais, caracterizando um outro espírito que compunha este mesmo *espaço de estar*, assumidamente comum.

O facto dos objectos de uso diário se encontrarem organizados e expostos, isto é, “*selected and arranged*”<sup>266</sup> (*seleccionados e arrumados*) em rudimentares prateleiras de madeira – presas directamente na parede – não só respondia a um desejado pragmatismo funcional, mas também estético, uma vez que se encontravam propositadamente incluídas no próprio projecto de arquitectura daquele espaço.

---

<sup>265</sup> Tal como a “*Appliance House*” (“*Casa Electrodoméstico*”), projectada entre 1956-58, visava aprovisionar o máximo de *espaço positivo* no interior da casa, acondicionando os novos equipamentos que entretanto iam aparecendo – para ajudar nas lides domésticas – aconchegando-os em cubículos apropriados, localizados em pontos estratégicos da *casa*. E escreveram a propósito: “*Na primeira fase das máquinas domésticas, máquinas de lavar, ruidosas, etc., a Casa Electrodoméstico albergaria os ruidosos electrodomésticos em contentores, libertando assim o espaço habitável, das suas vibrações (...)*”, in Peter Smithson, *Peter Smithson. Conversaciones con Estudiantes. Un Espacio para Nuestra Generación*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili S.A., 2004, p. 55.

<sup>266</sup> A este respeito, ver o artigo de Alison Smithson, “*Concealment and Display: Meditations on Braun*”, in *Architectural Design*, London, (July 1966), s/p.

Na verdade, desde os primeiros projectos – nomeadamente na *Soho House* – Alison e Peter Smithson propuseram que os edifícios de habitação expusessem de forma clarividente, os próprios materiais de construção, quer no exterior, quer no interior. E ainda que reflectissem uma possível crueza estética, de facto resultava numa aparência genuína, conseguida através da combinação ponderada do uso de cada material e da sua apropriada solução construtiva.

Estes projectos acabaram por ser considerados inovadores, na medida em que exprimiam uma nova abordagem conceptual e formal, identificada na época como “*New Brutalism*”<sup>267</sup> (*Novo Brutalismo*). Tratava-se de um particular modo de projectar que resultava numa certa agressividade visual, pouco habitual nos espaços interiores domésticos, mas absolutamente directo e espontâneo.

E na dita *casa*, em Priory Walk, esse *novo brutalismo* experimentava outras formas de representação, concentrando-se na organização funcional e operativa das actividades domésticas, implícitas num quotidiano familiar. Nomeadamente através da maneira particular de aprovisionar os utensílios domésticos, representativos da vida quotidiana, tanto íntimos, como comuns. É certo que estas opções pressupunham um *modo de vida* simples, desprendido de certos preconceitos formalistas, mas simultaneamente rigoroso, porque implicava uma permanente selecção e organização do conteúdo exposto.

Fotografias das ditas *prateleiras* ilustraram vários textos teóricos, tanto de Alison como de Peter, argumentando um outro modo de interpretar *a casa*, centrada no *habitante* que ocupa o seu espaço interior. Usaram a expressão: “*dressing by the art of inhabitation*”<sup>268</sup> (*vestidos pela arte de habitar*) e alegaram: “*Nós vemos a arquitectura como o resultado directo de um modo de vida.*”<sup>269</sup>

Curiosamente Peter Smithson, já no final da sua vida (depois da morte de Alison), e numa sequência coerente do seu percurso profissional, vai retomar o tema da *arrumação*, incidindo sobre o papel da arquitectura na resposta ao “excesso” que a sociedade de consumo entretanto induzira, nos finais do século XX.<sup>270</sup>

---

<sup>267</sup> A este respeito, ver o artigo de Alison e Peter Smithson, “*The new brutalism*”, in *Architectural Design*, volume XXV, London, (January 1955), s/p.

<sup>268</sup> A expressão surge a propósito da instalação “*Patio & Pavilion*” que Alison e Peter Smithson fizeram a propósito da exposição “*This is tomorrow*”, 1956.

<sup>269</sup> Alison e Peter Smithson, “*The New Brutalism*”, in *Architectural Design*, op.cit.

<sup>270</sup> A este respeito, ver Peter Smithson, “*Response to the glut*”, in Alison e Peter Smithson, *From the House of the Future to a House of Today*. Rotterdam, 010 Publishers, 2004, p. 219, 220.

E afirma: “Na década de noventa e já no ano 2000, projectamos outro tipo de casas que expõem a necessidade do nosso tempo, do mesmo modo que as casas de Le Corbusier expuseram a sua visão da ‘nova’ necessidade nos finais da década de 1920.”<sup>271</sup> Sendo nestes termos que vai fundamentar as suas opções arquitectónicas, numa assumida continuidade do trabalho realizado pelos *Mestres do Movimento Moderno*, em quem se apoiou convictamente (e, nomeadamente, na já referida “*máquina de habitar*”).

Peter Smithson não só vai alertar para a necessidade de se providenciar muita *arrumação* dentro de *casa*, como de se controlar o *excesso*, de modo a ser possível *habitar no espaço*. Vai também considerar a *arrumação* como uma acção útil *ao habitante*, na medida em que lhe permite organizar a vida quotidiana, libertando *espaço* para poder mover-se, circular, mudar e viver dentro da *casa*.

Segundo Peter Smithson, a concretização de um espaço interior mais vazio constituía um parâmetro crucial que deveria ser contemplado no próprio projecto da *casa*. E ao admitir que “*guardar é com certeza um instinto de cada um (...)*”<sup>272</sup>, vai levantar a questão da **importância do vazio arrumado, nos espaços da vivência quotidiana e doméstica**.

Porém, ainda que se refira a uma certa produção – quase teatral – em que o *vazio do cenário* se reflecte na qualidade espacial da *casa*, distancia-se de uma eventual referência *minimalista*, uma vez que a considera demasiado forçada – eventualmente como uma espécie de culto – apenas acessível a uma elite intelectual da vanguarda.<sup>273</sup> Pelo contrário, Peter Smithson remete-nos para espaços aparentemente vazios mas cheios de potencialidades e comuns a qualquer cidadão. E é neste sentido que vai evocar espaços simplesmente funcionais e usuais.<sup>274</sup>

Ocorre-nos então interrogar: Será fundamental que o espaço interior doméstico se encontre *visualmente vazio*, para proporcionar uma melhor *qualidade de vida* aos seus *habitantes*? Como poderá o *arquitecto* – que apenas projecta a *casa* – garantir essa condição?

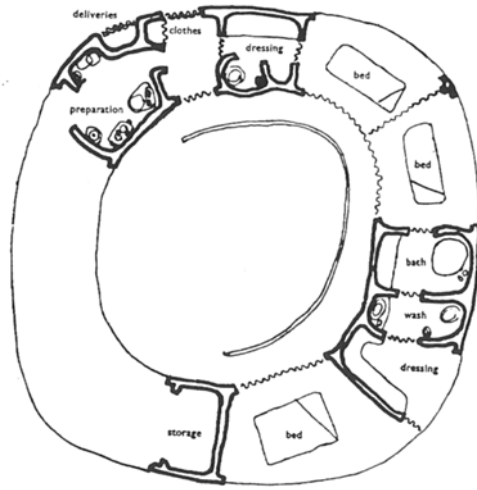
---

<sup>271</sup> Peter Smithson, *Peter Smithson. Conversaciones con Estudiantes. Un Espacio para Nuestra Generación*, op.cit., p. 57.

<sup>272</sup> Peter Smithson, “*Put-away Addendum*”, in Alison e Peter Smithson, *From the House of the Future to a House of Today*, op.cit., p. 223.

<sup>273</sup> A este respeito, ver Peter Smithson, *Peter Smithson. Conversaciones con Estudiantes. Un Espacio para Nuestra Generación*, op.cit., p. 74.

<sup>274</sup> Assim Peter Smithson vai (re)orientar a sua investigação, dedicando-se particularmente à procura de soluções para este *problema* e projectando *casas* que pudessem aceitar uma actividade e um tempo variável, centrando-se na organização e *arrumação* dos objectos pessoais e quotidianos de uma família corrente. A “*Put-away House*” (1993-2000) foi um desses projectos que serviu de exemplo para sustentar toda a sua argumentação, exposta igualmente em inúmeros textos, aulas, conferências, etc.



146. *Appliance House*, 1956–1958



147. Axonometria do piso térreo da *Put-away House*, 1993–2000

Estamos certos que esta questão é tanto mais importante, se considerarmos que *compor o vazio* dentro de *casa* significa organizar o espaço físico e construir o espaço figurativo, permitindo ao *habitante* uma maior versatilidade organizativa e programática, provocando consequentemente uma maior liberdade de acção.

Para Peter Smithson era claro que a optimização do espaço de arrumação na casa, onde se pretende que as *coisas* se encontrem devidamente acondicionadas em *contentores* apropriados, sejam *armários* encastrados nas paredes, ou pequenos quartos designados de *arrumos*, isto é, espaços que se destinam especificamente a este fim, consistia num **problema da casa corrente** que a arquitectura não devia menosprezar.

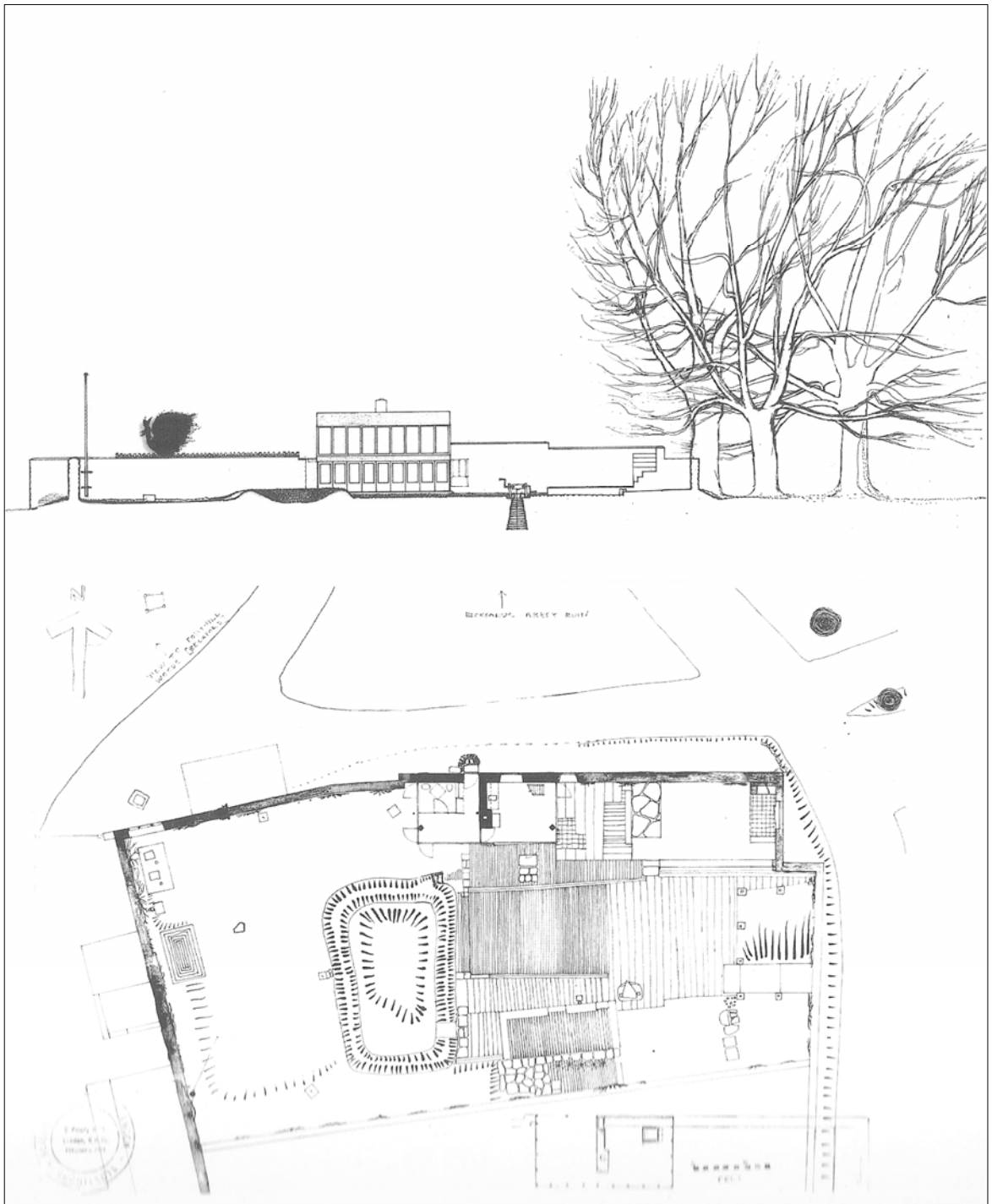
E ao evidenciar a necessidade de “*tirar para fora nas estações... muito no Inverno, pouco no Verão. Tirar para fora nas festas... da Igreja, da família. Arrumar para um recomeço, ou por tristeza (...)*”<sup>275</sup>, adverte-nos para o facto de existirem inúmeras *coisas* que são inevitavelmente levadas para *dentro de casa* e em diversas ocasiões. Mas que na prática têm de ser também guardadas e arrumadas, isto é, umas em definitivo, outras temporariamente, de preferência de um modo operacional, prevendo que a qualquer momento – seja na simples mudança de estação, ou da rotina da vida diária – se possa alterar efectivamente a qualidade do espaço interior da *casa*.

Neste sentido, a possibilidade de concretizar, com facilidade, essa *alteração* – que faz parte das acções que se operam constantemente dentro de *casa* – interfere com o seu nível de *habitabilidade*. Por isso, também nos parece pertinente atribuir-lhe a devida relevância julgando, inclusivamente, que esta questão deve ser considerada no acto de projectar a *casa*.

Pese embora este facto, parece-nos evidente que, para além do *arquitecto* poder considerar a viabilidade desses *espaços de arrumação*, durante a concepção do projecto da *casa* – definindo a forma adequada e a sua concreta localização –, competirá ao *habitante* a sua definitiva adaptação. Ou seja, a concretização desse *espaço vazio* supostamente desejado, livre e acessível, não se prende apenas à qualidade e quantidade de *arrumação* que o *arquitecto* possa providenciar, mas estará sobretudo e irremediavelmente dependente da apropriação do seu *ocupante*, isto é, do modo como este preenche e organiza o espaço interior da *sua casa*.

---

<sup>275</sup> Peter Smithson, “*Put-away Villa: Some Speculations Arising From the Axonometric Drawings of the Things Stored*”, in Alison e Peter Smithson, *From the House of the Future to a House of Today*, op.cit., p. 221, 222.



148. *Solar Pavilion*: alçado e planta



Acontece que Alison e Peter Smithson concediam ao *vazio* um significado mais profundo. Por isso, ao assumirem que a *vida tem lugar no vazio*, vão atribuir à própria arquitectura um papel mais complexo, na medida em que consideram que esta produz, influencia e interfere com o *vazio*. Ou seja, vão reconhecer a própria arquitectura como o meio que permite proporcionar e manipular esse *vazio necessário* que acreditavam ser essencial à existência humana.

Aliás, quando escolheram para a sua monografia o título “*The Charged Void: Architecture*” (*O Vazio Saturado: Arquitectura*), fizeram questão de esclarecer que se referiam exactamente à “*capacidade que a arquitectura tem de encher o espaço à sua volta com uma energia que se pode articular com outras energias, influenciando a natureza das coisas que possam vir... uma capacidade que podemos sentir e seguir, mas não podemos necessariamente descrever ou gravar.*”<sup>276</sup>

Segundo Alison e Peter Smithson, a arquitectura tem a capacidade de conceber esses espaços *vazios* harmoniosamente organizados e arrumados no seu interior, mas simultaneamente *cheios*, por se encontrarem carregados de energias que se extraem do *vazio* exterior, como a paisagem, a luz, etc. E este especial *efeito* consistia na principal particularidade que o projecto de arquitectura poderia conceder à *casa*. É neste sentido que vão atribuir ao *arquitecto* a responsabilidade e o poder da sua concretização.

E ao chegarem à conclusão de que o quotidiano urbano era fatalmente vivido de forma agitada, acreditaram que era nesse *vazio* arrumado e carregado que o *habitante* poderia encontrar uma certa ordem e calma, no interior *da casa quotidiana*, nomeadamente nos espaços prosaicos e citadinos. Isto é, nas *casas de todos os dias*.

Para além de mais, convenceram-se que o equilíbrio do *habitante* da cidade dependia ainda de um contrabalançar de certos momentos que deveriam ser vividos num outro ambiente mais descomprometido e natural, proporcionando-lhe uma maior harmonia interior. Assim, partindo deste pressuposto, estes dois *arquitectos* vão estabelecer uma significativa distinção entre os espaços domésticos quotidianos e urbanos e os outros - temporários e idílicos.<sup>277</sup>

Determinaram que esses outros espaços domésticos, temporários e idílicos, deveriam ser preferencialmente no *espaço natural*, mas sobretudo num *vazio* de coisas, de pessoas, de poluição, de barulhos, etc. Alison e Peter Smithson usaram a palavra *idílio* para justificar esse ambiente distinto que previa o contrariar da rotina do dia-a-dia e o fomentar de uma maior aproximação à natureza. Forçosamente isto implicaria um outro modo de habitar, *numa outra casa* que deveria ser projectada tendo em conta estas especificidades.

---

<sup>276</sup> Alison e Peter Smithson, *The Charged Void: Architecture*. New York, The Monacelli Press, 2001, p. 11.

<sup>277</sup> Esses Intervalos periódicos podiam ser: fins-de-semana; períodos de férias; feriados; etc.



149. *Solar Pavilion*: Fotografias das instalações existentes e fotografia tirada do lado da rua, 1962



150. *Solar Pavilion*: Em construção, visto de dois pontos opostos



151. *Solar Pavilion*: Dois momentos diferentes

E quando em 1958 compraram um terreno rural em Fonthill Estate, em Upper Lawn of Wiltshire, nos arredores de Londres, para construir a sua *casa de férias* e proporcionarem o seu *idílio*, apoiaram-se nestas mesmas deduções. Para Alison e Peter Smithson, essa *casa* que viria a chamar-se “*Solar Pavilion*” (*Pavilhão Solar*), iria responder precisamente ao que consideravam ser as necessidades básicas humanas: um bocado de terra, uma vista do céu, a presença da natureza e muita privacidade.

**Solar Pavilion** previa uma absoluta simplicidade – dir-se-ia agreste – mas pretendia sobretudo distanciar-se da cidade e do seu inerente *modo de vida*, proporcionando conseqüentemente um diferente *modo de estar*, também com a natureza. Estas eram, sem dúvida, as principais intenções que sustentavam, à partida, o projecto de arquitectura desta *casa*.

Mas também nos parece claro que ambos procuraram projectar *algo* que fosse ao encontro das ambições profissionais de *Alison* e de *Peter*, enquanto *arquitectos*, simultaneamente compatível com as possibilidades económicas do *casal Smithson*, enquanto *clientes*, e ainda que realizasse os desejos da sua *família*, enquanto *habitantes*.

E contam: “*Com as portas abertas, o pátio flui através do pavilhão. O pavilhão assenta no pátio amuralhado e no jardim, como num enclave; a vista era o seu domínio. O pavilhão não tinha direito de protecção para além do muro. Viveu-se, no princípio, como num acampamento; a sua decoração, como encontrada. Nos dias de chuva, líamos. Gradualmente o nível de comodidade ia aumentando, assim como a quantidade de luz do entardecer. A vista abrangia trezentos graus à sua volta. O pátio e o jardim, por causa dos muros, eram um envolvente quarto exterior. (...) O território era necessário para apoiar o pavilhão, como um idílio, para permitir a ilusão de uma vida idílica. O pavilhão num enclave, num domínio; isto é que é importante nesta história; não a solução formal que é muito pessoal, e é já história.*”<sup>278</sup>

Com estas palavras testemunhamos, seguramente, um duplo olhar sobre esta *casa* que pode ser lido tanto do ponto de vista da *vivência do habitante*, como das *conclusões do arquitecto* que a projectou, construiu e também habitou orgulhosamente.

Porém, *nesta mesma história*, tudo o que Alison e Peter Smithson nos pretenderam contar prende-se com o conceito que sustenta a sua arquitectura, nomeadamente com o *espírito* com que a concretizaram e depois a ocuparam, dando vida àquela *casa*. Mas não nos é possível depreender nenhum método, ou percurso que nos esclareça sobre o seu processo de concepção, ou seja, sobre as razões que induziram àquela particular *solução formal*.

---

<sup>278</sup> Alison e Peter, *Changing the Art of Inhabitation: Mies'pieces. Eames Dreams. The Smithsons*, op.cit., p. 142.



152. *Solar Pavilion*: Vista interior da zona de preparação das refeições e vista do pátio

De facto – e como já constatámos – a ideia base daquele projecto apenas depreendia que a casa proporcionasse um diferente prazer doméstico, vivido por períodos de tempo limitados, ou seja, nas férias, nos fins-de-semana, ou simplesmente nos feriados. Mas por alguma razão – que para nós será sempre desconhecida – Alison e Peter Smithson decidiram que essa casa fosse simplesmente um *pavilhão*.

E decidiram também que esse *pavilhão* iria extrair a sua comodidade e conforto, do lado *de fora* e não das mordomias *de dentro*, mostrando nomeadamente os movimentos do sol, com o passar das horas, ou o subtil mudar das estações. Então chegaram à conclusão que para isso bastava que o *pavilhão* se abrisse para a paisagem e se estendesse até ao exterior.

Depois, convenceram-se que esse *pavilhão* podia apoiar-se no velho muro que delimitava e cercava o terreno. Esse *pavilhão* ia espreitar acanhadamente a rua, designadamente através da porta de entrada que se abriria ao exterior (público). E podia pousar suavemente no empedrado que desenhava um amplo espaço exterior (privado), no interior de um *pátio habitável*. Ou seja, a casa seria assumidamente um *pavilhão* num *pátio*, ou “*um pátio e um pavilhão*” (*Patio & Pavilion*).<sup>279</sup> E assim surgiu o “*Solar Pavilion*”, construído entre 1961-62.

O escasso programa distribuía-se por dois pisos, guardando toda a intimidade no piso superior, onde simplesmente dormiam à noite - organizando-se num amplo espaço, *visualmente vazio* - e usando o piso térreo como o *espaço permanente* que previam que fosse comum, de *estar*, de preparação das refeições e ainda da *higiene*, onde integraram uma contida casa de banho.

Estes dois pisos ligavam-se através de uma escada interior, de um único lance e feita com simples tábuas de madeira, ocupando o mínimo espaço possível. Pretendiam que todo o equipamento doméstico se movesse e reorganizasse facilmente e de muitas maneiras, num espaço que previam multifuncional mas *virtualmente vazio*. Por isso, reduziram ao mínimo, tanto o mobiliário, como os utensílios de cozinha e os eventuais electrodomésticos.

A linguagem arquitectónica, bem como o processo construtivo híbrido, exprimiam uma vontade pragmática, simples e até *bruta*. O reforço da estrutura em betão, os caixilhos de madeira e a cobertura revestida com zinco consolidavam estas mesmas intenções. A forma simples e rudimentar de *uma caixa de vidro*, que se expunha ao sol e à paisagem, partilhava as ideias de Mies van der Rohe.<sup>280</sup>

---

<sup>279</sup> “*Patio & Pavilion*” é o título da instalação que Alison e Peter Smithson fizeram a propósito da exposição “*This is tomorrow*”, 1956, em colaboração com Nigel Hendersen e Eduardo Lozzi.

<sup>280</sup> Na conferencia que Alison Smithson dá a 30 de Outubro de 1984: “*Territory of Pavilion*” refere-se a *Solar Pavilion* como “*o neto neobrutalista do Pavilhão de Barcelona(...)*”, in Alison e Peter, *Changing the Art of Inhabitation: Mies'pieces. Eames Dreams. The Smithsons*, op.cit. p. 33. A este respeito, ver capítulo: 2.2.



153. *Solar Pavilion*: crianças a brincarem no pátio, 1964



154. *Solar Pavilion*: Alison e Peter Smithson



As portas de vidro – que delimitavam o piso térreo, de frente para o pátio – serviam ainda de charneira entre o *lado dentro* e o *lado de fora*: abrindo-se ou fechando-se consoante a vontade do momento, ao longo das horas do dia, ou das estações do ano. Esta opção permitia aumentar ou diminuir o *espaço habitável da casa*, onde o interior facilmente se confundia com o exterior.

Mas, para trás, foram mantidas janelas ditas tradicionais, do antigo armazém agrícola que ali existia desde o século XVIII, rasgando, assim, o espesso muro de pedra. Uma dessas janelas ficou dentro do *pavilhão*, iluminando a zona da cozinha, outra ficou no *pátio*, onde uma mesa deixada ficar – quiçá de propósito – insinua uma referência à *Villa Le Lac* que Le Corbusier projectou para os seus pais.<sup>281</sup>

O *pátio* era o território dominado e dominante que transmitia confiança e estabilidade ao *pavilhão* que acolhia. Mas era também o jardim, ou apenas mais um espaço amplo e desocupado, onde as crianças brincavam livremente e os adultos podiam acender uma fogueira. O que contribuía para o encanto daquele *especial lugar doméstico* e atribuía um *carácter particular a Solar Pavilion*.

Para Alison e Peter Smithson, “*Upper Lawn - Solar Pavilion*”, acima de tudo, foi um “*capricho*”. Mas também foi uma *casa experimental*, ou talvez um experimentar de algumas ideias, numa *casa*, ou apenas um *momento de inspiração de dois arquitectos* que testemunharam inesquecíveis *momentos idílicos*, vividos em *família* e contados – também por escritos – ao longo das duas décadas em que o habitaram.

Contudo, a ruptura entre *esta casa e esta família* chegou no ano de 1982, quando uns vizinhos barulhentos se instalaram na propriedade do lado, quebrando *a magia daquele lugar*. Segundo consta, o barulho ensurdecidor das máquinas agrícolas tornou *Solar Pavilion* quase insuportável, mas, acima de tudo, alterou profundamente o seu propósito. Na verdade, perdera o seu genuíno sentido e por isso o quiseram vender rapidamente.

Nesse mesmo ano, o fotógrafo e escritor Robert Clarke – assumindo conscientemente estas estranhas condições exteriores – decide comprar a *casa*, também para passar apenas *os seus tempos livres* e em família. Certo é que a manteve privada, habitável, desejável e intacta durante outras duas décadas, até à morte da sua mulher.

---

<sup>281</sup> A este respeito, ver o capítulo 2.4.

Depois, quando a pôs à venda, também é certo que tentou garantir que os  *futuros donos* partilhassem a intenção de manter a  *integridade* e o  *carácter* daquele edifício, ou antes, daquela arquitectura tão especial, com a qual se identificou indiscutivelmente enquanto a habitou.

E foi logo em 2003 que um abastado casal de ingleses – Ian e Jo Cartlidge – comprou  *Solar Pavilion*, aceitando restaurá-lo, tendo em consideração o projecto inicial de Alison e Peter Smithson. Apesar de todas as vicissitudes, por fora a  *casa* manteve-se fiel à solução formal escolhida pelos  *arquitectos* que a projectaram.

Mas por dentro, não resistiram a introduzir algumas alterações que justificaram como indispensáveis, tendo em conta os parâmetros de comodidade exigidos nos dias de hoje. Assim instalaram aquecimento radiante no pavimento e equiparam a área da cozinha e da casa de banho com tecnologia mais sofisticada, ultrapassando o nível de conforto quase rudimentar assumido pela família  *Smithson* e posteriormente pela família  *Clarke*.

Os proprietários actuais, curiosamente, que se dizem igualmente rendidos à  *grandeza daquela casa* – e à semelhança dos anteriores  *habitantes* – reivindicam os seus direitos de privacidade com o apelo: “*Por favor note: isto é uma residência privada e não se encontra aberta ao público*”<sup>282</sup>. Suspendendo, deste modo, o  *final da história de Solar Pavilion* que assim continuará a ser uma  *casa que ainda terá muitas histórias para contar*.

Em Novembro desse ano de 2003, logo após a morte de Peter Smithson – e a propósito do anúncio de uma exposição que se iria efectuar no  *Design Museum* de Londres – um jornal londrino publicava um artigo sobre  *Solar Pavilion*, com o título: “*De volta à terra. O renovado Solar Pavilion reclama um lugar ao sol para os arquitectos Alison e Peter Smithson*”. Que começa assim: “*Numa iminente manhã de Novembro, Solar Pavilion parecia frágil e vagamente melancólico na precária paisagem invernosa. Ao aproximarmo-nos pela estrada, seria fácil confundirmos aquele pequeno pavilhão, enxertado no que resta de um arqueado muro de pedra, com um qualquer acrescento agrícola. Do lado do jardim, a esquelética estrutura de madeira e vidro parece quase transitória, e relaciona-se mais com uma barraca de verão, do que com a convencional ideia de casa de campo local. Mas apesar de ser determinadamente modesto, Solar Pavilion está longe de passar despercebido: ele é uma pequena casa que assumiu um grande papel na história da arquitectura (...)*”<sup>283</sup>

---

<sup>282</sup> Extraído do texto com o título: “*Architectural Heritage: A ‘Brutal’ experiment in solar power*”, in [http://www.bbc.co.uk/legacies/heritage/england/wiltshire/article\\_2.shtml](http://www.bbc.co.uk/legacies/heritage/england/wiltshire/article_2.shtml).

<sup>283</sup> O artigo é escrito por Jane Withers, “*Down to earth*”, in *The Observer Magazine*, Guardian News, Guardian Unlimited © Guardian News and Media Limited, U.K., 30 de Novembro de 2003.

A propósito do actual *Solar Pavilion*, ocorre-nos perguntar:

Será que Ian e Jo Cartlidge ao alterarem o nível de conforto interior terão alterado o verdadeiro *espírito daquela casa*?

Ou poderá deduzir-se que, mesmo tendo introduzido diferentes parâmetros de comodidade, mantiveram *o seu espírito inicial* na medida que só assim é que Ian e Jo Cartlidge se identificam genuinamente com *a casa* que agora lhes pertence?

Se assim for, será apenas deste modo que *Solar Pavilion* reencontra o seu verdadeiro sentido, fazendo com que os novos *habitantes* consigam partilhar os mesmos propósitos da família *Smithson que o habitou*, procurando simplesmente encontrar ali *o seu idílio*, um escape, *um lugar* que lhes permite recuperar *forças* que são gastas inevitavelmente na vida *quotidiana e urbana* que complementa uma mesma realidade contemporânea?

E será que Alison e Peter Smithson quando projectaram *Solar Pavilion* pretendiam construir uma arquitectura estável que permanecesse imaculada e intacta desde a primeira versão do projecto construído e ao longo de toda a sua existência?

Ou será que esta actualização – nomeadamente tecnológica –, que corresponde a uma actualização do tipo de conforto, vai ao encontro do princípio que também sustenta a ideia desta *casa* que se prevê *naturalmente viva*, isto é, em permanente mutação e evolução?

Se considerarmos que o conforto doméstico no interior da *casa* é um dos principais factores que caracterizam **a qualidade de vida do seu habitante** e consequentemente o nível de habitabilidade desse espaço doméstico, então podemos identificá-lo **como um problema** que também deve ser considerado pelo *arquitecto*, no acto de concepção *da casa*.

E se acreditarmos que Alison e Peter Smithson se debruçaram com afincos sobre este aspecto, escolhendo conscientemente *o habitante* como *o sujeito* predominante dos seus projectos domésticos e sobretudo produzindo-os sempre em prol de uma arquitectura corrente e “*determinadamente modesta*”, então podemos admitir que Ian e Jo Cartlidge, ao restaurarem aquela arquitectura daquela maneira, isto é, ao transformá-la no *Solar Pavilion da família Cartlidge*, permitiram que, hoje, aquele edifício continue a ser verdadeiramente o *Solar Pavilion* que os *arquitectos* Alison e Peter projectaram.



155. *Solar Pavilion*: Fotografias actuais

Ou seja, permitindo a *ilusão de uma vida idílica*.<sup>284</sup> Mas talvez quiçá de forma meritória, merecida e até coerente, deixe de ser o *Solar Pavilion da família Smithson* que o habitou entre a década de 1960.

Em suma, julgamos que Alison e Peter Smithson, ao serem simultaneamente *clientes, arquitectos e habitantes* das suas próprias casas, tiveram a oportunidade de extrapolar entre a teoria e a prática, deduzindo reciprocamente – e em contrapartida – uma mensagem teórica das suas realidades quotidianas.

Ambos partilharam uma existência doméstica vivida em família e testaram uma experiência diária vivida em função de uma profissão: a arquitectura.

A partir do momento em que Alison e Peter Smithson chamaram a atenção para a **importância da consequente arte de habitar**, assumiram um lugar de destaque neste trabalho. Do mesmo modo, reconhecemos que contribuíram de forma relevante para o *estudo da arquitectura da casa*.

---

<sup>284</sup> A este propósito, ver a citação na p. 241, com a referência número 278.



156. *Casa Can Lis*



157. *Casa Can Feliz*

## 2.6. *Can Lis* e *Can Feliz*

Quando em 1971 o *arquitecto* dinamarquês Jørn Utzon<sup>285</sup> começou a construir a *casa Can Lis* – aquela que seria uma *casa de férias* para si e para a sua família<sup>286</sup> – estava longe de imaginar que cerca de vinte anos mais tarde iria sentir necessidade de a abandonar e de se mudar para uma outra *casa* que, entretanto, decidira construir num lugar mais remoto da mesma Ilha de Palma de Maiorca, baptizando-a de *Can Feliz*.

A *história* que se conta é que este *arquitecto* construiu *Can Feliz* para garantir uma maior privacidade, uma vez que se cansara de receber os inúmeros *curiosos* que abordavam persistentemente *Can Lis*. Na verdade, comprova-se que, ao longo de mais de vinte anos, ali chegavam – muitas vezes de um modo inesperado – autocarros cheios de “*arquitectos*” que lhe pediam simplesmente para visitar a “*sua casa*”.

O que é certo é que entre 1991 e 1994, Jørn Utzon (já depois dos seus 73 anos de idade) construiu uma *outra casa* muito semelhante à primeira, para onde foi viver com a sua mulher, afastando-se de *Can Lis* que entregou aos seus filhos e netos. Provavelmente o facto de ambas as *casas* serem idênticas terá ajudado a alimentar “*a história do arquitecto que se isola dos olhares intrusos*”, consolidada pela aparente intenção de preservar a exacta localização de *Can Feliz*, mantendo-se longe (sobretudo) de câmaras fotográficas de *admiradores desconhecidos*.

O que nos leva a interrogar, desde já: Quais terão sido os motivos que fizeram com que um *mesmo arquitecto* fizesse, igualmente para si e para a sua família, uma *outra casa* tão semelhante, sustentada nos *mesmos* princípios, naquela *mesma* ilha situada em pleno Mar Mediterrâneo?

---

<sup>285</sup> Jørn Utzon nasceu em Copenhaga em 1918. Estudou arquitectura na *Academia Real de Artes* de Copenhaga, licenciando-se em 1942. Quando termina a licenciatura vai para Estocolmo onde trabalha no escritório de Erik Gunnar Asplund. Em 1946 decide mudar-se para Helsínquia, onde vai trabalhar no escritório de Alvar Aalto. Mais tarde viaja pelos EUA, e ainda pelo México onde se encanta com a cultura Maya. Estabelece-se como profissional liberal em 1950, na sua terra natal. Em 1966, vai com a sua família para Sydney, onde acompanha a sua grande obra: *Sydney Opera House*; mas onde apenas vive durante três anos, uma vez que acabou por cortar relações com o próprio governo australiano.

<sup>286</sup> Por volta de 1966, estando de regresso da Austrália, com a sua família, Utzon faz escala em Palma de Maiorca onde decide ficar para descansar uns tempos. A ilha fascinou-os ao ponto de comprarem um terreno para construírem ali a sua *casa de férias*.



158. *Casa Can Lis*



159. *Casa Can Feliz*



De facto, as coincidências formais e conceptuais entre as duas *casas* são evidentes: Jørn Utzon escolheu o mesmo *método construtivo* e idêntica *pormenorização*, baseada numa arquitectura vernacular que utiliza nomeadamente *materiais de construção e de revestimento*, característicos daquele lugar, a pedra calcária cor de areia, a telha árabe, os azulejos envidraçados, ainda que *Can Lis* tenha uma cobertura plana e *Can Feliz* uma cobertura inclinada.

As duas *casas* encontram-se organizadas a partir da definição de pequenos volumes que se distribuem de forma estratégica. Ou seja, definindo áreas específicas que correspondem a determinadas intenções programáticas, dispostas de forma sequencial ao longo de um percurso de distribuição funcional. Estes espaços assentam sobre pequenas plataformas que se encaixam por entre pátios – quer abertos e arborizados, quer parcialmente cobertos e protegidos – evidenciando grandes planos envidraçados, ou apenas estreitos rasgos nas paredes, localizados e dimensionados de forma a garantirem o ponto de vista ideal, ou o controlo da luz.

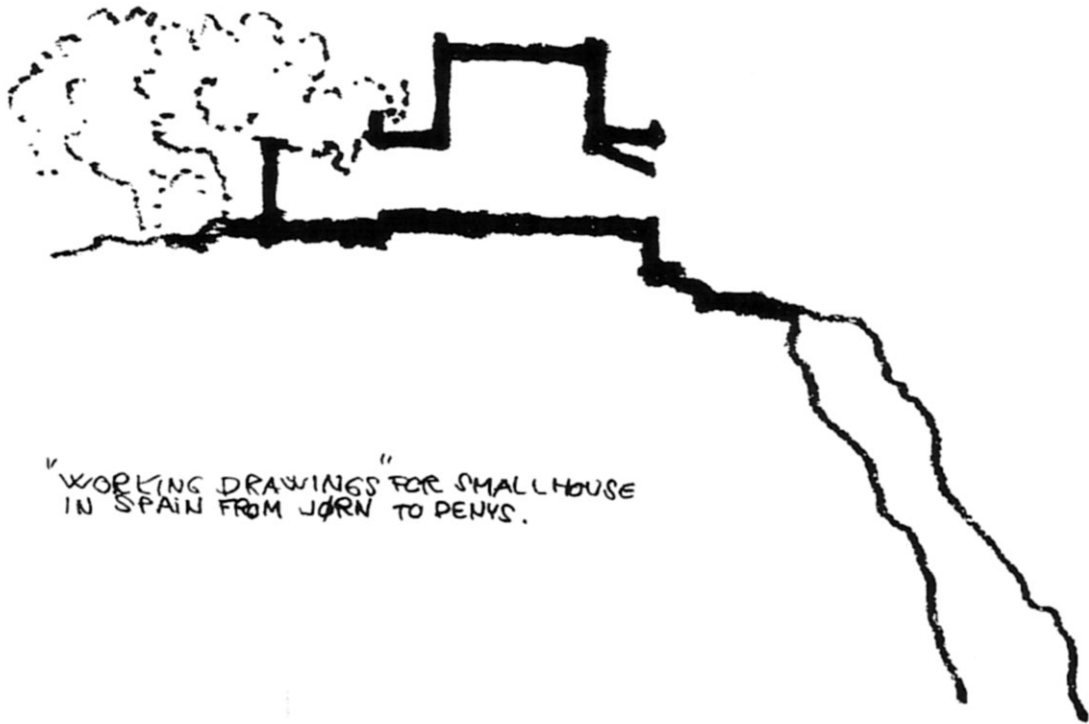
A utilização *da paisagem* que se desfruta a partir dos terraços, recolhidos sob os alpendres que se sustentam em elegantes colunas de pedra, devidamente espaçadas, ou simplesmente se absorve – desde o interior da casa – através desses grandes envidraçados que caracterizam as duas *casas*, é assumida como um componente de referência das zonas de cariz social, sendo também considerada como um denominador comum que caracteriza a arquitectura destes dois espaços domésticos.

É ainda evidente que os interiores das duas *casas* testemunham uma certa constância do *modo de vida*, dos seus *ocupantes*. O nível de conforto interior é equivalente, confirmado por ambientes que se pretendem idênticos, isto é, utilizando os mesmos tons cromáticos, despojados de adornos excessivos e equipados com o mesmo estilo de mobiliário e de utensílios domésticos que primam pela simplicidade. O que torna (até) fácil confundir os interiores de *Can Lis* e *Can Feliz*, a partir da observação rápida de fotografias actuais destas duas *casas*.<sup>287</sup>

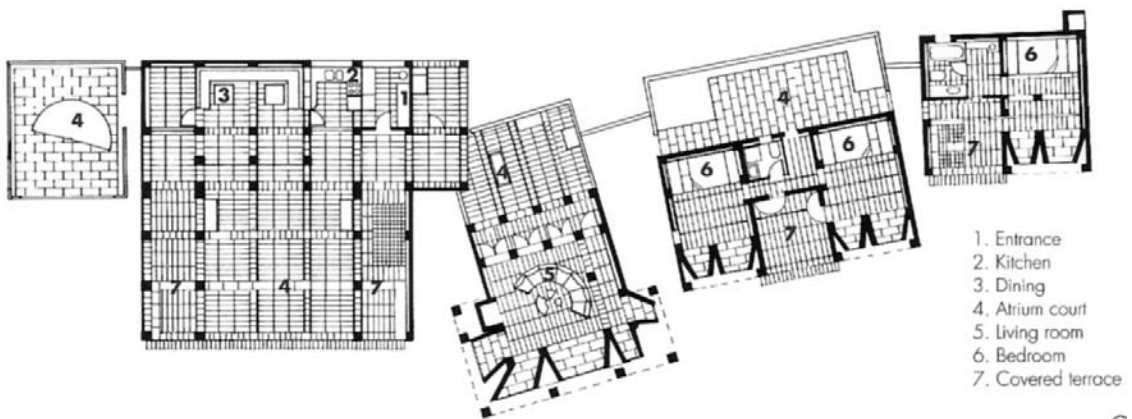
Na verdade, o que é assumidamente distinto é a sua localização: *O sítio*. *Can Lis* foi implantada em *Porto Petro*, sobranceiramente, a vinte metros do nível do mar, exposta numa escarpa rochosa que contorna a costa daquela ilha espanhola.

---

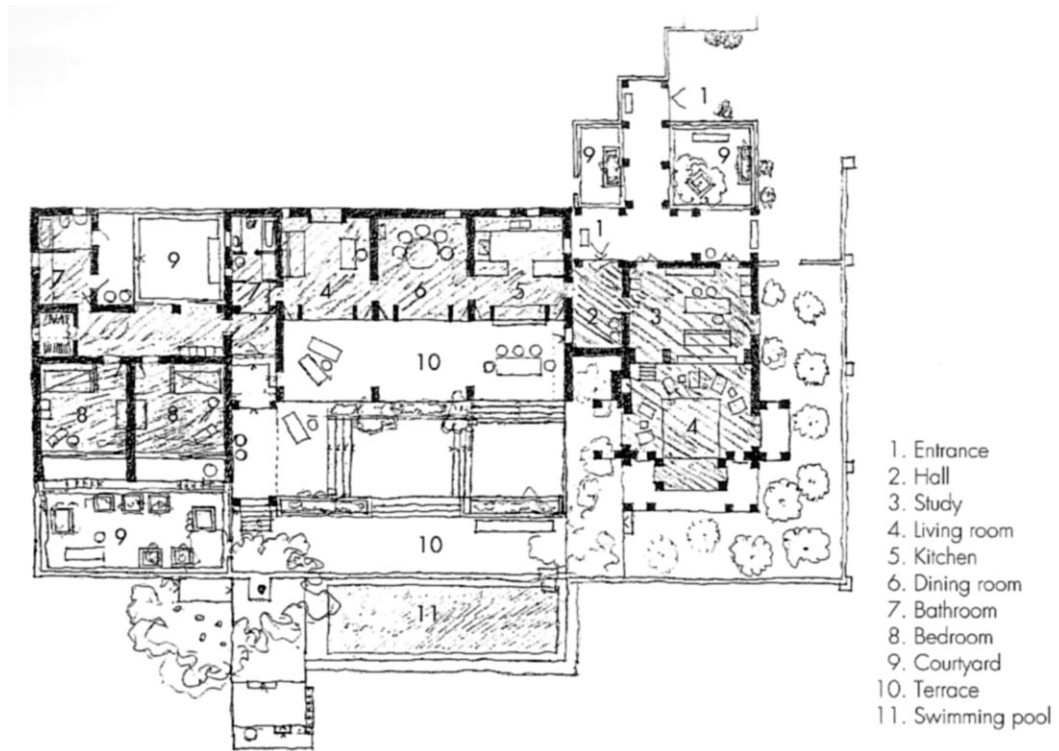
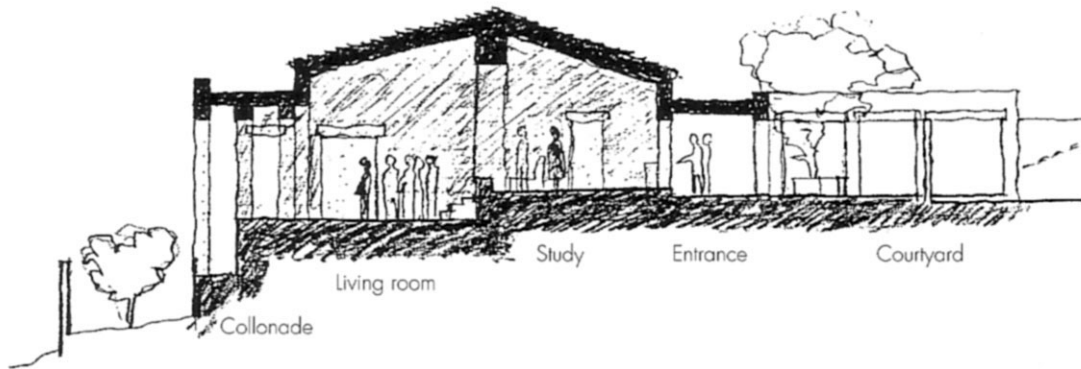
<sup>287</sup> Note-se que *Can Feliz* é agora a habitação permanente da sua filha Lin que continua a usar *Can Lis* apenas na época estival.



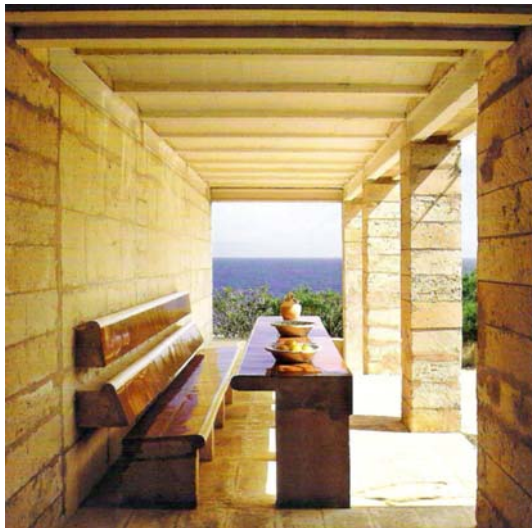
"WORKING DRAWINGS" FOR SMALL HOUSE  
IN SPAIN FROM JORN TO PENYS.



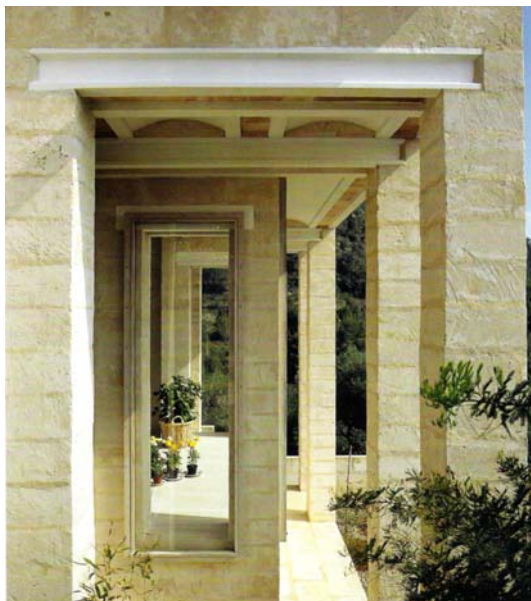
160. Casa Can Lis. Corte e planta



161. Casa Can Feliz. Corte e planta



162. *Casa Can Lis*. Vistas dos pátios



163. *Casa Can Feliz*



164. Casa Can Lis. Vistas interiores



165. *Casa Can Feliz*. Vistas interiores



166. Casa Can Lis. Sala de estar



167. Casa Can Lis. Vistas da sala de estar

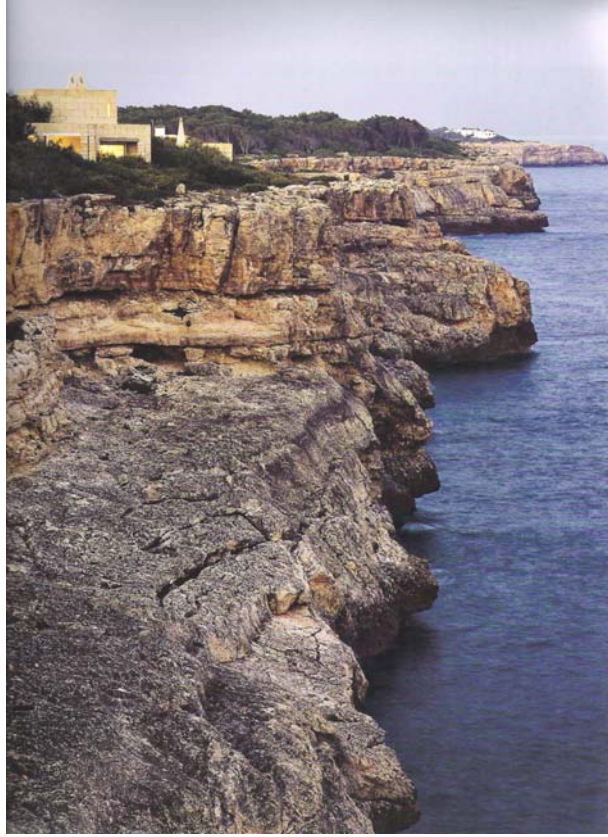




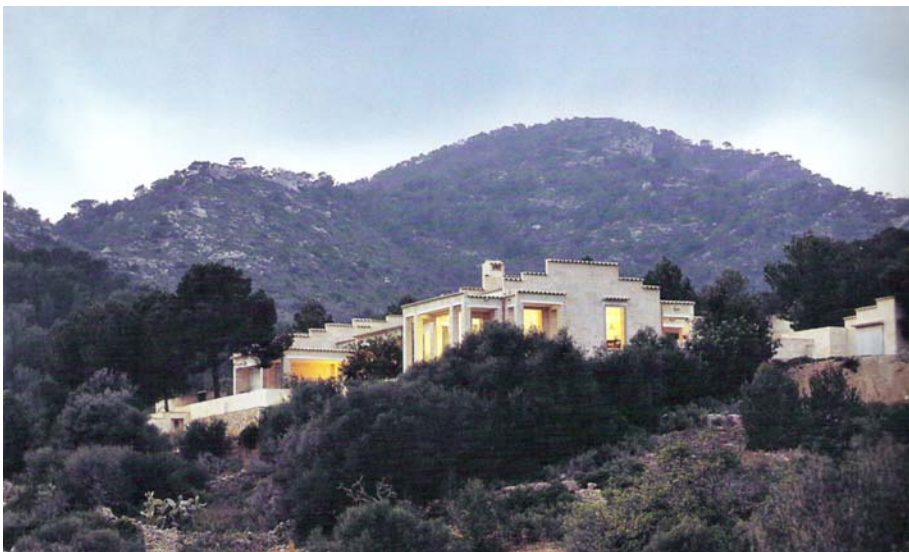
168. Casa Can Feliz. Sala de estar



169. Casa Can Feliz. Vistas da sala de estar



170. *Casa Can Lis*, à beira-mar



171. *Casa Can Feliz*, na montanha

*Can Feliz*, pelo contrário, encontra-se implantada em S'Horta, num recôndito lugar da ilha, assente numa montanha arborizada revestida por vegetação selvagem, olhando acanhadamente o mar, a alguns quilómetros de distância, tendo como cenário de fundo um velho castelo mourisco, e sendo apenas acessível através de um tortuoso caminho que se presume ilegível. Curiosamente, no meio da vegetação, *Can Feliz* aparece *camuflada* por uma *linguagem* facilmente confundível com uma qualquer *casa* das redondezas.

Mas será que este facto resultou de uma mera casualidade, como consequência da opção de utilizar um sistema construtivo dito vernacular? Ou será uma possível prova da existência de um subentendido desejo de anonimato, ou seja, da esperança de que esta *casa* passe despercebida aos supostos “*olhares intrusos*” que justifica a intenção de proporcionar aos seus *habitantes* a privacidade *roubada* em *Can Lis*?

Do ponto de vista deste trabalho – e antes de mais – este *episódio* é importante para ilustrar o **problema de privacidade** que pode surgir a partir do momento em que ***uma casa atinge uma determinada visibilidade pública***, de tal forma que acaba por comprometer a *privacidade* que lhe é devida.

Ou seja, uma *casa* pode alcançar uma certa *dimensão pública* quando é considerada, por exemplo, como património arquitectónico, ou simplesmente como um elemento arquitectónico excepcional, ou até entendida – no âmbito disciplinar da arquitectura – como uma referência pedagógica exemplar, tornando-se conseqüentemente susceptível de uma maior curiosidade pública.

À partida, este facto garante-lhe um reconhecido *prestígio* que vai enaltecer o trabalho profissional do *arquitecto*. Mas – por outro lado – pode interferir negativamente com a vida privada do seu *habitante residente*, provocando, assim, um suposto *conflito de interesses* entre estes dois *sujeitos*.<sup>288</sup>

É evidente que não se pode negar o *carácter representativo* da *casa* que se encontra implícito *a priori* e que acarreta determinadas repercussões sociais, ainda que apenas simbólicas. Ou seja, o lugar onde moramos – *a nossa casa* – é um reflexo de nós, na medida em que exprime o modo como o *indivíduo vive* (no mundo), localizando-o e relacionando-o com a sua envolvente social e física. Trata-se, de certo modo, de um particular meio de comunicação entre a *esfera privada* e a *esfera pública* de uma sociedade.<sup>289</sup>

---

<sup>288</sup> Independentemente de a *casa* sofrer um implícito acréscimo do seu *valor comercial*.

<sup>289</sup> Hannah Arendt escreve: “O pleno desenvolvimento da vida no lar e na família como espaço interior e privado deve-se ao extraordinário bom senso político do povo romano que, ao contrário dos gregos, jamais sacrificou o privado em benefício do público mas, pelo contrário, compreendeu que estas duas

Na verdade, a *casa* encontra-se intrinsecamente relacionada com pessoas, seja com o seu morador, na medida em que conforma a residência (*o lar*) do seu *ocupante*, ou com o profissional que a concebeu, entendida enquanto *elemento arquitectónico*, ou simplesmente com o seu proprietário, tendo em conta o seu *valor imobiliário*. Logicamente a *casa* pode ser identificada com o *habitante* (que a ocupa), ou com o *arquitecto* (que a concebeu), ou até com o *cliente* (que a encomendou e financiou).

Regra geral existe uma relação de reciprocidade entre a *casa* e o seu *habitante* – que se adaptam e identificam mutuamente – representando assim o aparente “*modo de estar do habitante*”, quer seja de uma forma leal e sincera, quer apenas fictícia e forjada. Mas a *casa* também pode representar simplesmente “*um conceito*” por impor um certo “*estilo de vida*”, supostamente representativo de uma geração, ou resultante de uma determinada conjuntura. Nomeadamente quando é sugerido pelo próprio *arquitecto* que a projecta, ou até pelo *cliente* que simplesmente a encomendou, impulsionando também a *ideia da casa*.

O que é certo é que *uma casa* está sempre ligada a *alguém* que a representa, ou que se deixa *representar* por ela, enquadrando-se numa sociedade que caracteriza um determinado período de tempo e que testemunha um momento na *história da humanidade*.

Depois da *casa* ser edificada, habitada e conseqüentemente identificada – com *alguém* e por *alguém* – ela torna-se publicamente assumida, marcando uma presença real na sociedade e *no lugar* (quer seja urbano, rural, ou simplesmente exposta na paisagem). E depois, até se pode esvaziá-la e abandoná-la, ou protegê-la, camuflá-la e transformá-la infinitamente. Mas jamais se pode ocultá-la, fazendo-a eclipsar.

A *casa* é uma construção sólida e duradoura. Nesta medida *ergue-se* albergando diferentes ocupantes, *vive* resistindo a várias gerações, *evolui* durante anos e anos e *conserta-se* lutando contra a agressividade de forças humanas e da própria natureza. No entanto, julgamos que só cumpre a sua verdadeira função quando constitui *o lar do seu habitante*.

Assim, será *casa* até ser – um dia – desocupada por alguma fatalidade e demolida com algum propósito, ou gradualmente destruída pela natural degradação causada pela cruel passagem do tempo, transformando-se em simples *ruína*. E ainda assim – um dia – esta mesma *ruína* poderá ser a *semente* de uma *nova casa* que se reconstrói, *vivendo de novo uma outra vida*.

---

*esferas só podiam subsistir sob a forma de coexistência.*” In Hannah Arendt, *A condição Humana*. Lisboa, Relógio d’Água Editores, 2001, p. 74.

Construir uma *casa* é um acto concertado que resulta de uma consciente ponderação de vários factores. Por isso julgamos que quando um *cliente* contrata, pelas mais legítimas razões, um determinado *arquitecto influente*, ou quando um indivíduo vai habitar uma *casa* que já desfruta, *a priori*, desta mesma condição, *todos* devem estar cientes que estará implícita a referida *dimensão pública*, resultando numa consequência que inevitavelmente acabarão por acarretar, embora não seja possível antever as suas efectivas repercussões. Por exemplo, sabe-se que *Edith Farnsworth* reprimiu, de forma até agressiva, a presença de *intrusos curiosos* que se aproximavam da sua *casa* em *Fox River*, projectada por Mies van der Rohe. Mas que pelo contrário, *Vanna Venturi* estimava a sua presença, acolhendo-os calorosamente com todo o prazer e orgulho, na *casa* projectada pelo seu filho Robert Venturi, em *Upper Darby*.<sup>290</sup>

E apesar dessa *consequente dimensão pública* também poder ser imprevisível, ou até inesperada – se se tratar nomeadamente de um *jovem arquitecto* ou de um *arquitecto pouco influente* – certo é que, por vezes, este aspecto é desejado (ainda que apenas instintivamente), ou até mesmo fomentado pelos próprios *arquitectos* que projectam a *casa*, independentemente de serem, ou não, *influentes*.

Por exemplo, lembramo-nos do “*Livro Dourado*” que Le Corbusier sugeriu que existisse no átrio de entrada da *casa* que construiu para a *família Savoye* em *Poissy* (Paris). Veja-se a indicação que o *arquitecto* lhes dirigiu, aquando da inauguração da *casa*: “*Deveriam colocar na mesa do átrio da entrada do piso térreo um livro (pomposamente designado ‘Livro Dourado’) e cada um dos visitantes deveria escrever o seu nome e lugar de origem. Verão o nível de assinaturas que irão coleccionar.*”<sup>291</sup>

Stanislaus von Moos – ainda a propósito de algumas *casas unifamiliares* que Le Corbusier projectou – chega mesmo a afirmar que se tratava “*acima de tudo, de edifícios de exibição: pretendiam principalmente demonstrar princípios arquitectónicos. Concebidos para o homem moderno ‘per se’ e não para um cliente individual, com desejos individuais (...)*”<sup>292</sup>. Embora não se possa afirmar com convicção que Le Corbusier assumia verdadeiramente esta posição, certo é que, a este propósito, existem relatos de pequenos desentendimentos entre este *arquitecto* e alguns dos seus *clientes*, como é possível testemunhar através do recado redigido por *Henry Church* a Le Corbusier: “*Agradecia que se privasse de mandar pessoas para visitar a minha propriedade (...) o meu pessoal doméstico tem instruções estritas nesta matéria.*”<sup>293</sup>

---

<sup>290</sup> Ver os respectivos, capítulos 2.2 e 2.3.

<sup>291</sup> Tim Benton, *The Villas of Le Corbusier. 1920-1930*. New Haven and London, Yale University Press, 1987, p. 8.

<sup>292</sup> Stanislaus von Moos, *Le Corbusier. Elements of a Synthesis*, op.cit., p. 77.

<sup>293</sup> Stanislaus von Moos, *Le Corbusier. Elements of a Synthesis*, op.cit., p. 77.



*Beliggenhed:* Hellebæk      *Håndv.udg.:* 65.000 kr.  
*Arkitekt:* Jørn Utzon      *Pris pr. m<sup>2</sup>:* 500 kr.  
*Opførelsesår:* 1952      *Opført uden statslån*  
*Etageareal:* 130 m<sup>2</sup>



172. Casa em Hellebæk

Assim sendo, o *arquitecto* usa a própria obra construída – a *casa* já edificada – para divulgar os seus *conceitos e ideias* arquitectónicas, como se se tratasse de um catálogo tridimensional, à escala natural. Mas será que esta atitude põe em causa os legítimos interesses, quer do *cliente*, quer dos *habitantes* da própria *casa*? Sendo a *casa*, por definição, o *lugar privado de alguém*, será que esta se coaduna com a dita *exposição pública*, independentemente de se admitir, *a priori*, o seu *carácter representativo*?

Se retomarmos o exemplo das referidas *casas* de Jørn Utzon e se admitirmos que, a partir do momento em que *Can Lis* alcançou essa *dimensão pública*, passou a estar mais susceptível à curiosidade pública, então podemos admitir que fatalmente passou a interferir com os propósitos da *família Utzon* que apenas pretendia usufruí-la enquanto espaço legitimamente privado.

Nestes termos acreditamos que – se por um lado – poderá ter sido gratificante do ponto de vista profissional ao *arquitecto Jørn Utzon* que reconheceu: “*Eu quero que as pessoas adorem o que faço como arquitecto (...)*”<sup>294</sup>, por outro lado, esse facto ter-se-á revelado num incómodo, do ponto de vista do *habitante Jørn Utzon*, enquanto mero residente da *casa*.

Contudo, nesta *história*, todos os *sujeitos (cliente, arquitecto e habitante)* se concentram numa mesma pessoa. E embora também represente uma família, julgamos que este *arquitecto* terá enfrentado isoladamente este *prolongado dilema*. E será que foi por considerá-lo inevitável que terá construído *Can Feliz* como uma alternativa, encontrando assim a solução para o seu problema?

Na verdade *Can Feliz* era já a terceira *casa* que construía para si e para a sua família. E era a quarta *casa* que projecta com esta mesma condição. Recorde-se que quando Jørn Utzon se mudou – com a família – para a Austrália, as suas intenções passavam por permanecer nesse país por um tempo indeterminado. O que o levou a adquirir um terreno em Bayview para construir aí a sua “*casa de sonho*”. Segundo consta, terá projectado 4 versões distintas, chegando a efectivar o licenciamento de uma versão definitiva entre Março de 1964 e Dezembro de 1965.

Contudo, o *destino* quis mudar o rumo à *família Utzon*, levando-os para longe de Sydney e invalidando a construção dessa *casa*. Mas não afastou Jørn Utzon das suas ideias que continuo a desenvolver e que se consolidaram nas *casas* que posteriormente veio a construir – para os mesmos *habitantes* – ou seja: *Can Lis* e *Can Feliz*.

---

<sup>294</sup> Jørn Utzon, in Henrik sten Møller; Vibe Udsen, *Jørn Utzon Houses*. Copenhagen, Living Architecture Publishing, 2006, p. 7.



173. Casa em Hellebæk. Vistas interiores da sala comum



A primeira casa que Jørn Utzon construiu remonta ao ano de 1952. Foi em Hellebæk, na sua terra natal, para onde foi viver com a sua mulher Lis e os seus filhos pequenos.<sup>295</sup> Na altura, com apenas 34 anos de idade – e com poucos recursos financeiros – o *arquitecto* optou por edificar uma *pequena casa* com cerca de 130 m<sup>2</sup> de área, distribuídos num único piso térreo, virada a sul, de frente para o Sol, inserida numa densa floresta.

A *casa* foi edificada sem desenhos prévios, também *ao sabor da inspiração* do *jovem arquitecto* e dependente da estreita colaboração, bem como da dedicação do mestre-de-obras e dos seus operários locais. A métrica foi estabelecida pelas dimensões dos próprios materiais de construção, ou seja, modelada nomeadamente a partir dos 12 cm do tijolo burro, ou tendo em conta, por exemplo, as medidas standardizadas das portas. Jørn Utzon escolheu materiais acessíveis e locais, apresentando-os preferencialmente na sua forma natural.

A *casa* definia-se atrás de um muro que a protegia na sua privacidade. Este muro desenhava um percurso automóvel que nos encaminhava até à porta de *entrada*, mas que continuava pela floresta dentro. Do lado contrário ao muro, encontrava-se o volume da garagem que se ligava à *casa*, protegendo-se por uma pala que depois se transformava numa pérgola de madeira escurecida e envolvida pelo verde da natureza.

A entrada da *casa* fazia-se sob essa mesma pala, acedendo a um pequeno átrio que suavizava a passagem entre o interior e o exterior. A seguir, o espaço era amplo e *aberto* para a paisagem, desfrutada através de um contínuo plano envidraçado, modulado, composto por grandes panos de vidro duplo, virados a sul ao encontro do Sol, mas que também se podiam abrir directamente para o terraço exterior.

Essa *grande sala* era uma área multifuncional. Nos topos, portas de correr deslizavam, abrindo-se ou fechando-se, conforme as conveniências. De um lado, estabelecia-se o *espaço permanente* (do dia), onde a lareira da *zona de estar* partilhava a sua chaminé com a *zona da cozinha*. Do lado oposto, uma porta era corrida sempre que se desejava garantir uma maior privacidade no *espaço da intimidade* (da noite).

Os quartos de dormir encostavam-se ao tal muro, reduzindo-se a duas pequenas alcovas que – para além dos respectivos armários de parede – dispunham apenas de umas clarabóias transparentes que providenciavam uma suficiente luz zenital e uma máxima intimidade possível. Ao lado, encontrava-se o sanitário, o banho e a sauna que eram partilhados por todos, assegurados também por um acesso directo ao exterior.

---

<sup>295</sup> Jan com oito anos e Lin com seis anos e onde vai nascer o seu terceiro filho Kim em 1957, no ano em que ganha o concurso para *Sydney Opera House*.

No interior, os tons eram claros, a mobília era escassa e sóbria e o espaço livre era entendido como *uma mais-valia*, utilizado de diferentes maneiras e em especial pelas crianças. Toda a casa desfrutava de pavimento radiante que resultava num eficiente método de aquecimento, garantindo-lhe um grande nível de conforto, num país de invernos rigorosos.

A envolvente próxima organizava-se em terraços, em pequenas plataformas pavimentadas parcialmente cobertas que se sustentavam em baixos muros de suporte que iam assentando suavemente no terreno. Aí expunham-se ao sol, desfrutando directamente da natureza.

A planta da casa continha-se num rectângulo, ou melhor, num conjunto de dois rectângulos, tendo em conta a garagem que em termos volumétricos se transformava em paralelepípedo, unidos pela continuidade da mesma cobertura plana. O alçado norte resumia-se a um plano cego, de tijolo amarelo. O alçado sul contrapunha-se com um plano transparente de panos de vidro duplo.

Recentemente – quando Jørn Utzon falou desta casa – reconheceu que “*por essa altura*”, andava entusiasmado com os “*interiores orientais*”, daí a utilização de *portas de correr*, consideradas como planos deslizantes que ajudam a moldar o espaço, consoante as necessidades programáticas do momento. E ainda faz referência ao seu fascínio pelo “*conceito de espaços versáteis*” que tanto são interiores, como rapidamente se transformam em exteriores, utilizando a palavra “*alpendre*” para ajudar a caracterizá-los.<sup>296</sup>

Mas também não temos dúvidas de que – *por essa mesma altura* – as suas inspirações eram forçosamente *modernistas* e assumidamente vinculadas aos seus *mestres* que desde cedo fez questão de conhecer pessoalmente. Hoje, o próprio Jørn Utzon é o primeiro a admitir que com Frank Lloyd Wright, aprendeu a escolher o *lugar ideal* – o *sítio preciso* – e “*a melhor maneira de como se deve implantar um edifício.*”<sup>297</sup> Jørn Utzon conta ainda que um dia Frank Lloyd Wright lhe dera o seguinte conselho: “*Quando construíres uma casa para ti próprio, procura um lugar bem longe – e logo que o encontres, torna a afastar-te dez vezes mais, desse lugar.*”<sup>298</sup> E assim o fez, encaixando-se em plena floresta, a 4 quilómetros a Norte de Helsingør, rodeado simplesmente pela natureza.

---

<sup>296</sup> Jørn Utzon, in Henrik sten Møller; Vibe Udsen, *Jørn Utzon Houses*, op.cit. p. 14, 15. A este propósito, ver também o capítulo 2.2.

<sup>297</sup> Jørn Utzon diz: “*Encontrar Frank Lloyd Wright provou-se ser a grande paixão da minha vida, porque me ensinou a melhor maneira de implantar um edifício (...)*”, Jørn Utzon, in Henrik sten Møller; Vibe Udsen, *Jørn Utzon Houses*, op.cit., p. 18.

<sup>298</sup> Jørn Utzon, in Henrik sten Møller; Vibe Udsen, *Jørn Utzon Houses*, op.cit., p. 12.

De Mies van der Rohe retirou alento, fascinando-se com os seus *planos livres e abertos* à paisagem e com o procurar de uma solução estrutural simples e clara, enaltecendo os próprios materiais de construção na sua forma natural. No entanto, reconhece certas divergências profundas e até cruciais, dizendo: “*Hellebæk é apenas uma velha casa de Mies van der Rohe (...)*”, acrescentando que simplesmente nunca “*poderia ser uma casa de vidro como a dele. Na altura eu já estava convencido de que, quaisquer que fossem as regras, teorias e referências que uma casa deveria seguir, nunca deveria eclipsar a principal regra – providenciar um campo de acção onde os seus habitantes se possam exprimir.*”<sup>299</sup> Por isso, quando construiu a sua casa, abriu-a à paisagem, a sul. Mas a norte escondeu-a, protegendo os seus *habitantes* na sua intimidade.

E de Alvar Aalto, ainda adoptou o mesmo método de concepção que este *arquitecto* usara na *Vila Mairea*, em Noormarkku (na Finlândia), admitindo: “*É uma boa ideia testar as possibilidades da casa durante o processo de construção, para se deslindar soluções optimizadas respeitantes à luz, vistas e conforto, nas áreas de estar, tanto interiores como exteriores, e no uso da casa no seu todo.*”<sup>300</sup> Jørn Utzon interiorizou este processo de tal modo que o tornou a utilizar, quer em *Can Lis*, quer em *Can Feliz*.

Julgamos que – acima de tudo – a sua *casa* em Hellebæk primou pela simplicidade, conforto e sinceridade. Jørn Utzon tinha um objectivo preciso que se clarifica quando conclui: “*Durante muitos anos a casa foi um pequeno abrigo para a minha vida familiar com Lis e os nossos três filhos.*”<sup>301</sup>

Na verdade, esta *pequena casa* era inovadora, não só porque era a primeira *casa* – na Dinamarca – a utilizar grandes panos de vidro duplo, porque tinha umas cativantes clarabóias transparentes, moldadas num forno das redondezas, porque já dispunha de pavimento radiante como processo de aquecimento central, simples e eficaz, mas também e principalmente, porque a tudo isto se somavam, de forma exímia, todas “*as regras, teorias e referências que uma casa deveria seguir*”<sup>302</sup>.

O resultado era perfeito e discreto, logo muito apelativo, destacando-se no meio arquitectónico de então. É obvio que de imediato inspirou muitos *arquitectos* dinamarqueses e suscitou a curiosidade dos seus colegas mais próximos que por vezes lhe pediam para visitar a *casa*.

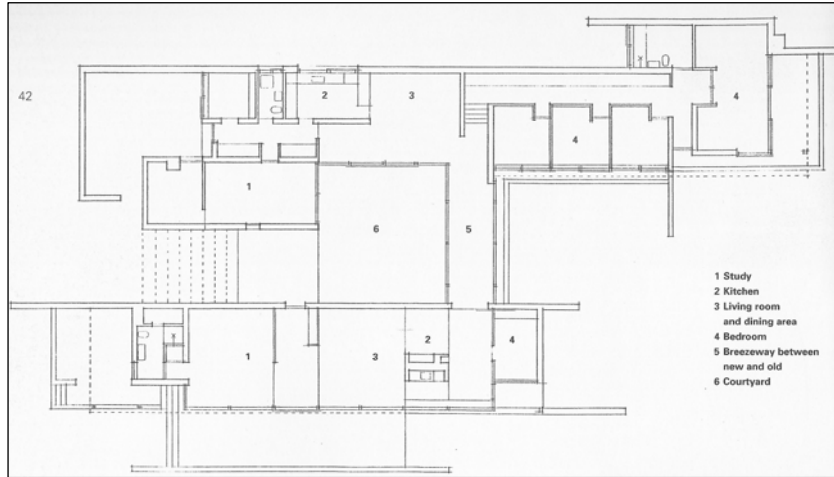
---

<sup>299</sup> Jørn Utzon referindo-se à *Farnsworth House*, in Henrik sten Møller; Vibe Udsen, *Jørn Utzon Houses*, op.cit., p. 15.

<sup>300</sup> Jørn Utzon, in *Utzon's Own Houses*. Copenhagen, The Danish Architectural Press, 2004, p. 28.

<sup>301</sup> Jørn Utzon, in Henrik sten Møller; Vibe Udsen, *Jørn Utzon Houses*, op.cit., p. 15.

<sup>302</sup> Jørn Utzon referindo-se à *Farnsworth House*, in Henrik sten Møller; Vibe Udsen, *Jørn Utzon Houses*, op.cit., p. 15.



174. Casa em Hellebæk. Planta da casa, depois da ampliação



175. Casa em Hellebæk. Vista do exterior, depois da ampliação

Mas, *por essa altura*, naturalmente que seria aliciante – para o *jovem arquitecto* – a possibilidade da *sua obra* conseguir atingir alguma *visibilidade pública* e por isso Jørn Utzon recebia-os assumidamente orgulhoso, não constituindo então qualquer *problema*.

Contudo, a *casa* que parecia perfeita cedo teve que enfrentar um *problema*. A família entretanto crescera e a *pequena casa* começou a revelar-se *demasiado pequena*. Jørn Utzon viu-se naturalmente forçado a ampliá-la, não resistindo a um acréscimo substancial. A área total duplicou, duplicando-se novas zonas de serviço, de estar e de dormir. A transformação foi de tal forma significativa que se pode considerar que aquela *pequena casa* passou a ser provavelmente outra *grande casa*.

A norte – e absorvendo a própria garagem – foi-lhe acrescentado um outro corpo paralelo que se afasta o suficiente para (também) poder virar-se a sul e esticar-se, espreitando a mesma paisagem. Os dois volumes ligam-se por uma passagem coberta e transparente, paralela à já referida pala que continua a proteger a entrada da *casa*, mas que agora se encerra, circunscrevendo um pequeno pátio quadrangular e interrompendo o antigo percurso automóvel.

Na nova ala, os quartos de dormir são tradicionais e as zonas de estar aparecem mais definidas, especificando determinadas funcionalidades. Mas a linguagem formal – do todo – foi mantida uma vez que os conceitos estruturais e os pormenores construtivos já se encontravam consolidados.

A *casa* cresceu e transformou-se numa *casa adulta*. Dir-se-ia que evoluiu naturalmente e de forma exímia. Mas curiosamente o *arquitecto* nunca quis publicar a sua ampliação. Nem quis exhibir fotografias do seu interior, ao contrário do que fez com a primeira versão desta mesma *casa*.<sup>303</sup> O que mostra que, desde cedo, tentou afastar-se de uma abusiva *exposição pública*.

Agora – já com 90 anos de idade – Jørn Utzon escolheu esta *casa* para ser outra vez *a sua casa quotidiana* e o seu *lar*. Por isso, julgamos que não se trata de uma mera coincidência, o facto de continuarmos a não encontrar fotografias actuais do seu interior. É interessante verificar como durante a sua efectiva ocupação nas suas *casas*, sempre evitou mostrar os *espaços da intimidade*, nomeadamente os quartos de dormir. As fotografias que deixou publicar apresentavam apenas espaços de cariz social e, de certo modo, despojados de marcas reais de uma vivência quotidiana privada.

---

<sup>303</sup> Note-se que, quando Jørn Utzon decide fazer a ampliação desta *casa*, já tinha ganho o Concurso para a *Sydney Opera House*.

O que nos leva a interrogar: Será que se pode presumir que existe uma *dimensão íntima da casa* que não deve ser revelada publicamente e foi essa que Jørn Utzon sempre soube preservar e valorizar?

O *domínio do doméstico* é forçosamente um domínio espacialmente circunscrito, privado e íntimo. Este emerge a partir do momento em que o *habitante* ocupa a *casa* e a transforma num *lar*. Então a *casa* passa a pertencer-lhe e o seu espaço interior passa a ser domesticado por si, alcançando o direito à privacidade. Depois, tudo o que se passa no seu interior pertence à *esfera privada* do *habitante*. Aí criam-se rotinas e rituais próprios desse *habitante*, atestando o seu particular *modo de vida* que tanto pode seguir valores tradicionais e convencionais, como formas inovadoras e alternativas.<sup>304</sup>

Ao atribuímos importância a este aspecto intimista da *casa* – que a associa directamente ao seu *habitante*, garantindo-lhe a máxima privacidade e preservando o valor *da sua intimidade* – estamos a reconhecer a existência de uma *dimensão íntima da casa* que se encontra intrinsecamente relacionada com o próprio *domínio do doméstico*.

Logo, se considerámos a inevitabilidade de uma *dimensão pública da casa*, isto é, se já admitimos que por vezes a *casa* se relaciona fatalmente e de um modo categórico com a sociedade onde se insere, também devemos considerar a inevitabilidade de uma *dimensão íntima da casa* – centrada nas necessidades pessoais e legítimas do indivíduo e validada apenas na experiência individual do seu *habitante* – que de igual modo deverá ser publicamente respeitada.

Acontece que essa tal *dimensão pública da casa* está unicamente relacionada com o seu *carácter público*, isto é, com o seu *lado exterior*. Ou seja, com o modo como a *casa* se mostra publicamente e como se apresenta no *lugar*, entendida enquanto elemento arquitectónico. Neste sentido, a *casa* também se encontra sujeita a regras – restritas, impostas pela sua sociedade e partilhadas em comum – inevitavelmente assumidas logo no acto de concepção, quer pelo *arquitecto* (que a concebe), quer pelo *cliente* (que aceita essas opções), como posteriormente, pelo próprio *habitante* (que as adopta).

---

<sup>304</sup> Hannah Arendt escreve: “A *esfera privada da família era o plano no qual as necessidades da vida, da sobrevivência individual e da continuidade da espécie eram atendidas e garantidas. Uma das características da privacidade, antes da descoberta da intimidade, era que o homem existia nessa esfera não como um ser verdadeiramente humano, mas somente como exemplar da espécie animal humana.*” In Hannah Arendt, *A Condição Humana*, op.cit., p. 60.

Enquanto a *dimensão íntima da casa* se restringe ao seu *carácter privado*, ao seu *lado interior*, a abertura ao exterior, isto é, a forma como *o ocupante* pretende comunicar e relacionar-se publicamente, está dependente da sua opção particular. Ou seja, cada indivíduo é que acaba por decidir até que ponto deseja exibir a sua intimidade, nomeadamente, mostrando *a sua casa* à sociedade.

Julgamos que compete ao próprio *habitante* determinar o modo como pretende estabelecer a conexão entre o *seu mundo íntimo* e privado e o *mundo exterior* e público que o rodeia, embora estejamos convencidos que não lhe é possível invalidar – por mero capricho – uma *dimensão pública* da *casa* que está directamente relacionada com o seu *carácter arquitectónico*. Assim como não é permitida à própria sociedade o anular da outra *dimensão íntima* dessa mesma *casa*, entendida como *o lar de alguém*.<sup>305</sup>

Na verdade, trata-se de um problema que apenas surge *a posteriori*, mais precisamente quando o *habitante* ocupa a *casa*<sup>306</sup>, confrontando-se com ela e com a sociedade onde se insere. Apesar de acreditarmos que surge quando se tenta ignorar ou negar, quer a inevitabilidade de uma *visibilidade pública da casa*, quer a *inerente contenção privada* que lhe é igualmente devida, julgamos que a solução passa pela ponderação dessas *duas dimensões antagónicas mas legítimas*, no sentido de poder conciliar os diferentes *conflitos de interesses* que existem, nomeadamente, entre os *sujeitos* que com ela se relacionam.

Por fim – e voltando a Jørn Utzon – sabemos que desde cedo este *arquitecto* acreditou que “*a coisa mais importante é construir para as pessoas (...)*”<sup>307</sup>, afirmando: “*devemos fazer isto com convicção, sinceridade e energia*.”<sup>308</sup> E também sabemos que se convenceu que a sua função – enquanto *arquitecto* – visava *partilhar ideias e experiências* que poderiam contribuir para a criação de *novos valores*, ambicionando *um mundo melhor*.

---

<sup>305</sup> Um dos casos mais paradigmáticos e actuais – que nos permite ilustrar esta situação conflituosa entre as *duas dimensões* – é a *Villa Moller*, em Viena (Áustria) projectada por Adolf Loos (ver capítulo 2.8). Hoje em dia esta *casa* é a residência oficial do Consulado de Israel na capital Austríaca. Acontece que qualquer pessoa que se aproxime da *casa* e tente tirar uma simples fotografia do seu exterior – apelando à dita *dimensão pública da casa*, entendendo-a como património arquitectónico – é automaticamente interceptada e impedida de o fazer por um polícia, alegando razões de “*estrita segurança*”. As *máquinas fotográficas* são apreendidas e revistadas, garantido que nunca se quebre as ditas “*medidas de segurança oficiais*”. E depois de se resignar a simplesmente “*ver a casa apenas do outro lado da rua*”, ainda assim é aconselhada a “*ser breve*” e a restringir-se às fotografias que já se encontram publicadas. Este episódio foi por nós testemunhado, e pessoalmente vivido a 12 de Outubro de 2007. Curiosamente, com este exemplo prova-se que por vezes a *dimensão íntima da casa* pode prevalecer publicamente e de um modo até preponderante.

<sup>306</sup> Como já foi dito, por exemplo, um *habitante* pode lidar com a *exposição pública da sua casa*, de uma forma afável, ou pelo contrário, agressiva.

<sup>307</sup> Jørn Utzon, in Henrik sten Møller; Vibe Udsen, *Jørn Utzon Houses*, op.cit., p. 7.

<sup>308</sup> Jørn Utzon, in Henrik sten Møller; Vibe Udsen, *Jørn Utzon Houses*, op.cit., p. 7.



176. Casa Can Lis e o mar



Visto isto, se recordarmos o *episódio* anteriormente referido – mais precisamente, o *dilema* que este *arquitecto* teve que enfrentar enquanto usou a *casa Can Lis* – apercebemo-nos que para Jørn Utzon nunca poderia ser fácil assumir uma posição categórica. Acreditamos que muito dificilmente admitiria que pretendia *simplesmente isolar-se na intimidade da sua casa*, recolhido na sua *vida familiar*, afastando as *pessoas* – e afastando-se *das pessoas* – com quem pretendia *partilhar as suas experiências* e dedicar a sua *vida profissional*.

Neste sentido, julgamos que durante os vinte anos que ocupou *Can Lis*, Jørn Utzon teve que travar *uma luta interna*, tentando encontrar o equilíbrio entre essas duas *dimensões* e minimizar os danos causados. Isto é, conciliando as duas vertentes: a **pública**, assumindo a *exposição pública* que a *casa* alcançou e, por isso, recebia a visita de *estranhos curiosos*; a **privada**, evitando uma exposição em demasia e, por isso mesmo, resguardava a sua *intimidade doméstica*.

Com o passar do tempo – muito provavelmente – Jørn Utzon ter-se-á cansado desta situação que requer um permanente *esforço de diplomacia*. O que se poderá ter revelado num factor perturbador da sua vida privada em família, logo numa diminuição de comodidade da *casa* e, conseqüentemente, numa atenuação do nível de habitabilidade do seu espaço doméstico. E é precisamente tendo em conta esta particular consequência, ou talvez esta imediata conclusão que julgamos que este *episódio* se mostra relevante no âmbito deste nosso trabalho.

Contudo, o que é certo é que *Can Lis* ia somando muitos outros *problemas*, que também não estavam directamente relacionados com a própria arquitectura *da casa*, mas que se iam evidenciando de forma irreversível. E – muito provavelmente – esse *somatório de problemas* terá sido o verdadeiro impulsionador que motivou a construção de *Can Feliz*.

*Can Lis* foi construída numa encosta sobre o Mar Mediterrâneo. Este sempre assumiu uma presença constante e crucial na *casa*, desde a génese do projecto de arquitectura à hegemonia que assume diariamente no seu interior. Na verdade, esse *mar* é usado como *paisagem exuberante* que se desfruta, no interior, através dos grandes planos de vidro transparente, e é usado enquanto *fonte de descontração e de inspiração*, quando – recolhidos sob os alpendres que protegem os terraços exteriores – se observa o Sol a pôr-se no mar, afundando-se na linha de um horizonte azul.

Só que o *barulho do mar* – por vezes – torna-se numa presença incomodativa, mesmo dentro de *casa*, principalmente quando ali se vive diariamente e por um período prolongado. Segundo consta, no Inverno esse *barulho* chega a ser assustador, tornando-se impossível ignorá-lo.

Também a *intensidade luminosa que se reflecte sobre o mar* se revela desagradável. O que constitui igualmente um estorvo para quem tem de lidar todos os dias com esta situação. Trata-se de um aspecto importante – *para um dinamarquês de olhos claros* – como esclarece o próprio Jørn Utzon.<sup>309</sup>

E ainda a *excessiva humidade* causada pela proximidade do mar é igualmente mencionada – pelo próprio *arquitecto* – como um aspecto negativo em *Can Lis*. Esta questão relevou-se crucial para o *habitante* Jørn Utzon, tendo em conta a sua saúde, com o avançar da idade.

Acontece que estes *problemas* têm um denominador comum: *O mar*. Curiosamente todos atribuem a culpa *ao mar* que foi precisamente aquilo que atraiu *aquele arquitecto àquele sítio*, manipulando inclusivamente – como já foi dito – o próprio projecto de arquitectura da *casa*.

E julgamos que foi o estreito diálogo que este *arquitecto* sempre manteve com o *lugar* e com o *meio ambiente* onde se encontra envolvido que fez com que se apercebesse que tudo se reduzia a uma elementar relação de causa/efeito, com a própria *natureza*. Jørn Utzon percebeu que todos esses *problemas* se encontravam fundamentados numa mesma causa: *O mar*.

Logo, sabia que teria de se afastar *desse mar* que o aliciou, para se afastar dos seus próprios problemas que *esse mesmo mar* lhe causara entretanto. E uma vez que Jørn Utzon dispunha de um outro lote de terreno<sup>310</sup>, numa zona montanhosa dessa mesma ilha e *longe do mar* – que desfrutava igualmente de uma *deslumbrante paisagem* – achou que encontraria aí a solução para os *seus problemas*. Ou seja, escolheria *a montanha* para fugir *ao mar*. Mas como *a casa* não é móvel – não se muda – então não se poderia levar *Can Lis* para lá. Por isso decidiu construir *outra casa*, nessa montanha. E assim o fez, entre 1991 e 1994, dedicando todo o seu tempo a concretizar *a casa* a que chamou *Can Feliz*.

Na verdade, todos estes problemas – que foram aqui enunciados – só se tornaram evidentes quando a *família Utzon* decidiu ficar a viver permanentemente em *Porto Petro*, logo no ano de 1983. Passando a usar *Can Lis* como a sua residência efectiva. E ainda assim, note-se que foram precisos mais 10 anos para que *esses problemas* se afirmassem, reunindo *motivos suficientes* para justificar a construção de *uma outra casa*.

---

<sup>309</sup> Jørn Utzon, “*Eu sou um construtor*”, (entrevista elaborado por Andreu Manresa, 07 de Abril), in “*El País*”, 2003, in <http://www.elpais.com>.

<sup>310</sup> Esse terreno adquiriu-o na mesma altura em que comprou o terreno, *à beira-mar*, onde edificou *Can Lis*.

O que nos leva a acreditar que a escolha daquele *lugar* (na montanha) terá sido afinal uma *opção consequente*, ou talvez a *solução evidente*, para resolver os *vários problemas* que entretanto tinham surgindo aos *habitantes* de *Can Lis*. E surgiram efectivamente a partir do momento em que se deu uma *alteração do propósito da casa*, por parte dos seus *habitantes*. Ou seja, a partir do momento em que a *casa de férias à beira-mar* passou a ser a *casa de todos os dias*, da família Utzon.

Na verdade, sabe-se que *Can Lis* foi concebida para ser simplesmente uma *casa de férias*, isto é, uma *casa de uso temporário*. Já *Can Feliz* iria ser a *casa* quotidiana dos septuagenários Jørn e Lis Utzon, isto é, uma *casa de uso permanente*. E embora estejamos igualmente convencidos de “*que é importante que o conceito arquitectónico de uma casa não limite as suas funções e desse modo reprima a vida dentro dela (...)*”<sup>311</sup>, julgamos que – *a priori* – as condicionantes de cada um dos projectos são forçosamente diferentes.

O que verdadeiramente as distingue – e ao contrário do que se costuma encontrar argumentado a propósito deste caso – não se prende propriamente com a *escolha do lugar*, entendida como uma *opção facultativa*, ou como uma mera *questão de gosto*. Mas antes, com as intenções que se consolidam na génese de cada um dos projectos, fundamentada também no conceito arquitectónico que sustenta cada uma das *casas*.

Acreditamos – apesar de tudo – que os vinte anos que distanciam no tempo *Can Lis* de *Can Feliz* foram fundamentais para aferir *as questões problemáticas* que deveriam ser corrigidas. E foram indispensáveis para garantir *as qualidades* que entretanto se confirmavam.

Assim, em relação à sua arquitectura, o processo construtivo estava aprovado e comprovado, bem como a escolha dos materiais permanecia convincente. E uma vez que Jørn Utzon se encontrava satisfeito com a *casa* que já tinha concebido, manteve a *tradição*<sup>312</sup>, construindo *Can Feliz* do mesmo modo que tinha construído *Can Lis*.

E por esta *mesma razão*, o método de concepção adoptado em *Can Feliz* foi o *mesmo de sempre*, isto é, *construir primeiro e desenhar depois para licenciar a obra*. Ou seja, os seus espaços foram-se formando *durante o processo de construção, para se deslindar soluções optimizadas respeitantes à luz, vistas e conforto, nas áreas de estar, tanto interiores como exteriores, e no uso da casa no seu todo*<sup>313</sup>, como escreveu Jørn Utzon e utilizando as suas próprias palavras que já foram citadas anteriormente.

---

<sup>311</sup> Jørn Utzon, in Henrik sten Møller; Vibe Udsen, *Jørn Utzon Houses*, op.cit., p. 152.

<sup>312</sup> Mais precisamente a sua “*nova tradição*”, abordada no texto escrito em Junho de 1999, por Christian Norberg-Schulz com o título “*Jørn Utzon and the ‘New Tradition’*”, in *Utzon And The New Tradition*. Copenhagen, The Danish Architectural Press, 1995, p. 230-258.

<sup>313</sup> A este propósito, ver a citação na p. 271, com a referência número 300.



177. *Casa Can Lis*

Mas estamos convencidos de que construir *Can Feliz* não foi apenas *uma fuga* aos problemas que surgiram em *Can Lis*. Para aquele *arquitecto*, construir uma *casa* era – acima de tudo – um modo de se exprimir. Jørn Utzon que assumiu: “*eu sou um construtor (...)*”<sup>314</sup>, afirmou também, com toda a convicção: “*Eu posso clarificar a minha relação com a natureza, desenhando um edifício.*”<sup>315</sup> E esclareceu de forma peremptória, a propósito de *Can Feliz*: “*Se me perguntar porque é que, na minha idade, construí esta casa, eu responder-lhe-ei: Isto é a única coisa que eu sei fazer, este é o modo como eu me exprimo.*”<sup>316</sup>

“*Eu tive muitos anos para escolher a posição certa da casa (...)*”<sup>317</sup>, conta Jørn Utzon, confirmando que a escolha do *sítio exacto* onde deveria implantar a *casa* não se tratava de uma questão irrelevante. Mas pelo contrário, reconheceu que seria a *génese* do seu projecto, por isso procurou-o conscientemente, ano após ano, concluindo: “*Um dia eu encontrei o ponto perfeito. (...) Não há nada a bloquear a vista. Olha-se directamente para a natureza. Não há pequenas aldeias vizinhas, nem jardins cultivados, apenas natureza selvagem sem cultura. É aqui que eu quero estar.*”<sup>318</sup>

De facto, ali reinava simplesmente a calma, o silêncio e o odor a pinho verde. Dessa paisagem Jørn Utzon poderia extrair a *harmonia* que procurava, por acreditar que “*conforto e paz encontram-se na presença da natureza.*”<sup>319</sup> Hoje, também acreditamos que tanto o *arquitecto Jørn Utzon*, como o *habitante Jørn Utzon*, acabaram por encontrar – ali – o que procuravam.

E se em 1971 – na *casa Can Lis* – este *arquitecto* decidira abrir um estreito rasgo na parede da *sala de estar*, para que todos os dias um raio de sol desenhasse um subtil risco de luz, percorrendo aquele espaço durante uns escassos vinte minutos. Fê-lo para lembrar que “*a felicidade é contada ao segundo!*”<sup>320</sup>

---

<sup>314</sup> Esta sua frase serviu como título para a entrevista concedeu a Andreu Manresa, para o jornal espanhol “*El País*”, op.cit.

<sup>315</sup> Jørn Utzon, in Henrik sten Møller; Vibe Udsen, *Jørn Utzon Houses*, op.cit., p. 21.

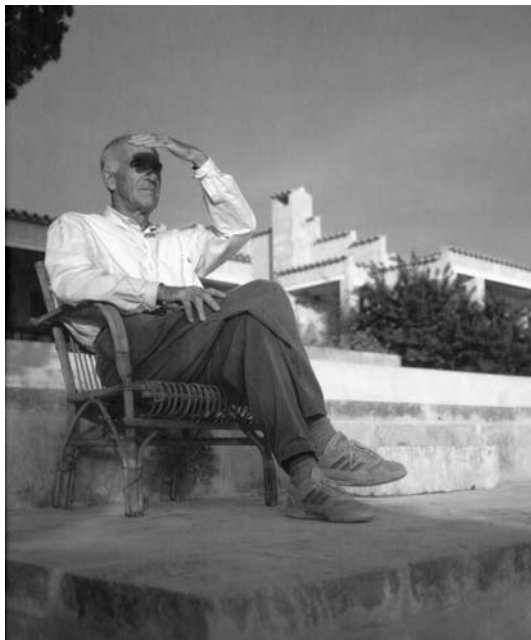
<sup>316</sup> Jørn Utzon, in Henrik sten Møller; Vibe Udsen, *Jørn Utzon Houses*, op.cit., p. 205.

<sup>317</sup> Jørn Utzon, in Henrik sten Møller; Vibe Udsen, *Jørn Utzon Houses*, op.cit., p. 205.

<sup>318</sup> Jørn Utzon, in Henrik sten Møller; Vibe Udsen, *Jørn Utzon Houses*, op.cit., p. 205. Jørn Utzon gosta de fazer referência ao facto desta *casa* se encontrar inserida na paisagem natural e lidar directamente com ela: “*Eu construí a minha casa na montanha, por entre quintas, no meio do campo. Pela mesma razão que faz com que a natureza signifique tudo para mim (...)*”, in Jørn Utzon, in Henrik sten Møller; Vibe Udsen, *Jørn Utzon Houses*, op.cit., p. 21.

<sup>319</sup> Jørn Utzon, in Henrik sten Møller; Vibe Udsen, *Jørn Utzon Houses*, op.cit., p. 21.

<sup>320</sup> Jørn Utzon, in Henrik sten Møller; Vibe Udsen, *Jørn Utzon Houses*, op.cit., p. 134.



178. Jørn Utzon em *Can Feliz*

Já em 1991 este mesmo *arquitecto* decidiu prolongar os seus próprios momentos de prazer, construindo *Can Feliz refugiada na natureza*. E não se embaraça ao admitir que procurou edificar “*um altar doméstico. Mas é o que ela é – este lugar é o meu altar. Aqui é onde, com o mais profundo respeito, eu encaro a natureza, e com uma enorme paixão, contemplo o sol e a terra à minha frente.*”<sup>321</sup>

No universo de Jørn Utzon, natureza e arquitectura falam uma linguagem *humana e emocional*<sup>322</sup>. Mas na verdade julgamos que – acima de tudo – a sua obra arquitectónica resulta de um incansável e apaixonante empenho pessoal. E talvez seja por isso que tenha conseguido desprender-se da *linguagem dominante* – no universo arquitectónico seu contemporâneo – seguindo simplesmente o seu instinto, exprimindo-se com *convicção, sinceridade e energia*.

Estamos certos que as *casas* de Jørn Utzon – que escolhemos para ilustrar os *vários problemas* que aqui quisemos enunciar – se revelaram surpreendentemente enriquecedoras no âmbito deste trabalho e ocupam, por isso mesmo, um lugar de destaque na *História da arquitectura doméstica* do século XX.

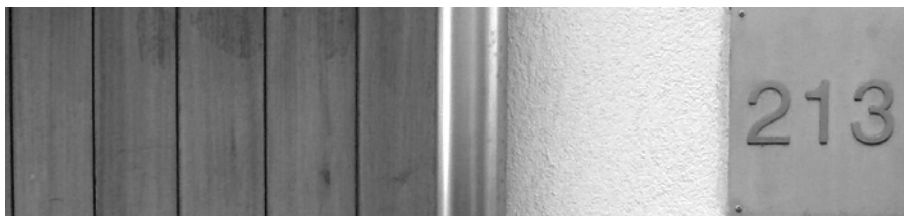
Tendo em conta tudo o que aqui foi dito, será que se pode depreender que a *casa de todos os dias* – “*a nossa casa*” – deve ser forçosamente “*o nosso altar*”, isto é, o lugar onde devemos encontrar *harmonia* e providenciar um campo de acção onde nos possamos exprimir genuinamente? E será que *um arquitecto* consegue esta proeza quando projecta a *casa* para *um cliente*, num contexto vulgar ou simplesmente urbano?<sup>323</sup>

---

<sup>321</sup> Jørn Utzon, in Henrik sten Møller; Vibe Udsen, *Jørn Utzon Houses*, op.cit., p. 207.

<sup>322</sup> O próprio arquitecto admite: “*Eu sou, de certo modo, uma alma infantil. (...) Eu penso com o coração (...)*”, in Jørn Utzon, in Henrik sten Møller; Vibe Udsen, *Jørn Utzon Houses*, op.cit., p. 7.

<sup>323</sup> Jørn Utzon, em relação à casa, assume como “*a principal regra, providenciar um campo de acção onde os seus habitantes se possam exprimir (...)*”, in Jørn Utzon, in Henrik sten Møller; Vibe Udsen, *Jørn Utzon Houses*, op.cit., p. 15.



179. Casa na Rua do Padrão nº 363 e Casa na Rua do Crasto nº 213



## 2.7. Duas casas em Nevogilde

Na *Rua do Padrão nº 363*, Eduardo Souto Moura<sup>324</sup> construiu uma casa encaixada numa rectangular – e quase plana – parcela de terreno, cercada por muros. Pode dizer-se que a projectou de um modo introvertido, isto é, distribuindo todo o seu programa num único piso térreo, implantando-a estrategicamente recolhida no interior desse lote, por detrás de um muro de granito que define a charneira entre o limite privado e o limite público.

Mas na *Rua do Crasto nº 213*, construiu outra casa, assumindo uma atitude aparentemente oposta. Esta expõe-se publicamente, erguendo-se à face do passeio e defrontando-se com as restantes edificações que conformam essa mesma rua. O programa foi distribuído por três níveis distintos – que se sobrepõem em altura – encostados à casa vizinha. Ou seja, o limite privado coincide com o limite público.

Estas duas casas, para além de terem sido projectadas pelo mesmo *arquitecto*, encontram-se implantadas em pequenos lotes urbanos, inseridos numa particular zona residencial que pertence à freguesia de *Nevogilde*, da cidade do Porto. De facto, os dois terrenos gozam de uma orientação solar equivalente, encontrando-se paralelos entre si e distanciados apenas por alguns metros. Ainda que o lote da *Rua do Padrão* disponha de uma superfície de cerca de 654 m<sup>2</sup>, já o lote da *Rua do Crasto* tem apenas 227 m<sup>2</sup> de área de terreno.

Mas se *as duas casas* partilham de uma envolvente local equivalente, na medida em que se encontram inseridas num mesmo contexto urbano, o que terá levado Eduardo Souto Moura a assumir uma atitude tão díspar, designadamente em relação à implantação de cada uma?

É claro que as duas ruas são distintas, se tivermos em consideração os seus perfis. E acabam por ser substancialmente irregulares, em relação à edificação. Mas ambas se fixam numa mesma zona residencial caracterizada por uma malha urbana ortogonal.

---

<sup>324</sup> Eduardo Souto de Moura nasceu no Porto em 1952. É diplomado em Arquitectura pela Escola Superior de Belas Artes do Porto, no ano de 1980.



180. Rua do Padrão



181. Rua do Crasto

De facto, no tramo da *Rua do Padrão* onde a *casa* foi construída, a sua inclinação é pouco significativa e não dispõe de arborização no espaço público. Aí a rua já não tem saída, o que faz com que se reduza drasticamente a circulação automóvel. A edificação caracteriza-se maioritariamente por habitações unifamiliares com dois pisos de altura, envolvidas em espaços verdes. E embora algumas se encontrem implantadas à face do passeio – encostadas entre si – outras mantêm um alinhamento recuado, alterando conseqüentemente o perfil da rua.

Já no tramo da *Rua do Crasto* – onde foi construída a outra *casa* – a circulação automóvel é regular, com dois sentidos de trânsito. Aí foram implantadas árvores de grande porte – que agora se encontram dispostas nas bermas do passeio – e ao longo de um considerável percurso que goza de uma acentuada inclinação longitudinal. Acontece que o seu perfil é irregular em todo o comprimento, constituído, quer por habitações unifamiliares, quer por edifícios de habitação plurifamiliar, alguns com mais de três pisos de altura. A própria edificação tanto se encontra implantada à face do passeio como os edifícios recuam alguns metros, evidenciando espaços verdes arborizados.

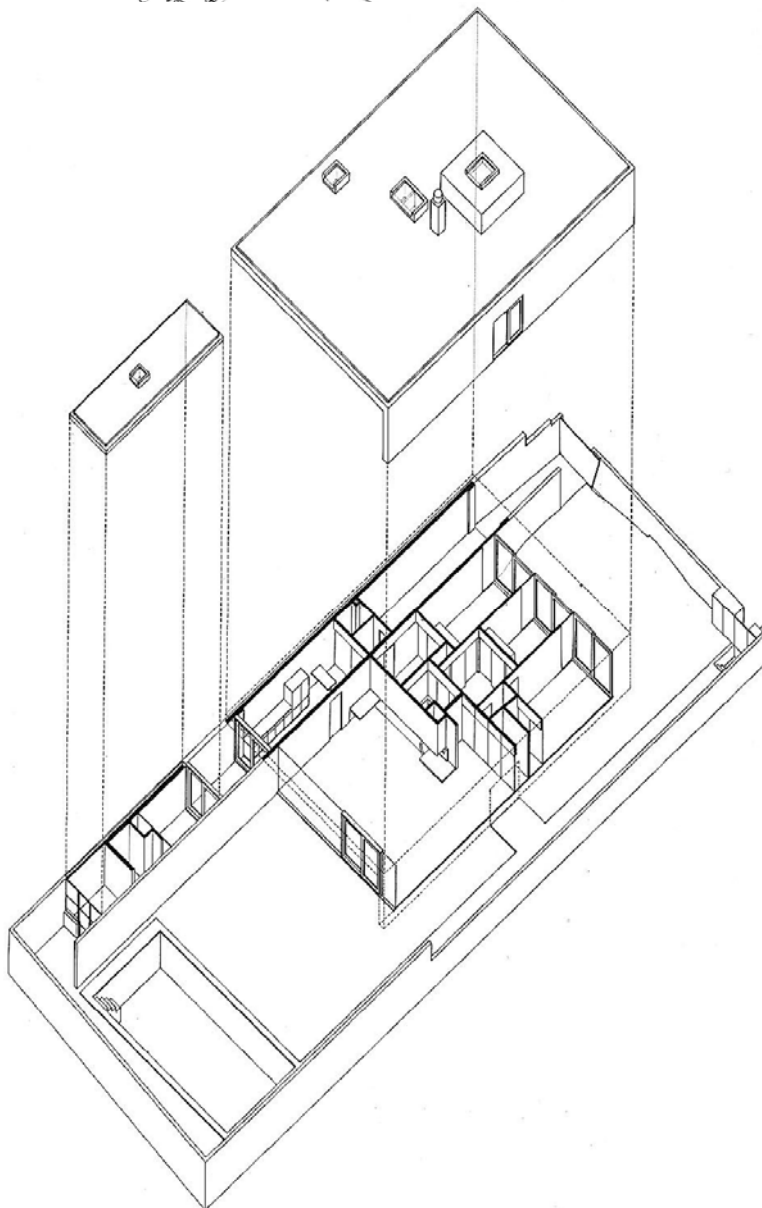
Assim, parece-nos evidente que, apesar de não se poder ignorar as inevitáveis imposições legais que estarão presentes – tanto mais quando se trata de lotes urbanos – e que comprometerão fatalmente as opções que se tomam no decorrer do projecto da *casa*, na verdade, estas duas ruas contêm diferentes tipos habitacionais, deixando antever uma certa liberdade de acção para quem pretende construir um edifício de habitação.

Todavia, a *casa* da *Rua do Padrão* foi construída entre 1982-85 e, curiosamente, Eduardo Souto Moura reconheceu: “Projectei-a no período em que iniciava o meu interesse pelos herdeiros de *Mies*. Comprei uns livros e fiz uma viagem para estudá-los.”<sup>325</sup> Foi nesta sequência que acabou por projectar a *casa*, assumindo uma atitude recatada que exaltava preferencialmente o **carácter privado da casa**, em oposição a uma maior *exposição pública*.

Optou por uma implantação descentrada no terreno, isto é, encostando-a assimetricamente a norte-nascente, recuada ligeiramente da face da rua, o que permitiu libertar o máximo de espaço possível, nas traseiras do lote. Em relação à face da rua, seguiu o alinhamento das *casas vizinhas* – segundo consta, por imposição da própria Câmara Municipal do Porto – e definiu uma estreita faixa de *espaço verde* que acabou por beneficiar o seu alçado anterior.

---

<sup>325</sup> Eduardo Souto de Moura, “Casas em Nevogilde”, in *Eduardo Souto de Moura*, Electa, op.cit., p. 142.



182. Casa unifamiliar na Rua do Padrão, 1982-1985

Quanto ao facto da *casa* se soltar do limite posterior do terreno, proporcionou aí uma considerável extensão de área livre ajardinada que a acolhe e favorece. E por se encontrar apoiada no muro que delimita lateralmente o lote, foi possível estabelecer uma passagem lateral – no lado oposto – por onde se efectua o acesso principal à *casa* e se dá continuidade ao espaço verde que a envolve.

O programa, ao encontrar-se estrategicamente distribuído num único piso, vai permitir estabelecer distintos níveis de convivência. A entrada da *casa* abre-se directamente – ainda que de forma controlada – para a zona de cariz mais social (a sala) e para um pequeno espaço de distribuição da zona de dormir, enquanto que a zona dos serviços se faz por um percurso paralelo e independente, a partir da garagem.

De frente para a rua, arrumam-se os três pequenos quartos de dormir que se encaixam junto das instalações sanitárias. Estes quartos olham o muro de granito que encerra um estreito espaço verde, protegido por algumas árvores, na tentativa de resgatar a maior intimidade possível.

A *sala*, ampla e comum, abre-se para as traseiras ajardinadas através de um grande plano de vidro que permite também uma ligação directa ao jardim, que se circunscreve por muros. Neste espaço comum, uma porta acede directamente à cozinha possibilitando, assim, o acesso às restantes áreas de serviços da *casa*.

A garagem e as zonas de serviços encostam-se ao muro da *casa* vizinha, definindo uma faixa que se estende paralelamente ao longo de quase todo o terreno e se protege atrás de um segundo muro que faz charneira com o jardim. Estes espaços usufruem de luz zenital encontrando-se ainda interrompidos por um pequeno pátio que se relaciona com a *cozinha*.

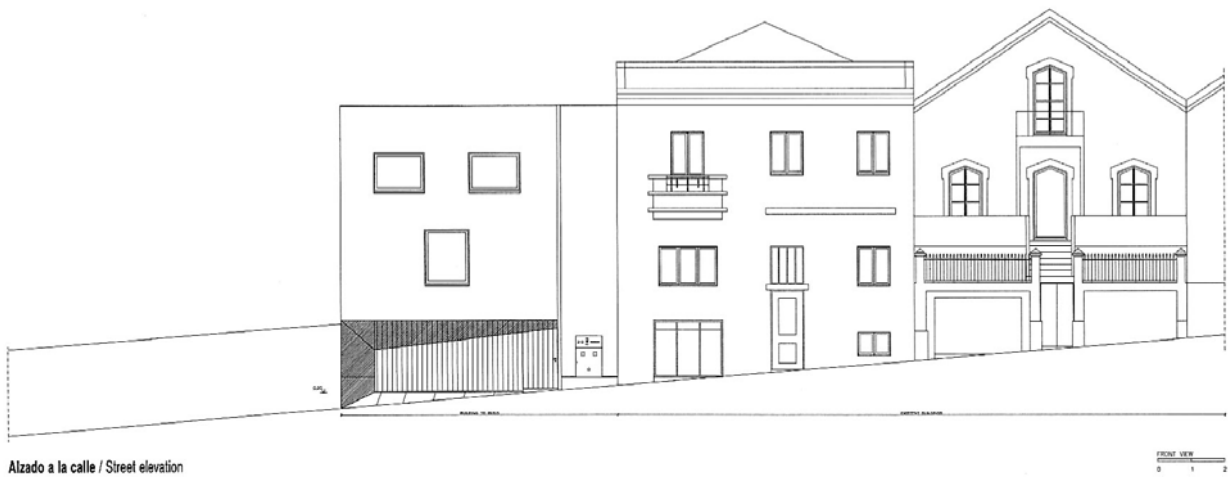
As paredes da *casa* encontram-se rebocadas, contrapondo-se ao granito dos muros que circunscrevem o terreno. Os planos de vidro substituem as tradicionais janelas e conformam os alçados, posterior e anterior, da *casa*. Enquanto os alçados laterais se caracterizam pelos extensos planos cegos, unicamente interrompidos para se ajustar a porta de entrada. A cobertura da *casa* é plana, forrada a zinco.



183. Vista do interior do lote da casa da Rua do Padrão



184. Vista da casa da Rua do Padrão



185. Casa unifamiliar na Rua do Crasto, em Nevogilde, 1996-2001



Já na *casa da Rua do Crasto* – construída entre 1996-2001 – Eduardo Souto Moura evocou a influência de Adolf Loos, quando escreveu a este propósito: “*Uma casa à face da rua com três pisos. A distribuição das plantas faz-se conforme um programa nunca até aí ensaiado por mim. Uma escada desenvolve-se num saguão vertical que os liga. A fachada para a rua, depois de uma visita a Viena (Loos), faz-se com janelas, dispostas antropomorficamente quase em simetria, com o desenho de um tubo de queda.*”<sup>326</sup>

Aqui, o *arquitecto* adoptou uma volumetria em altura aprumada sobre a rua. Ou seja, ergueu a *casa* à face do passeio, alinhada pela *casa vizinha*, absorvendo a largura total da parcela. Assim, concentrou todo o espaço livre nas traseiras do lote que se circunscreve por muros rebocados e pintados da cor da *casa*.

Contudo – e ao contrário do que acontece na *Rua do Padrão* – este lote encontra-se fortemente condicionado por uma acentuada inclinação topográfica, em toda a extensão do terreno, isto é, marcada no sentido longitudinal da parcela e transversal em relação à própria rua. Por isso, define dois níveis de cota de terreno e distribui o programa *da casa* de modo a usufruir dessa diferença.

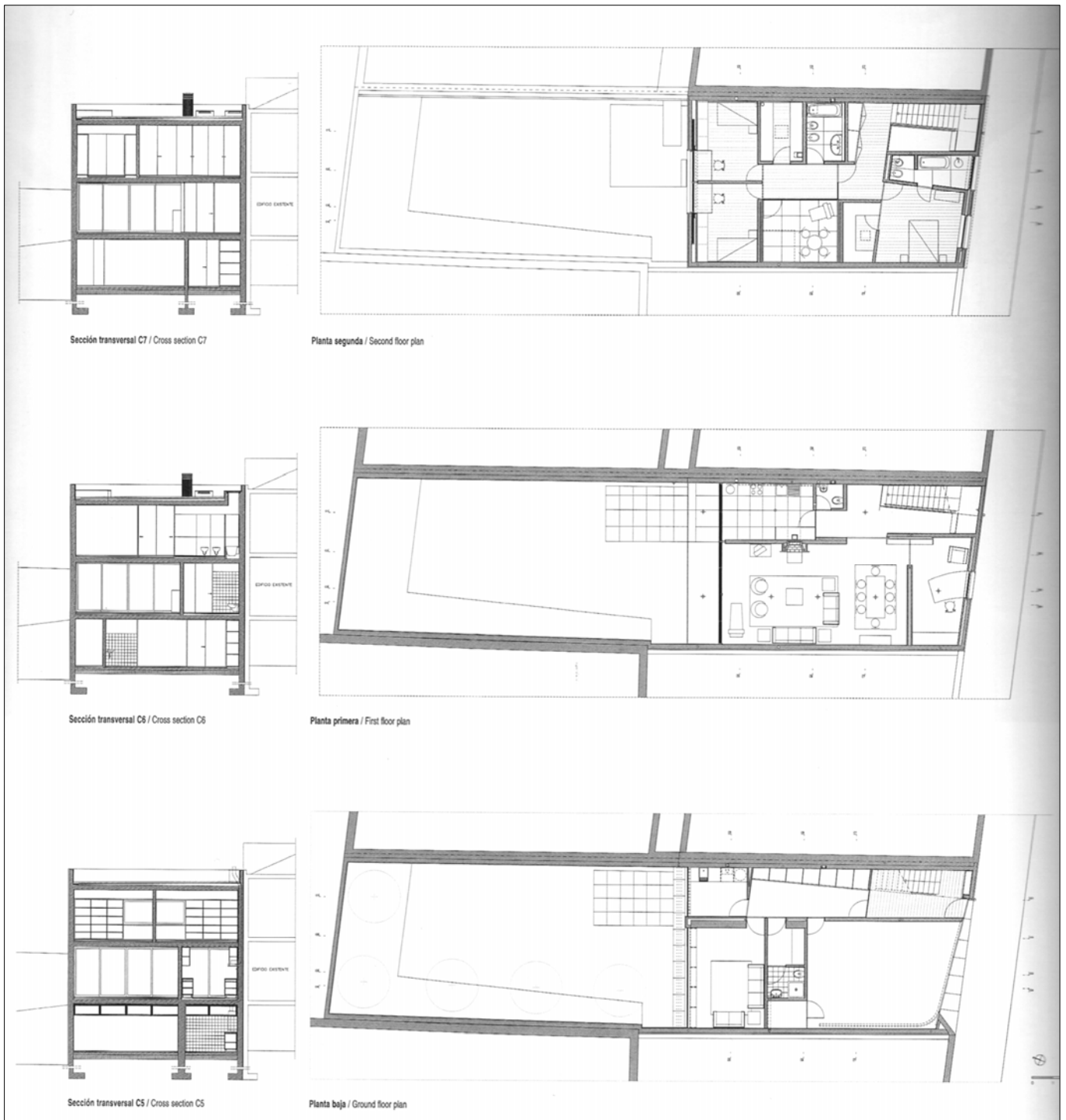
Ou seja, ao nível do passeio da *Rua do Crasto*, estabelece o acesso à *casa*. Nesse primeiro piso localiza a porta de entrada que acede à escada que se *desenvolve num saguão vertical*, ligando os restantes andares. Ao fundo, localiza a área da *lavandaria* e um pequeno espaço multifuncional, equipado com um sanitário e uma área de arrumos que espreitam as traseiras do lote por uma estreita janela horizontal, encostando-se à zona de garagem que assume o seu acesso na continuidade da porta de entrada da *casa*.

Nas traseiras define uma zona exterior relvada – o jardim – que adopta a segunda cota de terreno. Esta eleva-se o suficiente para se encontrar quase de nível com o segundo piso da *casa*. Aí encaixa a *cozinha* ao lado da *sala comum*, partilhando um plano de vidro contínuo que se abre directamente para o jardim. No lado oposto, define o espaço de escritório que espreita a *Rua do Crasto* por uma única janela central. E ainda, ao lado da caixa de escada, coloca um pequeno sanitário de apoio.

A zona mais íntima encontra-se recolhida num terceiro e último piso, onde dois *quartos de dormir* simétricos se viram para o lado de trás *da casa*. Estes não só utilizam as mesmas zonas de arrumos e as mesmas instalações sanitárias, como dividem uma única janela que se abre centrada sobre o jardim das traseiras. E aproveita o lado da frente para colocar o *quarto* maior, equipado com um pequeno quarto de vestir e as respectivas instalações sanitárias.

---

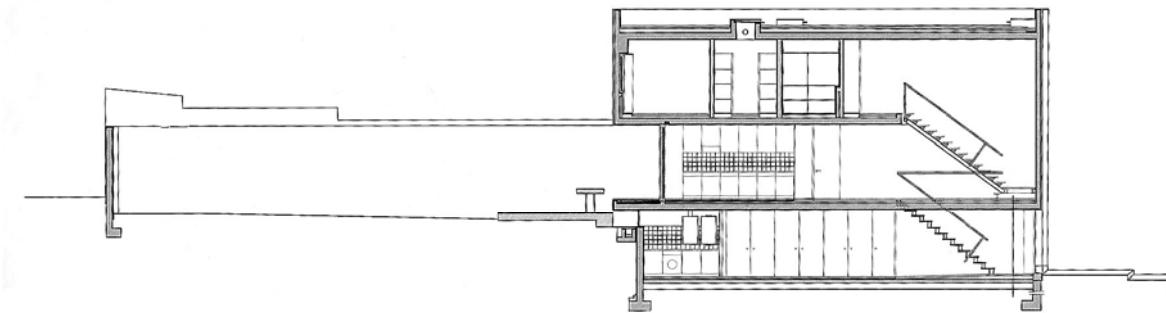
<sup>326</sup> Eduardo Souto Moura, *Eduardo Souto Moura. Vinte e Duas Casas. Twenty two Houses*, VI Bienal Internacional de Arquitectura de São Paulo. Lisboa, Ordem dos Arquitectos, 2006, p. 117.



186. Plantas e cortes da casa na Rua do Crasto, em Nevogilde



187. Caixa de escadas da casa na Rua do Crasto



188. Fotografias do exterior e corte da casa na Rua do Crasto, em Nevogilde

No exterior, a casa é rebocada e pintada num tom rosado, tal como os muros que delimitam todo o lote. A cobertura é plana. E um tubo de queda recto desenha um limite virtual que procura centrar as aberturas no alçado que se vira de frente para a *Rua do Crasto*.

Na verdade, as duas casas são distintas, não só no modo como se encontram implantadas no terreno, mas também em termos conceptuais, formais e nas próprias referências assumidas por Eduardo Souto Moura (Mies van der Rohe e Adolf Loos). Contudo – e antes de mais – julgamos que o facto do lote da *Rua do Crasto* ter **condicionantes topográficas** mais acentuadas não terá sido irrelevante nas decisões tomadas. Muito provavelmente a particularidade do terreno terá influenciado a solução adoptada, ainda que tenha resultado de um impulso intuitivo ou instintivo do próprio *arquitecto*. Mas será esta a única justificação plausível para tão díspares soluções arquitectónicas?

É curioso salientar que falámos da arquitectura destas *duas casas* sem nunca fazer uma única referência às *personas* para quem foram projectadas, ou que as habitam. Conseguimos isolar o *objecto arquitectónico* dos *seus sujeitos*, apesar de sabermos que ambas foram projectadas para *clientes* com identidade que as encomendaram, financiaram e ocuparam.

Até ao momento foi possível escrever sobre estas *casas* tendo em conta o *sítio*, certas condicionantes do terreno, a implantação, a volumetria, os alçados, a organização interior, os materiais utilizados e até as influências dos mestres do *Movimento Moderno* (de Mies van der Rohe e de Adolf Loos). Mas não falámos das ideias que impulsionaram e sustentaram cada projecto, nem de algum *desejo particular* dos respectivos *clientes/futuros habitantes*.

Na verdade, *destes sujeitos* nem o sobrenome é divulgado quando se escreve sobre elas. Aliás, Eduardo Souto Moura tem por hábito identificar as *casas* que projecta, a partir do nome da localidade, ou da freguesia, ou do sítio, ou até da rua. Mas nunca das *personas* que as encomendam, ou com quem se relacionam. Isto é, as *casas* assumem a designação da sua inserção local e não do nome do *cliente*, como acontece em geral. De facto, pouco se sabe sobre os seus *clientes* e, menos ainda, sobre os posteriores *habitantes* que ocupam as *casas*, e embora seja possível encontrar referências de Eduardo Souto Moura a certos *clientes/futuros habitantes*, isso não acontece com estas duas *casas*.<sup>327</sup>

---

<sup>327</sup> Eduardo Souto Moura escreveu o seguinte, a propósito do cliente da casa na Serra da Arrábida: “O cliente é um escritor, de cinema e teatro, e pediu-me que houvesse na casa, espaços só para ele. Fiz um pátio, como de costume, e num dos lados coloquei a parte da casa dedicada a ele: um quarto para escrever, uma casa de banho, um quarto de dormir. No lado adjacente pus a sala de estar com uma escada que conduz ao piso inferior. (...) Em cada quarto tratei o tema das vistas direccionadas; no quarto de dormir do escritor, por exemplo, pode-se olhar para o exterior apenas estendido na cama. (...) e o cliente pediu-me para manter os outros vidros alinhados (...)”, in Eduardo Souto de Moura, “Casa em Tavira e Casa na Serra da Arrábida”, in Eduardo Souto de Moura, *Electa*, op.cit., p. 145.



189. Fotografias do interior da casa na Rua do Padrão

Apesar de se encontrarem fotografias que ilustram quer o exterior, quer o interior das *casas* que projecta, em regra, essas imagens mostram espaços vazios de pessoas, preferencialmente despidos de marcas do tempo e privados de qualquer intimidade que permita identificar os seus ocupantes. Consequentemente, os *habitantes* que as ocupam são poupados a uma possível *exposição pública* do interior *da sua casa*. O que nos leva a interrogar: Será que ao optar pela designação *do lugar*, ocultando o nome do *cliente* e evitando a presença do *habitante* nas fotografias, está a garantir uma maior privacidade a esse *sujeito*? Ou estará a negar-lhe o seu carácter representativo?

Julgamos que a consequência mais imediata se resume, efectivamente, ao anonimato desse *sujeito*. Mas que em nada interferirá na relação de identidade recíproca entre ele e a *casa*, isto é, no que diz respeito ao seu carácter representativo.

É evidente que esse anonimato é favorável a quem pretende evitar uma abusiva *exposição pública*, principalmente para quem reside diariamente na *casa*. E admitimos, inclusivamente, que Eduardo Souto Moura preze conscientemente este efeito.

No entanto, o que é óbvio é que, sendo a *casa* uma construção duradoura, a sua relação não se reduz efectivamente a um só *sujeito*. Ainda que – à partida – exista *um cliente* que impulsiona a sua concretização, de facto a *casa* poderá existir durante décadas e décadas e ser ocupada por muitos e diferentes *habitantes* que tanto poderão ser simples inquilinos, como serão os seus *outros proprietários*. Neste sentido, o único *sujeito* constante nessa circunstância poderá ser o *arquitecto* que a concebeu.

Por isso, admitimos que não seja forçoso que a *casa* assuma o *nome do cliente* que a encomenda e financia, estando certos de que a sua ligação se encontrará condicionada a um tempo limitado. Da mesma forma que não faz sentido atribuir o *nome do habitante*. E ainda que não seja tão imediato, é evidente que o *nome do lugar* ou de qualquer designação que se refira à sua localização, também poderá ser alterado, um dia. Então, a questão da designação da *casa* revela-se, apesar de tudo, pouco significativa uma vez que se trata de uma *identificação* pontual, apenas representativa de um momento circunstancial da *existência da casa*.

O que aqui se revela pertinente é questionar se será imperativo falar desse *sujeito* quando se pretende falar da *casa*. Ou seja: Será que o *cliente/futuro habitante* deve ser convenientemente referido e identificado quando se justifica o próprio projecto da *casa*? Será correcto, no âmbito disciplinar da arquitectura, considerar os espaços domésticos isolados desses *sujeitos*? E poderá *estudar-se a casa unifamiliar individual*, em termos arquitectónicos, sem os mencionar?

Ainda que se aceite que compete ao *arquitecto* simplesmente projectar a *casa* para que seja habitável, partimos do pressuposto que se a *casa* é **construída** é para ser habitada, logo isto significa que será o *habitante* que irá consolidar o *propósito* dessa *casa*. Tal como, se constatámos que a figura do *cliente* é fundamental para impulsionar a génese da própria *casa*, então implicamo-lo obrigatoriamente no seu processo de realização.

Isto leva-nos a concluir que não se pode *projectar a casa* sem se pensar nesses *sujeitos*, assim como se constata que a *casa* não se *concretiza* se eles não existirem, consequentemente julgamos que não se deve *estudar o tema da casa (unifamiliar individual)*, sem os estudar. Mas admitimos que é possível *abordá-la* sem nos referirmos a eles, sem os mencionar ou discriminar a identidade de cada um.

Sendo assim, acreditamos que a opção de Eduardo Souto Moura reflecte essa outra forma de *mostrar a casa*, apenas do ponto de vista do próprio *exercício disciplinar*. Isto é, considerando-a, acima de tudo, como um objecto arquitectónico isolado dos *sujeitos* a quem pertence, ou para quem foi concebida.

Mas julgamos que o que é interessante salientar, neste caso, é o facto deste *arquitecto*, ao assumir a liderança de cada projecto, procurar encontrar **argumentos teóricos** que justifiquem a própria *ideia da casa*, a partir do momento em que admite que o *cliente/futuro habitante* não desfruta, nem dispõe, de nenhuma especificidade que influencie, de um modo preponderante, o respectivo projecto da *sua casa*.

Foi o próprio Eduardo Souto Moura que reconheceu: “As casas são o melhor laboratório para se ensaiar soluções e estabelecer-se uma certa intimidade com o cliente. Todas as pessoas para quem faço casas são amigos ou então não chegamos a acordo e o melhor é sair. Costumo dizer que os arquitectos são como os médicos e os padres, conhecem as regras de intimidade. Não é curiosidade, mas tenho de perceber os móveis que gostam, quem se levanta primeiro, onde comem, na garagem qual o carro que fica atrás ou à frente (...)”<sup>328</sup>.

E se retomarmos os dois exemplos já referidos, apercebemo-nos que as *duas casas* partilham de uma mesma particularidade, isto é, ambas procuram salvaguardar a privacidade em relação à sua envolvente próxima. Ou seja, é possível constatar que ambas foram projectadas de modo a garantir a máxima privacidade aos seus *habitantes*. E é por este mesmo motivo que a sua análise comparativa se revela também importante no âmbito deste trabalho.

---

<sup>328</sup> Eduardo Souto Moura, “Eduardo Souto Moura”, (entrevista elaborada por Ricardo Nabais, Sandra Nobre), in Revista “*Tabu*”, op.cit., p. 28.





190. Casa na Rua do Padrão, 1985



191. Casa na Rua do Padrão, 2005



192. Casa na Rua do Padrão, 2007

Tratando-se de *casas* inseridas em lotes urbanos, a *privacidade* resulta numa das questões mais problemáticas, ou até ambíguas, do próprio projecto de arquitectura. Ao surgir logo na génese do projecto, o seu controlo encontra-se dependente do modo como todos os *sujeitos* interpretam o *conceito de privacidade* que os induz a um respectivo *modo de vida*.

Este reflecte-se directamente nas soluções formais e conceptuais adoptadas pelo *arquitecto* e assumidas pelos restantes *sujeitos da casa*. Na verdade esta questão revela-se preponderante no exacto momento em que se organiza o próprio programa da *casa*, ou seja, quando se questiona sobre a localização das zonas de serviços, de cariz social, ou da intimidade. Ou, mais precisamente, na forma como se caracterizam quando se relacionam com o exterior público.

E expressa-se exteriormente a partir das *transparências efectivas* utilizadas nos próprios alçados da *casa*. Nestes termos, estamos convencidos de que as soluções adoptadas pelo *arquitecto* são evidentes e convergentes, ainda que se exprimam a partir de formas opostas.

Na *Rua do Padrão*, o facto da *casa* se encontrar recolhida por entre muros e distribuída num único piso térreo permitiu abrir grandes planos envidraçados e transparentes, de um modo constante e quase indiscriminado, isto é, tanto nas zonas sociais, como nas de maior intimidade. Tratou-se – como já foi dito anteriormente – de uma atitude introvertida, assumida pelo próprio *arquitecto* que projecta a *casa* em função de uma maior liberdade de acção dos *habitantes* e os protege de uma eventual visibilidade exterior.

Enquanto na *Rua do Crasto*, a partir do momento em que a *casa* se encaixa na frente do lote, absorvendo a sua largura total e distribuída em altura, vai implicar uma organização por níveis, bem como uma maior exigência na composição dos alçados. Ou seja, não só a *casa* se encontra mais constrangida em termos programáticos, como as aberturas para a rua têm de ser controladas, ao pretender evitar uma exposição excessiva.

O *arquitecto* definiu grandes envidraçados unicamente no piso que se encontra virado para o interior do lote e resguardado à cota do terreno. Mas optou por utilizar a janela – de dimensões controladas e estrategicamente localizada – quer no piso dos quartos, quer no piso intermédio virado para a rua. E acabou por fechar visualmente, com um painel contínuo de madeira, todo o piso térreo que se encontra de nível com a *Rua do Crasto*, uma vez que este está em contacto directo com o espaço público.

Assim, não pôs em causa o recolhimento dos seus ocupantes e controlou as transparências para evitar uma excessiva visibilidade da rua, ou dos pisos superiores voltados para o interior do lote. No entanto, poderá dizer-se que Eduardo Souto Moura acabou por assumir uma atitude considerada *extrovertida*, na medida em que mostra a casa a esse exterior público.

Na verdade, independentemente dos muitos factores que possam justificar as suas opções, constata-se que Eduardo Souto Moura se preocupou com o *futuro habitante* que iria usar qualquer um desses espaços domésticos, uma vez que tentou salvaguardar-lhe a condição de privacidade, desenvolvendo o projecto (também) em torno desta particularidade. Assim, acredita-se que o *problema da privacidade* terá sido fulcral, emergindo como expediente que ajudou a sustentar a própria ideia do *projecto de arquitectura* de ambas as casas.

Curiosamente, a análise comparativa destes *dois exemplos* mostra, também, como *um mesmo arquitecto* pode encontrar distintas soluções para o mesmo problema e adoptar diferentes maneiras de se expressar que assumem atitudes contraditórias, ainda que sejam paradoxalmente convergentes. Uma vez mais, este facto remete-nos para a questão inicial apresentada neste texto: Afinal, o que o terá impulsionado a assumir cada uma dessas atitudes?

Na década de 1990 Eduardo Souto Moura confidenciava: “*Há 14 anos, desde o ‘meu’ primeiro projecto que continuo sempre a desenhar a mesma casa, como se de uma obsessão se tratasse (...)*”<sup>329</sup>, reconhecendo nesse mesmo momento que “*embora sempre iguais, são diferentes, porque os sítios e as pessoas assim o merecem (...)*”<sup>330</sup>, concluindo ainda: “*Começo sempre por projectar a mesma casa, para a mesma pessoa (...)*”<sup>331</sup>.

Antes de mais, deparamo-nos com esta contradição: Diz que *desenha sempre a mesma casa, para a mesma pessoa*, mas simultaneamente afirma que *as casas são sempre diferentes, porque os sítios e as pessoas assim o merecem*.

Se tivermos em conta as semelhanças conceptuais do conjunto das casas que construiu nesse período de tempo, parece-nos óbvio que Eduardo Souto Moura ao dizer *mesma casa* quer significar o *mesmo princípio formal*, como resposta a problemáticas equivalentes. E se as considera simultaneamente *diferentes*, é porque adapta os seus argumentos teóricos às condicionantes específicas relativas quer ao *sítio*, quer aos respectivos *sujeitos* que com elas se relacionam.

---

<sup>329</sup> Eduardo Souto de Moura, in *Eduardo Souto de Moura*, Electa, op.cit., p. 92.

<sup>330</sup> Eduardo Souto de Moura, in *Eduardo Souto de Moura*, Electa, op.cit., p. 92.

<sup>331</sup> Eduardo Souto de Moura, in *Eduardo Souto de Moura*, Electa, op.cit., p. 92.

Mas a *quem* se refere quando diz que são sempre *para a mesma pessoa*?

Se admite que ao projectar a casa sente necessidade de se pôr no lugar do *futuro habitante*, afirmando: “*Eu tenho de viver completamente na casa que estou a projectar, senão não a percebo; senão o projecto torna-se apenas um exercício de quantificação e de distribuição dos espaços. Tenho que **virtualmente** viver naquela casa: procuro entrar por um determinado ponto, pergunto-me quais são os movimentos que quero ver facilitados, qual o ambiente que quereria ter à minha volta, se há aberturas e de que tipo, qual a paisagem, pergunto-me onde gostaria de jantar, se na cozinha, na sala, na sala de jantar, tenho de absolutamente viver ali... (...)*”<sup>332</sup>, então a resposta é clara. Julgamos que, ao explicitar *mesma pessoa*, Eduardo Souto Moura está a referir-se a uma *mesma personagem* que ele encarna mentalmente quando projecta a casa para o seu *cliente*. É o próprio que confirma essa postura ao assumir: “*Sou um pouco como um actor, que tem que interpretar uma personagem e não perde ou altera, por isso, a sua personalidade: se chora não significa que esteja a sofrer.*”<sup>333</sup>

E se admite que interpreta uma personagem que *entra nessa casa* e que é deste modo que consegue extrair as especificidades do projecto que concebe para o seu *cliente*, parece-nos óbvio que também pode interpretar várias *personagens*, consoante as respectivas conveniências. O que lhe vai permitir adoptar distintas *identidades* e transformar-se em vários “*eus*” fictícios que se adaptam às respectivas contingências de cada encomenda, de cada *cliente*.

E esclarece: “*Quando projecto uma casa é como se fosse para mim. Porquê? Porque quando projecto tento fazê-lo ao máximo nível, de modo que o resultado satisfaça, sobretudo, o meu gosto e prazer pessoal. Na realidade, ao desenhar um esquisso, sou eu quem estou a olhar para a montanha ao longe tentando incorporá-la no projecto; sou eu quem estabelece as proporções dos espaços ou as posições dos objectos; se abro uma janela na casa de banho, sou sempre eu quem se move e actua nesse cenário. Imagino-me a viver como o cliente; mudo de identidade e transformo-me, por exemplo, num médico com mulher e três filhos.*”<sup>334</sup>

---

<sup>332</sup> Eduardo Souto de Moura, “*Entrevista biográfica*”, (entrevista elaborada por Monica Daniele), in *Eduardo Souto de Moura*, Electa, op.cit., p. 435.

<sup>333</sup> Eduardo Souto de Moura, “*Entrevista biográfica*”, (entrevista elaborada por Monica Daniele), in *Eduardo Souto de Moura*, Electa, op.cit., p. 435.

<sup>334</sup> Eduardo Souto de Moura in *Eduardo Souto de Moura. Conversas com Estudantes*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili Sl, 2008, p. 62, 63.

Contudo, a determinada altura, reconheceu: “*O meu trabalho está numa fase em que me apetece experimentar coisas que nunca fiz e que penso que também fazem parte do léxico da arquitectura (...)*”<sup>335</sup>, e escreve a propósito da casa que projectou para Tavira, no Sul de Portugal, entre 1991-1996: “*Penso que foi a Casa em Tavira que realmente marcou a diferença. Nunca tinha aberto uma porta, uma janela (...)*”, acrescentando ainda, “*uma casa no alto de uma colina que em princípio não podia, ou melhor eu não queria, cortar o monte para depois lhe pôr em cima uma caixa; e então pensei que resultaria muito mais adequado não gerar uma peça unitária mas antes uma peça fragmentada. Pareceu-me que era mais adequado trabalhar com portas e janelas, e portanto, fazer negativos das paredes, do que fazer um jogo de planos mais abstractos, um jogo de transparências e opacidades. A partir daí pode-se dizer que descobri coisas que nunca tinha feito, que percebo serem muito difíceis de fazer, como abrir portas e janelas, trabalhar com volumes (...)*”<sup>336</sup>.

O que quer dizer que, a determinada altura, *apeteceu-lhe experimentar outras coisas*, pretendendo assumir *outra atitude* que tinha em conta, nomeadamente, as condicionantes específicas do *sítio* onde a *casa* se iria implantar. E ao *parecer-lhe que era mais adequado trabalhar* de forma diferente, leva-o a interrogar-se sobre o método que utilizava, que o induzia a projectar *sempre a mesma casa, para a mesma pessoa*. Por outras palavras, poder á dizer-se que Eduardo Souto Moura passou a optar por uma atitude distinta e a projectar de um modo diferente, como se passasse a utilizar um *outro filtro*.

Ainda que este facto resulte de um processo de evolução natural de um qualquer *arquitecto*, na verdade passou a assumir um “*outro eu*” que corresponde virtualmente a “*um outro arquitecto*”, na medida em que caracteriza uma distinta abordagem arquitectónica que reflecte uma *outra forma* de abordar o *tema da casa*. É por isso que diz com toda a convicção: “*As casas faço-as para mim, sou eu o filtro.*”<sup>337</sup>

Curiosamente, constata-se que esse “*outro arquitecto*” – que eventualmente não será mais do que o mesmo *arquitecto “desdobrado”* – poderá corresponder a um *outro heterónimo*, uma vez que também vai acabar por projectar *sempre da mesma maneira, para a mesma pessoa*, sendo também possível agrupar grande parte das *casas unifamiliares* que projectou na década seguinte.

---

<sup>335</sup> Eduardo Souto de Moura, “*Casa em Tavira e Casa na Serra da Arrábida*”, in *Eduardo Souto de Moura*, Electa, op.cit., p. 145, (sublinhado nosso).

<sup>336</sup> Eduardo Souto de Moura, *Eduardo Souto de Moura. Obra Reciente*, (entrevista elaborada por Ricardo Merí de la Maza, 15 de Abril). Valencia, Tribuna de la Construcción 60, 2004, p. 228, (sublinhado nosso).

<sup>337</sup> Eduardo Souto Moura, “*Eduardo Souto Moura*”, (entrevista elaborada por Ricardo Nabais, Sandra Nobre), in Revista “*Tabu*”, op.cit., p. 29.

1



2



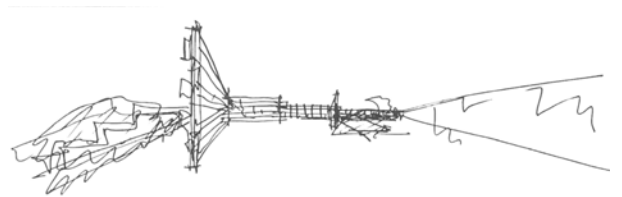
3



4



5



193. Casa unifamiliar na Avenida da Boavista, 1987–1994

1



2



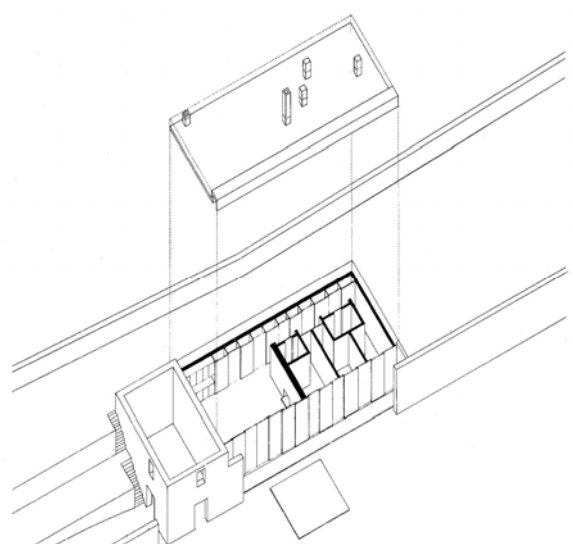
3



4



5



194. Casa unifamiliar em Baião, 1990-1993

1



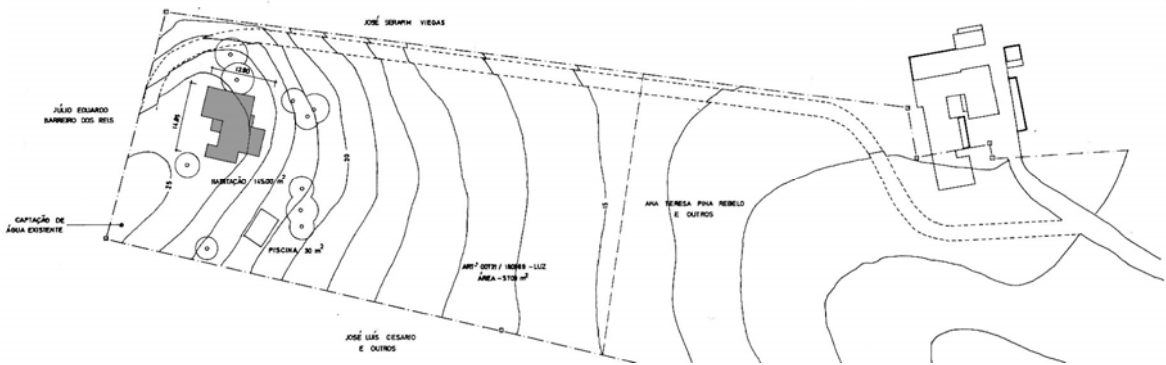
2



3



4



195. Casa unifamiliar em Tavira, 1991-1996



1



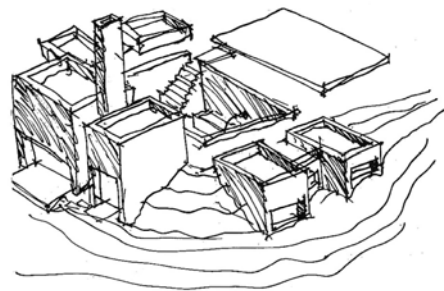
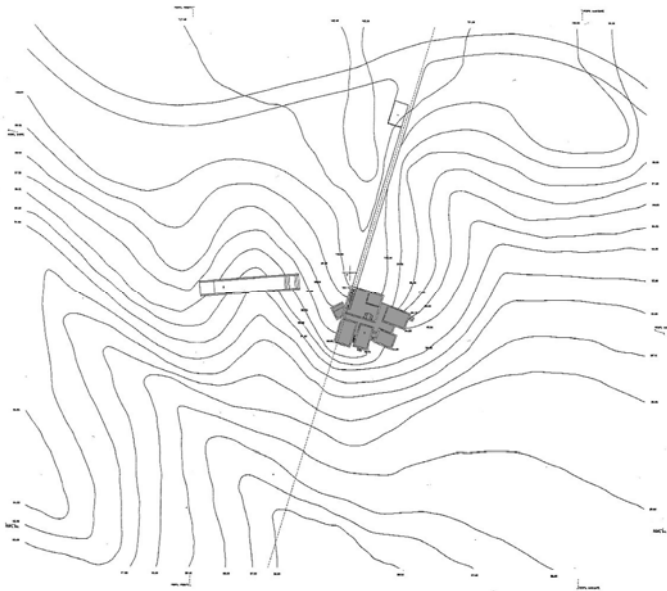
2



3



4



196. Casa unifamiliar na Serra da Arrábida, 1994–2002

Julgamos que Eduardo Souto Moura, mais do que representar uma *qualquer personagem* que personifica o *cliente*, vai interpretar um determinado *heterónimo* que se adapta a cada situação, a cada *encomenda* do seu *cliente*. E pese embora esses “*eus*” se distanciem da sua própria realidade, por detrás encontra-se a *mesma pessoa* que teve uma única formação e partilha os mesmos princípios, e muito provavelmente, as mesmas convicções.

Num **primeiro grupo** salientam-se certas *casas* edificadas nos primeiros anos da sua prática profissional – assumidamente influenciadas pelas obras de Mies van der Rohe – cuja principal característica se evidencia a partir do modo como se encontram publicamente retraídas. Poderá dizer-se que recusa exhibir essas *casas* ao *público*, preservando-as unicamente para os seus *sujeitos*. Deste modo reconhece-se um certo acanhamento que se reverte a favor de uma maior privacidade da *casa* e, conseqüentemente, do seu *cliente/futuro habitante*.

Assim, estas *casas* são desenhadas por detrás de muros, concentradas num único piso térreo, organizando-se programaticamente em função das suas grandes aberturas, moldando-se ao terreno e utilizando a natureza envolvente como uma referência preponderante. Os muros de granito são o componente arquitectónico mais utilizado. No interior, estes transformam-se subtilmente em paredes divisórias rebocadas, ou em paredes de luz que exibem grandes panos de vidro encaixilhado, suprimindo a janela.

Aparentemente, este *arquitecto* – este *heterónimo* – adopta uma atitude tímida e reservada, produzindo uma arquitectura possivelmente *introvertida*, onde se evidencia o apreço e o respeito pela natureza. Ali tudo deveria ser e parecer harmonioso.

Num **segundo grupo**, certas *casas* surgidas já na década de 1990 – a partir do momento em que projectou a *Casa de Tavira* – configuram-se conceptualmente distintas. Projectando de um modo aparentemente mais *extrovertido*, as *casas* caracterizam-se até pela sua audácia, uma vez que se colocam no terreno com sobrançeria, exibindo uma volumetria exuberante e fragmentada, sendo o programa quase sempre distribuído por vários pisos, a diferentes cotas.

Estas *casas* dialogam directamente com a envolvente próxima. Poderá dizer-se que são sempre projectadas tendo em conta os pontos de vista exteriores, onde os recortes das janelas são estratégicos e rigorosos, espreitando constantemente diferentes pontos da paisagem.<sup>338</sup>

---

<sup>338</sup> Eduardo Souto de Moura é peremptório ao afirmar: “Neste período queria também tratar o tema da janela e, não estando em condições de proporcionar as aberturas, tentei criar uma regra. Estudei um pormenor: no interior da parede dupla criei um vão que contivesse três janelas, uma de madeira para proteger, uma de vidro para iluminar e uma de grades para arejar; dei-me conta que a largura deste vão tinha sempre que ter uma proporção de 1 para 3 em relação à dimensão da parede.” E acrescenta ainda: “A Casa na Serra da Arrábida é uma casa que gosto muito por dois motivos. Antes de tudo foi um exercício, não totalmente experimentado, de aberturas. Depois houve um jogo de deslocação das janelas em função da vista. Fiz uns esboços do lugar antes do projecto, tirei umas fotografias. (...) Em cada

Nestes projectos, a pedra de granito é esquecida e o reboco pintado ganha expressão, ainda que a cor varie consoante a conveniência local. Os muros – quando existem – são geralmente rebocados e reduzidos ao estritamente necessário.

Analogamente, se quisermos definir este *outro arquitecto* – este outro *heterónimo* – dir-se-ia que adopta uma atitude mais *destemida*, a natureza é igualmente contemplativa, e as casas procuram ser discretamente apelativas.

Se já foi dito que Eduardo Souto Moura dá particular atenção às condicionantes específicas do *sítio*, e se considerarmos que – ainda que apenas de uma forma figurativa – está consciente da existência desses vários “*arquitectos virtuais*”, desses diferentes *heterónimos* que assumem uma maneira própria de projectar, então parece-nos evidente que, ao optar pelo que melhor se ajusta à situação emergente, vai justificar e conciliar conscientemente as várias atitudes de projecto, aparentemente antagónicas mas complementares, que acabam por implicar variações significativas na concepção de cada *casa*.

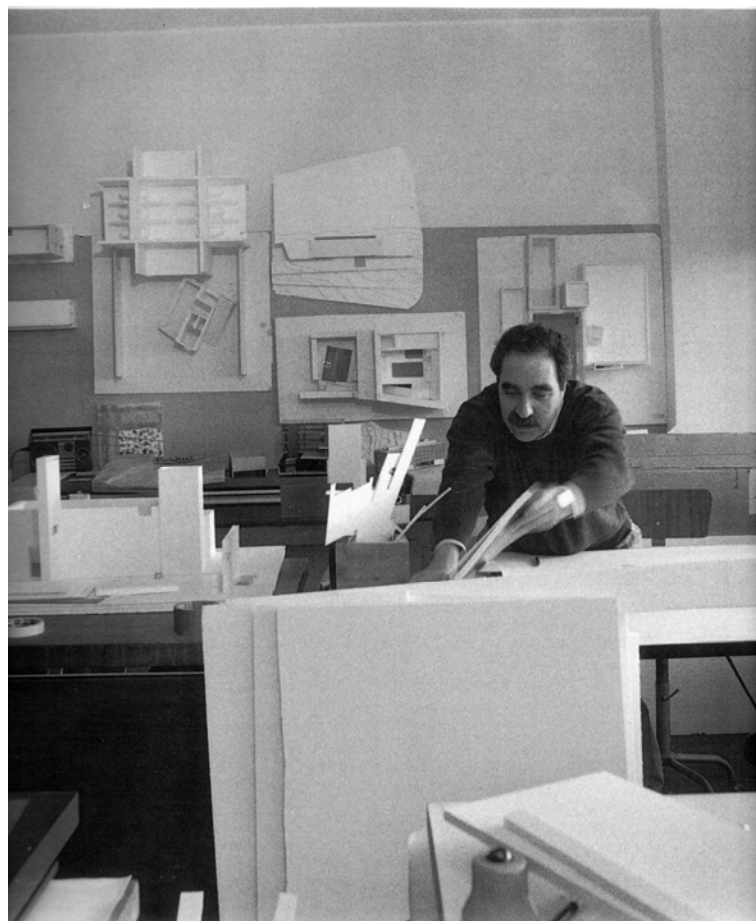
Aqui pretendemos mostrar, a partir da obra de Eduardo Souto Moura, como é que um *arquitecto* poderá consolidar um projecto de arquitectura da *casa* que projecta para um *cliente* comum, isto é, que não se caracteriza por uma especificidade particular. Vimos, inclusivamente, que poderá implicar que o *arquitecto* tenha que interpretar uma determinada “*personagem virtual*” que entra mentalmente na *casa*, para poder extrair as especificidades desse projecto e suscitar as ideias que deverão consolidá-lo.

Contudo, julgamos que as opções tomadas por Eduardo Souto Moura são também assumidas, partilhadas e até discutidas por todos os *sujeitos* intervenientes no processo de concretização das respectivas *casas*, independentemente da forma como o *arquitecto* chega à sua solução. Por isso, à pergunta: “*Tudo se resume a uma soma de cedências?*” Respondeu, salvaguardando: “*Cedências, tem de haver sempre, desde que não atinjam as questões fulcrais. Tudo tem limites. Uma coisa é violarem a nossa obra, outra é ter conflitos e isso é saudável. ‘A posteriori’ as melhores obras são as mais sofridas.*”<sup>339</sup>

---

*quarto tratei o tema das vistas direccionadas (...). Alguns corpos do edificio sofreram pequenas rotações para permitir determinados enquadramentos das janelas. Em duas aberturas recuei o vidro em relação à parede criando, entre o interior e o exterior, uma pequena ‘loggia’, e distinguindo a lógica da abertura na parede e a linguagem do vidro no interior. O sistema permite manter, na fachada, aberturas que estão em sombra. Não pude generalizar o sistema porque a casa é pequena, por causa do regulamento do parque (...).” In Eduardo Souto de Moura, “Casa em Tavira e Casa na Serra da Arrábida”, in Eduardo Souto de Moura, Electa, op.cit., p. 145.*

<sup>339</sup> Eduardo Souto de Moura, “Eduardo Souto Moura”, (entrevista elaborada por Ricardo Nabais, Sandra Nobre), in Revista “Tabu”, op.cit., p. 29.



197. Eduardo Souto Moura

E esclarece: “Eu não gosto muito da imagem do arquitecto que educa o cliente. (...) Se o cliente aceita as regras do jogo, então tudo funciona na perfeição. Se o cliente decide por ele mesmo e não deixa ao arquitecto a liberdade para se expressar, ou se o arquitecto impõe as suas ideias, o resultado final não pode resultar mais que desastroso. O arquitecto deve explicar, pacientemente, o projecto ao cliente e o porquê de algumas soluções propostas que, de nenhuma forma, podem ser modificadas. (...) Por exemplo, eu não sei fazer nada que não goste e que não me emocione realmente.”<sup>340</sup>

Ao pretender-se reflectir sobre as inquietações de um *arquitecto* que projecta a casa de um *cliente* – sem que isso signifique que esse *cliente* queira realizar um *sonho particular* – tentou-se reflectir sobre a sua angústia na procura de argumentos, ou de simples impulsos, que justifiquem o processo de concepção da casa que surge, por exemplo, da encomenda de um *cliente* que apenas pretende uma casa para uso diário que deverá ser implantada numa pequena parcela de terreno, inserida numa envolvente urbana comum, contida e restrita, e que não dispõe de uma paisagem exuberante em seu redor; isto é, que surge eventualmente da mais comum das encomendas.

Parece-nos evidente que estará implícito que o *arquitecto* se debruce sobre o seu *cliente/futuro habitante* na tentativa de conseguir deduzir possíveis desejos, ou simples ambições, que posteriormente se podem traduzir em dados objectivos do respectivo *projecto de arquitectura*. Mas, ainda que esse *cliente/futuro habitante* não expresse qualquer *vontade particular*, certo é que os *sonhos* também se inventam,<sup>341</sup> neste sentido também nos parece evidente que um *arquitecto* poderá surpreendê-lo ao projectar aquela que poderá vir a ser *uma casa de sonho*, sem que isso pressuponha que tenha que projectar algo de transcendente, nem inventar tudo de novo. Se se espera, acima de tudo, que a casa cumpra os seus verdadeiros propósitos e que corresponda às expectativas de todos os *sujeitos*, acreditamos que uma resposta *simples*, a uma *simples* encomenda, de um *simples cliente*, poderá ser igualmente excepcional.

Estas *duas casas em Nevogilde* são efectivamente duas soluções exemplares e convergentes, elaboradas por um mesmo *arquitecto* que teve que projectar, para cada *cliente*, uma *simples habitação unifamiliar, quotidiana*, inserida num contexto urbano de cariz residencial, respondendo ao elementar problema da privacidade. E se isto é um exercício corrente e decorrente da actividade profissional de um qualquer *arquitecto*, então é motivo suficiente para que a sua abordagem se considere inevitável, sempre que se pretender *estudar a casa*.

---

<sup>340</sup> Eduardo Souto de Moura, in *Eduardo Souto de Moura. Conversas com Estudantes*, op.cit., p. 62, 63.

<sup>341</sup> Eduardo Souto Moura, “Eduardo Souto Moura”, (entrevista elaborada por Ricardo Nabais, Sandra Nobre), in Revista “*Tabu*”, op.cit., p. 29.



198. *Casa Müller*, fachada lateral e posterior, Praga, 1930



199. *Casa Khuner*, fachada lateral e posterior, Semmering, 1930

## 2.8. *Khuner villa e Müller villa*

Se admitirmos que “*não só o material mas também as formas arquitectónicas estão ligadas ao sítio, ao terreno e ao ar (...)*”,<sup>342</sup> podemos constatar que a pluralidade formal que caracterizou a obra de Adolf Loos resulta, antes de mais, da **reflexão sobre o sítio**. Neste sentido as *casas Müller e Khuner*, projectadas em simultâneo e concluídas em 1930, são o seu exemplo mais concreto.<sup>343</sup>

A *Müller villa* foi edificada em Praga, na capital da República Checa, e a *Khuner villa* em Kreuzberg, no cimo montanhoso da região de Semmering, na vizinha Áustria. Sendo claro que “*a marcante diferença que se evidencia entre ambas, se deve grandemente ao facto de uma se enquadrar numa envolvente dos subúrbios de uma cidade e a outra numa envolvente rural (...)*”<sup>344</sup>.

Mas “*não se trata de casas que se adaptam perfeitamente a qualquer pessoa, para além dos clientes para quem foram desenhadas. Isto deve-se ao facto de que a sua concepção ou projecto ser definido somente depois de uma cuidadosa investigação sobre as exigências e desejos dos seus clientes. Quando os proprietários mudam, estas casas deixam de ser completamente adequadas (...)*”<sup>345</sup>. O que significa que a obra de Adolf Loos também se encontra consolidada na **reflexão sobre as especificidades de cada cliente**. E uma vez mais, as *casas Müller e Khuner* são um bom exemplo desta constatação.

E se pensarmos que a linguagem *exterior* de ambas as *casas* – a sua forma arquitectónica – é uma consequência da leitura da respectiva envolvente, e que o carácter particular de cada uma se consubstancia a partir de um *interior* especializado, resultante da consideração do respectivo *cliente*, então estas duas *casas* confirmam uma convergência metodológica que reflecte o modo particular de projectar de Adolf Loos.

---

<sup>342</sup> Adolf Loos, “*Questiones de architectura vienesa*”, com o título original: “*Wiener Architekturfragen*”, *Reichspost*, Viena, 1 de Outubro de 1910, in *Escritos II. 1910/1932*, op.cit., p. 15.

<sup>343</sup> Adolf Loos nasce em 1870, em Brno.

<sup>344</sup> Ludwig Münz; Gustav Künstler, *Adolf Loos. Pioneer of Modern Architecture*. New York, Frederick A. Praeger Publishers, 1966, p. 75.

<sup>345</sup> Ludwig Münz; Gustav Künstler, *Adolf Loos. Pioneer of Modern Architecture*, op.cit., p. 159.

Antes de mais, estamos conscientes de que a sua arquitectura se sustentou nos seus próprios pensamentos e ideias que – à época – pareciam insurgir-se contra quase tudo e quase todos, mas que se foram consolidando ao longo da sua vida pessoal e profissional, acabando por perdurar até aos dias de hoje.<sup>346</sup>

Aliás, julgamos que a obra de Adolf Loos expressa muitas vezes uma mensagem subentendida que exige uma leitura atenta. Assim sendo, será precisamente sobre essa mensagem, que poderá ser lida a partir das *casas Müller e Khuner*, que este texto deverá debruçar-se.

É fácil comprovar que, para Adolf Loos, o *sítio* – onde se constrói – nunca foi uma questão menor. Aldo Rossi escreveu: *“Poucos arquitectos, como Loos, têm tanto amor ao sítio; cada construção forma-se no sítio que é estabelecido, interpretando poeticamente o seu ambiente. (...) É evidente que, com esta premissa, a construção nunca é arbitrária; na realidade não se inventa nunca, mas obtém-se com a simples distribuição de cada função. Os valores da casa estabelecem-se de acordo com a sua necessidade, e com isso surge uma imagem nova e imprevista (...)”*<sup>347</sup>.

Curiosamente Adolf Loos escreveu, também: *“Deveríamos construir num estilo que nos isole do mundo exterior: que a casa pareça discreta por fora e que revele toda a sua riqueza por dentro.”*<sup>348</sup> Ou seja, este *arquitecto* acreditou que a *casa* deveria exteriorizar-se de forma discreta e pelo contrário, toda a sua riqueza deveria manifestar-se apenas no seu interior, assumindo ainda que *“os projectos deveriam produzir-se de dentro para fora.”*<sup>349</sup> E foi mais longe quando afirmou que *“o homem moderno e inteligente deve ter uma máscara perante as pessoas que deve ser a sua caracterização. Esta máscara é simplesmente a forma determinada pelo seu vestuário, comum a todas as pessoas (...)”*<sup>350</sup>.

---

<sup>346</sup> Adolf Loos viajou muito durante toda a sua vida. Com 23 anos decidiu visitar os Estados Unidos da América onde ficou a viver em Filadélfia, na casa de um tio. Mas a vida não lhe correu bem, por isso decidiu ir para Nova Iorque na expectativa de encontrar trabalho, instalando-se numa pequena colónia alemã de emigrantes. Mas a situação era igualmente difícil, o que o forçou a aceitar vários trabalhos precários e ocasionais, para poder sobreviver. Finalmente, em 1894, conseguiu um emprego numa empresa de construção civil, onde exerceu a função de “servente”. E escreveu, mais tarde: *“A ideia de ‘revestir’ deu-me força para amar o meu trabalho, ainda que não passasse de um simples ‘tralha das obras’, de um pedreiro de ofício, o que considero mais importante do que ter estudado na Escola Politécnica (...)”*, in Adolf Loos, *“Muebles y Personas. Para un libro de oficios”*, com o título original: *“Möbel und Menschen. Zu einem Handwerksbuch”*, *Frankfurter Zeitung*, 25 de Agosto de 1929, in *Escritos II. 1910/1932*, op.cit., p. 275.

<sup>347</sup> Aldo Rossi, *Para una arquitectura de tendencia. Escritos: 1956-1972*, op.cit., p. 63, 64.

<sup>348</sup> Adolf Loos, *“Arte vernáculo”*, com o título original: *“Heimatkunst”*, Conferência: *Akad. Architekten Verein*, Viena, 20 de Novembro de 1912, in *Escritos II. 1910/1932*, op.cit., p. 67.

<sup>349</sup> Adolf Loos, *“Mi escuela de construcción”*, com o título original: *“Meine bauschule”*, *Der Architekt*, 10 de Outubro de 1913, in *Escritos II. 1910/1932*, op.cit., p. 76.

<sup>350</sup> Adolf Loos, *“Acerca del ahorro”*, com o título original: *“Von der Sparsamkeit”*, *Wohnungskultur*, nº 2/3 Brunn, 1924, in *Escritos II. 1910/1932*, op.cit., p. 204.



Ao assumir “*a moda*” como a exteriorização da cultura ocidental – na medida em que constituiu a *linguagem do seu comportamento*<sup>351</sup> – vai admiti-la como *uma máscara* que a sociedade deveria usar para coexistir naturalmente, resultando numa eventual forma de *protecção social*.

Adolf Loos convencera-se de que quanto mais um indivíduo se apresentar de um modo neutro e discreto, mais disponibilidade tem para se cultivar interiormente. Neste sentido, vai considerar que todo o *lado exterior* deve ser manifestado por uma *imagem comum* que encobre o *lado interior único*, de cada um. E este raciocínio era válido também na arquitectura *da casa*. Ou seja, segundo Adolf Loos, **a casa deve dizer pouco ao exterior**, ainda que esse exterior tenha muito a dizer à própria *casa*.

Cedo assumiu que o exterior da *casa* pertence à sociedade onde se insere, ou antes, à cidade, à aldeia, à montanha. Por isso deve limitar-se a reflectir a técnica impessoal e local dessa época, mostrando-se imparcial e até neutra. De facto, a lógica compositiva de um projecto que se desenvolve a partir do interior e que se reflecte através de um jogo binário entre o *exterior* que é público e comum, e o *interior* que é privado e único, é o tema central da sua arquitectura doméstica.

Consequentemente Adolf Loos vai assumir que o *interior da casa* pertence apenas ao indivíduo que a possui e que a habita. E esse interior não poderá ser apenas o espaço que é fechado pelas fachadas exteriores, mas antes, **o interior da casa é simplesmente o lugar do habitar, é o lar propriamente dito**. É um espaço unicamente privado onde o indivíduo se protege na intimidade, adquirindo o direito cívico de se expressar individualmente. E é tendo em conta este pressuposto que vai construir *todas as casas* para todos os seus *clientes*.

Contudo, ao construir-se *de dentro para fora*, levanta-se de imediato o problema da composição dos alçados da *casa*. E este é tanto mais delicado quanto nos apercebemos que uma mesma parede partilha fatalmente tanto o lado interior como o exterior, e que a cumplicidade entre esses dois espaços se expressa nomeadamente a partir das janelas que a rasgam. Estas são o elo de comunicação entre *dentro* e *fora*, logo, a sua forma, dimensão e localização têm de ser forçosamente lidas dos dois pontos de vista opostos e responder ao conceito que as sustenta – imposto pelo *arquitecto* – no momento de concepção da própria *casa*.

---

<sup>351</sup> Adolf Loos escreve: “*Alguém alguma vez reparou na estranha coincidência entre o exterior das pessoas e o exterior das casas? Não estavam de acordo o estilo gótico com o traje de borlas, a grande peruca com o barroco?! Porém, estarão de acordo as nossas casas de hoje com os trajes que usamos?*” extraído do texto “*Arquitectura*”, com o título original: “*Architektur*”, com o título original: “*Der Sturm*”, 15 de Dezembro de 1910, in *Escritos II. 1910/1932*, op.cit., p. 32.



200. Apartamento *Weiss*, canto da sala, 1904



201. Apartamento *Friedmann*, canto da biblioteca, 1906



202. Apartamento *Bummel*, quarto de dormir, 1930

Para Adolf Loos, a janela era simplesmente uma fonte de luz, e não uma moldura que encaixilha a paisagem exterior. Beatriz Colomina explora este tema com convicção: “*Há uma passagem desconhecida de um livro muito conhecido, “Urbanisme” de Le Corbusier (1925), onde se lê: ‘Loos disse-me um dia: ‘Um homem culto não olha pela janela; a sua janela é um vidro despolido; está lá para deixar entrar a luz, não para se contemplar através dela’.*”<sup>352</sup> Isto aponta para uma notável, e ainda manifestamente ignorada, característica das casas de Loos: não só as janelas são opacas ou cobertas por finas cortinas, mas também a organização dos espaços e a disposição do mobiliário fixo, construído, parece querer impedir o seu acesso. Um sofá é muitas vezes colocado ao pé da janela com as costas viradas contra esta, posicionando os seus ocupantes de frente para o quarto (...). Isto acontece igualmente com janelas que olham para outros espaços interiores – como na área de estar do ‘quarto da Sr.<sup>a</sup> Müller’, em Praga (...).”<sup>353</sup> Segundo Beatriz Colomina, a janela da casa de Adolf Loos, para além de iluminar, pretende que os olhos do ocupante vagueiem preferencialmente pelo espaço interior. Ou seja, esta janela olha primeiro para dentro da casa e só ocasionalmente é que permite olhar para fora, deixando descobrir a vista exterior.

Ao encontrar a posição e a dimensão perfeita – a partir do espaço interior – vai permitir que a janela surja na fachada exterior de um modo genuíno. E ainda que – à época – os alçados das casas de Adolf Loos se caracterizassem de um modo aparentemente estranho<sup>354</sup>, hoje são provavelmente consensuais e até harmoniosos, passando meritoriamente despercebidos nas suas envolventes locais. Aldo Rossi escreveu a este propósito: “*A composição é perfeita porque não é invólucro mas antes expressão do interior; por isso, possui no exterior a interioridade de um mundo privado, assim como a marca pessoal do que é habitado. Nisto reside o segredo da duração das suas construções (...).*”<sup>355</sup>

Na verdade, a particularidade das casas de Adolf Loos evidencia-se preferencialmente no seu interior. Ou antes, no modo como organiza os espaços encaixados e sobrepostos entre si, de um modo tão envolvente. Adolf Loos foi verdadeiramente inovador quando começou a projectá-los em termos tridimensionais, isto é, *pensando livremente no espaço*, distanciando-se do tradicional método planimétrico projectado directamente no papel.

---

<sup>352</sup> Le Corbusier, *Urbanismo*. São Paulo, Martins Fontes, 2000, p. 174.

<sup>353</sup> Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*, op.cit., p. 234.

<sup>354</sup> Adolf Loos conta a propósito da casa Scheu (de 1913): “*Faz dez anos que construí a casa para o Dr. Gustav Scheu em Hietzing, Viena. Provocou desaprovação geral, (...) um membro do Conselho Municipal solicitou que a Oficina Técnica Municipal de Urbanismo proibisse construções daquele tipo (...)*”, in “*El Grand-Hotel Babylon*”, com o título original: “*Das ‘Grand-Hotel Babylon’*”, *Die Neue Wirtschaft*, 20 de Dezembro de 1923, in *Escritos II. 1910/1932*, op.cit., p. 192.

<sup>355</sup> Aldo Rossi, *Para una Architettura de Tendencia. Escritos: 1956-1972*, op.cit., p. 63, 64.

Esse processo de projecto obrigava a uma grande ginástica mental porque, para além de mais, implicava uma capacidade superior de assimilação de toda a informação. Para Adolf Loos, a arquitectura resultava, antes de mais, de um processo mental e não de um processo gráfico.<sup>356</sup>

Richard Neutra recordou: “No ano de 1900, Adolf Loos começou um movimento de revolta contra a prática de indicar dimensões numa imagem ou medir os desenhos. Ele sentia, como me disse muitas vezes, que tal procedimento desumanizava o projecto. ‘Se quero que um painel de madeira seja de uma determinada altura, eu ponho-me lá, elevo a minha mão até a altura desejada, e o carpinteiro marca com um lápis, o ponto exacto. Depois afasto-me um pouco e olho com atenção, tentando visualizar o resultado final, com todos os meus poderes. Esta é a única maneira humana de decidir a altura de um rodapé, ou a largura de uma janela’. Loos estava decidido a usar o mínimo de plantas no papel; ele trazia consigo, dentro da sua cabeça, todos os detalhes de todos os seus mais complexos projectos e orgulhava-se de ser um arquitecto sem lápis.”<sup>357</sup>

Mas Ludwig Münz foi o primeiro a salientar – através dos seus escritos – a consequência mais exuberante deste processo de concepção arquitectónica. Ou seja, o facto de Adolf Loos oferecer à *Arquitectura Moderna* uma concepção absolutamente nova do espaço interior, atribuindo-lhe o termo germânico de **Raumplan**, que se traduz por *Plano Espacial* ou *Plano de Volumes*. E descreveu-o do seguinte modo: “Adolf Loos introduziu no mundo uma nova e essencial concepção superior de espaço: pensar livremente no espaço e projectá-lo situando-o em diferentes níveis, nunca vinculado a um único e contínuo nível de pavimento; a justaposição de espaços relacionados uns com os outros de uma forma harmónica, num todo indivisível e numa estrutura espacialmente económica (...)”<sup>358</sup>.

Na prática, esse *plano espacial* resultava na articulação de espaços específicos, ajustados confortavelmente tendo em conta a totalidade do recinto, isto é, o *todo indivisível*. De facto, a contenção da dimensão de cada sub-espaço surge segundo a sua particularidade, o que vai permitir que “os espaços, de acordo com o seu propósito e uso, não só têm diferentes tamanhos mas também diferentes alturas (...)”<sup>359</sup>, como, por exemplo, quando um recanto com sofás encastrados é enquadrado *num canto* de uma grande sala de estar.

---

<sup>356</sup> Adolf Loos veio a reconhecer quase no fim da sua vida: “Eu não necessito de desenhar os meus projectos. Uma boa arquitectura que deve ser construída pode ser escrita. O Partenón pode ser escrito (...)”, in “Acerca del ahorro”, in *Escritos II. 1910/1932*, op.cit., p. 208.

<sup>357</sup> Richard Neutra, *Survival Through Design*. New York, Oxford University Press, 1954, p. 300.

<sup>358</sup> Ludwig Münz; Gustav Künstler, *Adolf Loos. Pioneer of Modern Architecture*, op.cit., p. 139, 140.

<sup>359</sup> Ludwig Münz; Gustav Künstler, *Adolf Loos. Pioneer of Modern Architecture*, op.cit., p. 139, 140.

E esses distintos níveis de piso e de alturas de pé-direito, atribuídos a cada espaço, são definidos por um sentimento próprio, com o propósito de alcançar o maior conforto possível e elevar, conseqüentemente, o seu nível de habitabilidade. “*Ele procurava especialmente um efeito peculiar do interior, uma mistura de espacialidade e intimidade (...)*”<sup>360</sup>.

Sabe-se que a *casa Moller* – construída em Viena no ano de 1928 – foi um dos casos mais exemplares do referido *Raumplan*, onde o tema da continuidade espacial aparece como um elemento compositivo de valorização da habitabilidade. O itinerário *subentendido* que tenta circular *visualmente* toda a área social da *casa* vai causar uma sensação de dualidade de movimentos paradoxal, que varia entre a acção e a pausa. Ou seja, adivinha-se um entrelaçar de espaços de circulação, com desníveis e espaços de repouso, com sofás encastrados.

Contudo, a aparente *disponibilidade do espaço total* é quase um jogo de ilusão óptica, uma vez que os espaços nem sempre se encontram ligados por um percurso operacional. Trata-se simplesmente de um particular modo de enriquecer a espacialidade interior daquele espaço doméstico.

Já por volta de 1918, quando reformou e ampliou a *casa Strasser* – uma pequena casa já existente –, Adolf Loos ensaiara o início desse *processo de concepção*. Aí o *arquitecto* centrara-se maioritariamente em torno da caixa de escadas que fazia a ligação entre os vários pisos da *casa*, para explorar uma possível continuidade espacial, forçada pela diferenciação dos níveis de pavimento e do pé-direito, em toda a área social. No entanto, só em 1922, quando projecta de raiz a *casa Rufer*, é que Adolf Loos assume verdadeiramente este seu método, que retoma nas restantes *casas* construídas posteriormente.

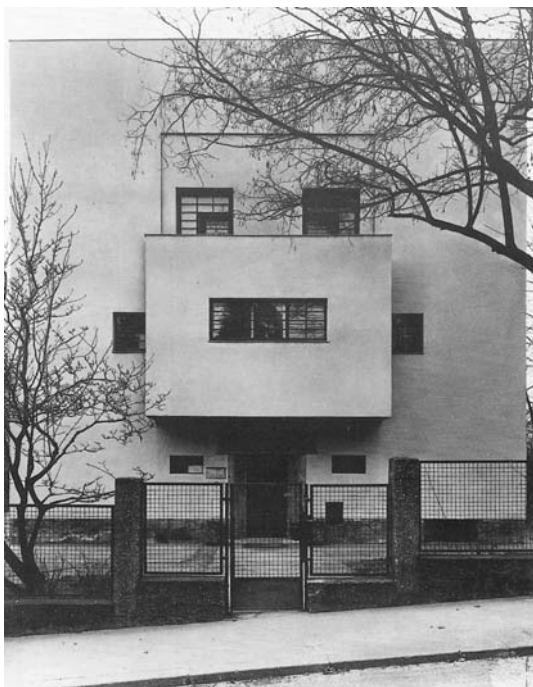
De facto, Adolf Loos cedo se apercebeu que a sua função enquanto *arquitecto* não se restringia à organização das paredes numa *casa*, mas antes, à criação de ambientes e à formação de espaços domésticos específicos. E esclareceu: “*Há arquitectos que fazem de um modo diferente. A sua fantasia não forma os espaços, mas as paredes. Mas o que fica entre as paredes são os espaços (...)*”<sup>361</sup>. Reconhecendo desde logo que são esses *espaços* que têm de ser pensados e revestidos de modo a que se tornem não só habitáveis, mas também acolhedores e personalizados. A *casa* tinha de ser, acima de tudo, o *lar dos seus moradores*.<sup>362</sup>

---

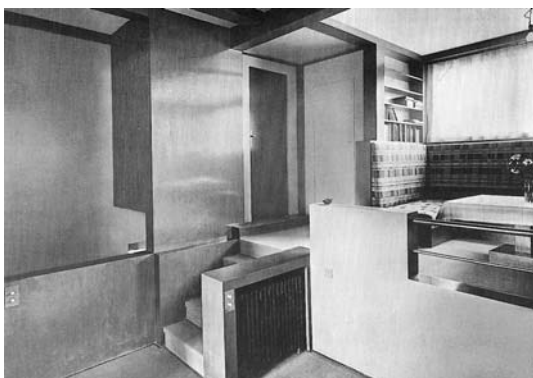
<sup>360</sup> Ludwig Münz; Gustav Künstler, *Adolf Loos. Pioneer of Modern Architecture*, op.cit., p. 59.

<sup>361</sup> Adolf Loos, “*El principio del revestimiento*”, com o título original “*Das Prinzip der Bekleidung*”, *Neue Freie Press*, Viena, 4 de Setembro de 1898, in *Escritos I. 1897/1909*, op.cit., p. 151.

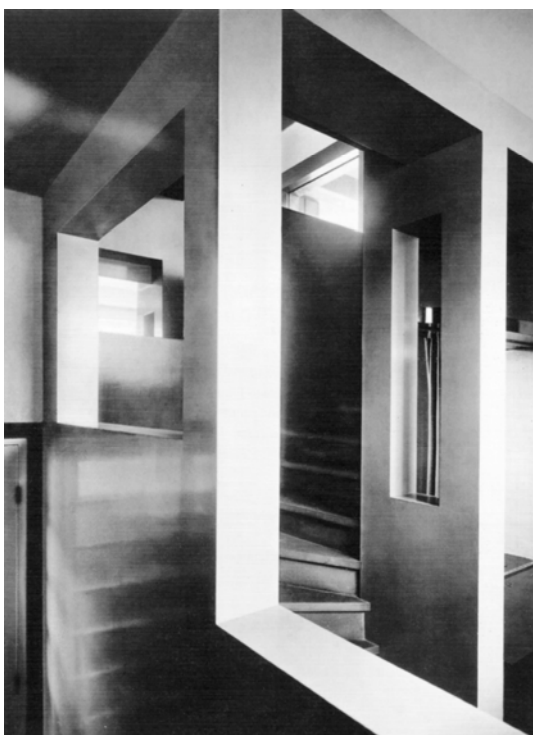
<sup>362</sup> Adolf Loos vai reconhecer ainda que o acto de *revestir* é anterior ao próprio acto de construir e escreve: “*As pessoas procuravam salvar-se das intempéries climáticas, protegendo-se do calor e do frio. Tentavam cobrir-se; a manta é o detalhe arquitectónico mais antigo. Primitivamente era feito de peles de animais ou de produtos da arte têxtil (...)*”, in “*El principio del revestimiento*”, in *Escritos I. 1897/1909*, op.cit., p. 151.



203. *Casa Moller*, vista da rua



204. *Casa Moller*, vista da sala de estar



205. *Casa Moller*, vista das escadas



206. *Casa Strasser*, vista da rua



207. *Casa Strasser*, acesso ao piso superior



208. *Casa Strasser*, acesso à sala de música



209. *Casa Rufer*, vista do jardim



210. *Casa Rufer*, acesso ao piso superior



211. *Casa Rufer*, vista da sala de jantar

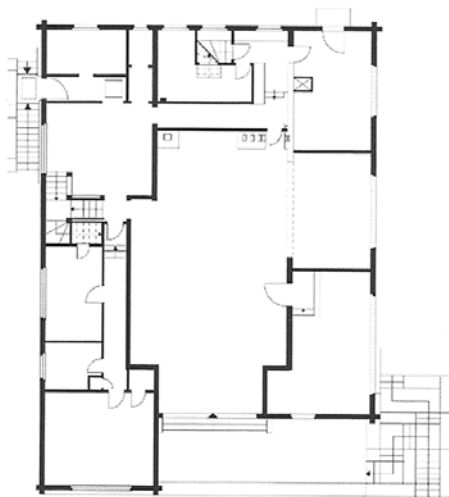




212. Apartamento *Khuner*, Viena, 1907



213. Apartamento *Khuner*, Viena, 1907



214. Casa Khuner, vistas do exterior e planta do piso1

Mas o que poderá ser dito se se tiver em conta as duas *casas Khuner e Müller* e todas as considerações que até aqui foram feitas sobre este *arquitecto* e sobre o seu particular método de conceber um espaço doméstico?

A propósito da *casa Khuner*, a feliz história que envolve este *arquitecto* e o seu *cliente* Paul Khuner remonta ao ano de 1907, quando Adolf Loos aceita remodelar-lhe o seu apartamento em Viena. Sabe-se que Adolf Loos começara a sua carreira profissional a *remodelar apartamentos* da burguesia vienense. Estima-se que tenha intervindo em cerca de 56 habitações. E sabe-se – também – que muitos desses *clientes* acabaram por se revelar fiéis a Adolf Loos, vindo a encomendar-lhe um segundo projecto. Paul Khuner foi um desses casos.

Adolf Loos conta orgulhosamente o episódio em que este seu *antigo cliente* decide enviar-lhe uma carta de agradecimento com um cheque anexado, justificando a remuneração monetária como prova de reconhecimento e gratidão pelo consistente trabalho efectuado anteriormente e escreve: “*Voltou a dar-me, cerca de 20 anos depois de lhe ter concebido a sua residência, os honorários de arquitecto, argumentando que os seus amigos já tinham tido que mudar os seus móveis, ao fim desse mesmo tempo, por se terem tornado inúteis.*”<sup>363</sup> Contudo, só em 1928 é que *cliente e arquitecto* se encontram novamente e dessa vez para projectar, de raiz, uma *casa de férias* para a família Khuner em Kreuzberg, a 900 metros de altitude, em plena montanha alpina da Baixa Áustria, a sul de Viena.

Adolf Loos, antes de mais, tentou perceber como se *constrói na montanha*, ponderando como deveria proceder nesse *particular lugar* e vai concluir, teorizando simultaneamente: “*Não construas de modo pitoresco. Deixa tal efeito para os muros, as montanhas e o sol. (...) Fixa-te nas formas que o camponês constrói. Pois são a substância acumulada da sabedoria dos antepassados. Mas buscar o porquê dessas formas. (...) A obra humana não deve competir com a obra de Deus (...), não penses no telhado, mas antes na chuva e na neve. (...) Verás que a natureza só se vincula com a verdade!*”<sup>364</sup>.

---

<sup>363</sup> Adolf Loos, “*Contra el código moral burgués*”, com o título original: “*Gegen der bürgerlichen Moralkodex*”, *Neue Freie Press*, 9 de Setembro de 1928, in Adolf Loos, *Escritos II. 1910/1932*, op.cit., p.260. Richard Neutra descreve a carta detalhadamente: “*Caro Senhor. Vários amigos meus decoraram as suas casas com arquitectos famosos, há cerca de vinte ou vinte e cinco anos. Muitos deles construíram recentemente uma outra casa ao novo estilo. A minha casa continua muito bem. A minha mulher e eu, e todos os que a conhecem de perto, não deixam de constatar como não se consegue encontrar nenhum indício de ‘velhice’. Vivemos nela tão felizes como no primeiro ano. Assim, posso poupar o pagamento de um novo arquitecto; creio, contudo, que não é mais do que manter-me nos limites da decência, proceder ao pagamento de um segundo honorário, depois destes vinte e cinco anos. Desculpe, no entanto, pelo facto do montante não corresponder ao valor actual, uma vez que não é muito elevado. Permita-nos expressar o nosso agradecimento por ter posto tudo o que nos era, apenas, necessário (...)*”, in Adolf Loos, *Ornamento y Delito y Otros Escritos*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili S.A., 1972, p. 21, 22.

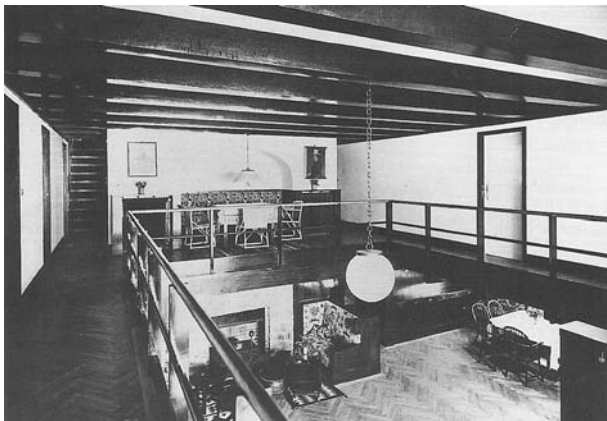
<sup>364</sup> Adolf Loos, “*Reglas para quien construya en las montañas*”, com o título original: “*Regeln für den, der in den Bergen baut*”, *Jahrbuch der Schwarzwald’schen Schulanstalten*, 1913, in *Escritos II. 1910/1932*, op.cit., p. 77, 78.



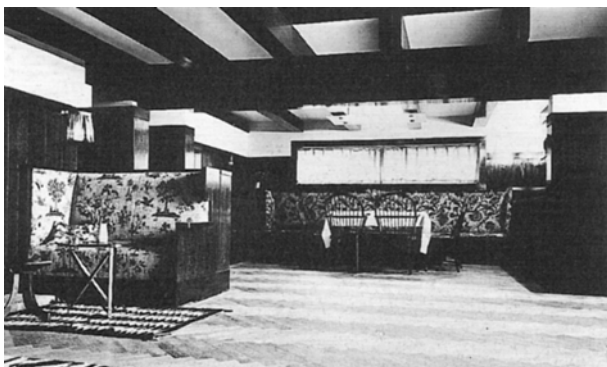
215. *Casa Khuner*, sala de estar, olhando para o exterior



216. *Casa Khuner*, sala de estar



217. *Casa Khuner*, vista da galeria dos quartos, sobre a sala de estar



218. *Casa Khuner*, espaço da sala de jantar

Assim, no exterior da *casa* – e sendo coerente com as suas convicções – Adolf Loos vai adoptar uma linguagem comum àquela envolvente, evidentemente resultante do processo construtivo local. Ou seja, utiliza a madeira como material de eleição e encaixa a *casa* num embasamento de pedra de cantaria que a eleva do chão, implantando-a sobranceiramente sobre o terreno do qual se vislumbra uma vasta e ampla paisagem rural e montanhosa. Na verdade, “*a casa Khuner, que se encontra a 2953 pés de altura, nas montanhas arborizadas da região de Semmering, é tecnicamente uma construção de madeira assente numa estrutura de cascalho de pedra, conformando a encosta montanhosa com uma construção tradicional da área (...). Mas não podemos dizer que se trata de uma imitação do estilo local; a forma e o tamanho das janelas, pelo menos no piso inferior, já contrariam este facto (...)*”<sup>365</sup>.

A volumetria desta *casa* é uma consequência da vontade de uma organização própria do seu interior que se distribui por vários pisos, onde o *dormir* se resguarda nos pisos superiores e o *estar* se expõe directamente nos pisos inferiores. Quanto aos alçados, são estruturados *de dentro para fora*, onde é igualmente óbvio que é o interior que irá assumir a supremacia, dominando o próprio conceito da *casa*. No cimo de uma cobertura de duas águas pouco inclinadas, vai concretizar – ainda – um pequeno terraço onde se pode desfrutar da amplitude total de uma magnífica paisagem, atribuindo *ao sítio* a sua devida relevância.

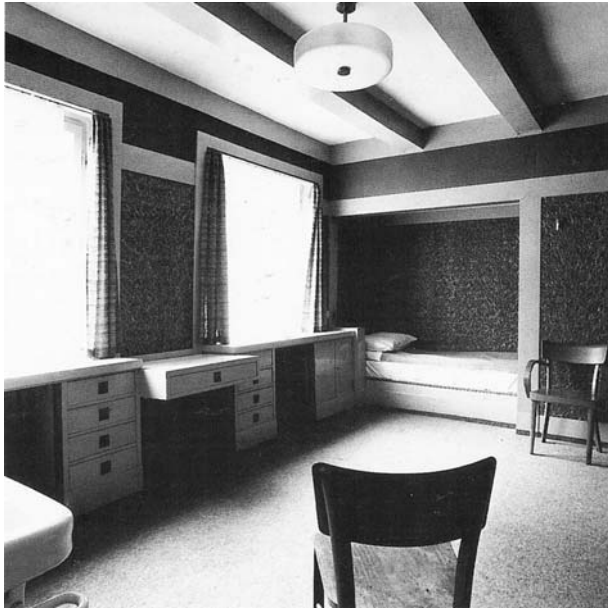
No primeiro piso de acesso à *casa*, Adolf Loos concebeu um amplo espaço *de estar* que não só dispunha de um considerável pé-direito duplo, com cerca de 4,5 m de altura, como curiosamente se abria para a vasta paisagem que sobressai através dos grandes envidraçados, pouco usuais nos alçados deste *arquitecto*. Tratava-se de um espaço de cariz social – com cerca de 12 m de profundidade por 6,5 m de largura – pautado por pequenos *recantos* para comer, *estar à lareira*, ou simplesmente relaxar.

A sua subdivisão em pequenos e específicos recantos, que caracterizam as *casas* de Adolf Loos, é aqui igualmente marcante e distingue-se a partir da variação e da combinação de diferentes materiais de revestimento, como, por exemplo, madeiras, pedra, tecidos estampados, etc., minuciosamente escolhidos para cada especificidade.

Contudo, este espaço *de estar* é simultaneamente um espaço de circulação, uma vez que no segundo piso Adolf Loos distribuiu os quartos de dormir em torno de uma varanda que se debruça a uma altura de 2,3 m sobre esta *sala*, o que implicava a partilha de certos *movimentos internos* dos ocupantes da *casa*.

---

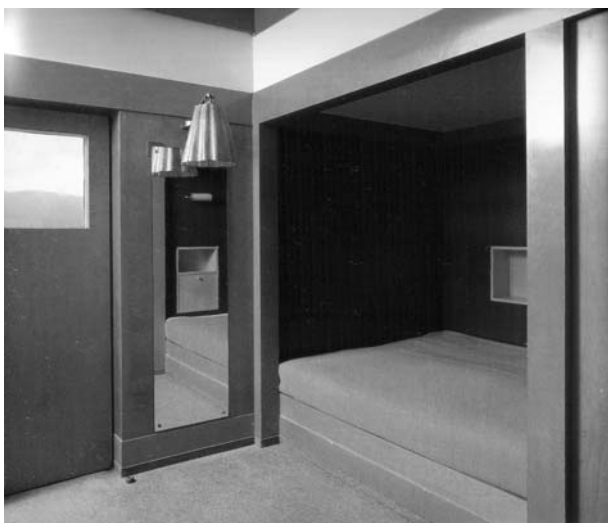
<sup>365</sup> Ludwig Münz; Gustav Künstler, *Adolf Loos. Pioneer of Modern Architecture*, op.cit., p. 75.



219. *Casa Khuner*, quarto de hóspedes



220. *Casa Khuner*, quarto da filha



221. *Casa Khuner*, quarto da senhora



222. Casa Khuner, vista do interior e vista da paisagem exterior



223. *Casa Khuner*, hoje é um pequeno hotel – *Looshaus*



No entanto, o acesso a esse piso, bem como o acesso aos quartos dos empregados e aos restantes espaços de serviços, encontram-se autonomizados, entrelaçados num complexo percurso que permitia uma circulação independente.

Os quartos foram considerados como simples dormitórios. Alguns encontravam-se caracterizados por camas encastradas nas paredes – numa evidente alusão à antiga *alcova*<sup>366</sup> – e equipados com pequenos espaços de higiene, com o intuito de conseguir o maior acolhimento e intimidade possível a cada ocupante.

Adolf Loos tinha de conciliar a organização do quarto da filha, do quarto do filho, do quarto do casal que por sua vez também pretendia um quarto subdividido – como era usual na burguesia convencional daquela época – bem como os vários *quartos de hóspedes*, uma vez que se tratava de uma *casa de férias*, propícia ao convívio social. Curiosamente, todas as janelas dos quartos de dormir recuperavam a dimensão controlada, consoante a sua orientação, tendo em conta o ponto de vista exterior.

Hoje esta *casa* é um pequeno hotel (*Looshaus*) que se encontra empoleirado no cimo da montanha, mas camuflado por entre a vegetação, num aparente *estilo alpino tradicional*, passando harmoniosamente despercebido na paisagem. Embora tenha sido restaurado, alterando parte do projecto inicial, na verdade os *quartos de dormir* mantêm-se segundo o projecto de Adolf Loos, garantido o mesmo nível de conforto e prolongando admiravelmente o seu espírito original.<sup>367</sup>

Julgamos que, com esta *casa*, Adolf Loos acabou por mostrar como naquele *específico sítio* – no cimo de uma montanha arborizada – faz todo o sentido abrir grandes janelas nos espaços *de estar*, onde se pode apreciar uma poderosa vista, permitindo que esta venha enriquecer o próprio ambiente doméstico e valorizar esse espaço interior. Ainda que para isso tenha tido que reconsiderar todas as suas anteriores convicções e princípios arquitectónicos, supostamente já consolidados, que pressupunham a janela sobretudo como fonte de luz.

Ou seja, julgamos que para Adolf Loos o processo de concepção de um projecto nunca poderia ser rígido, mas antes, adaptável e coerente com as questões particulares de cada encomenda, de cada *casa*. Logo, se naquele particular lugar, *a janela ao olhar para fora* favoreceria o ambiente interior desse espaço doméstico, então seria necessário encontrar a solução adequada a essa situação. E assim o fez, com toda a convicção, na *Khuner villa*.

---

<sup>366</sup> *Alcova* significa: aposento; pequeno espaço adjacente a uma sala que se destina a dormitório; quarto de dormir; parte do quarto de dormir destinado ao leito; aposento interior sem luz natural; é proveniente da palavra árabe *alkubba*, que significava 'quarto lateral', in Jorge Silva e Margarida Calado, *Dicionário de Termos de Arte e Arquitectura*. Lisboa, Editorial Presença, 2005, p. 21.

<sup>367</sup> E referimo-nos nomeadamente às infra-estruturas de serviços, indispensáveis neste tipo de equipamentos.



224. Casa Müller, vistas do exterior

Já a propósito da *Müller villa* sabe-se que em Outubro de 1928, o checo Frantisek Müller – um engenheiro e influente homem de negócios, ligado ao ramo da construção civil – decidiu encomendar o projecto da sua casa a Adolf Loos que mantinha a sua residência permanente em Viena.

Ao aceitar a encomenda, Adolf Loos decidiu arranjar um colaborador em Praga para acompanhar a construção da obra. Karel Lhota – professor da Escola Técnica de Construção em Brno – assumiu este papel e descreveu uma conversa esclarecedora que teve com Adolf Loos, que lhe disse: *“Eu não projecto com plantas, cortes e alçados, eu faço volumes. Os meus edifícios não têm plantas térreas, plantas superiores nem caves; têm quartos, vestíbulos e terraços, que comunicam entre si. Cada quarto, cada espaço requer uma altura interior concreta – a copa necessita de uma altura distinta da despensa – e esse é o único motivo para que os tectos tenham alturas diferentes. E estes espaços têm que se conectar entre si de modo a que a transição não se perceba e seguindo uma certa lógica. Parece que para muitas pessoas isto é um mistério; contudo, para mim é bastante óbvio.”*<sup>368</sup> Terá sido exactamente nestes termos que o *arquitecto* aceitou concretizar a casa, utilizando o referido *Raumplan*.

Sabe-se que Adolf Loos *“vai fazer muitas alterações durante a construção. Vai passar pelos espaços e dizer: ‘Eu não gosto da altura deste tecto, muda isto!’ A ideia de Raumplan torna mais difícil concluir um esquema, antes da obra permitir a visualização do espaço resultante.”*<sup>369</sup>

O *cliente* – que desde o início desfrutou de uma relação de empatia e cordialidade com o próprio *arquitecto* – também se mostrou interessado em participar activamente na construção da sua própria casa, utilizando as mais avançadas tecnologias disponíveis na época. Frantisek Müller, de apenas 38 anos, fazia-se acompanhar pela sua mulher Milada, a sua filha Eva, de quatro anos, uma governanta, um motorista, uma cozinheira e três empregadas a tempo inteiro.

O *arquitecto* dispunha de um pequeno lote de terreno abruptamente escarpado, em *Stresovicka*, nos subúrbios burgueses da cidade de Praga. E tinha um complexo programa doméstico para cumprir que visava, antes de mais, o isolamento de duas circulações independentes: a da *família Müller* e respectivos convidados, e a da equipa de empregados, de modo a garantir a privacidade uns dos outros.

---

<sup>368</sup> Kurt Lustenberger, *Adolf Loos*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili S.A., 1998, p. 38.

<sup>369</sup> Beatriz Colomina descreve este extracto da conversa in *“The split wall: domestic voyeurism”*, in *Sexuality and Space*, Princeton, New York, p.96, in Kleinman Duzer, *Villa Müller. A Work of Adolf Loos*. Canada, Princeton Architectural Press, 1994, p. 29-31.

III 4290

ÚŘEDNĚ AUTORIZOVANÍ INŽENÝŘI  
KAPSA & MÜLLER  
PODNIKATELSTVÍ STAVEB PRAHA.

III 4290

III 4290

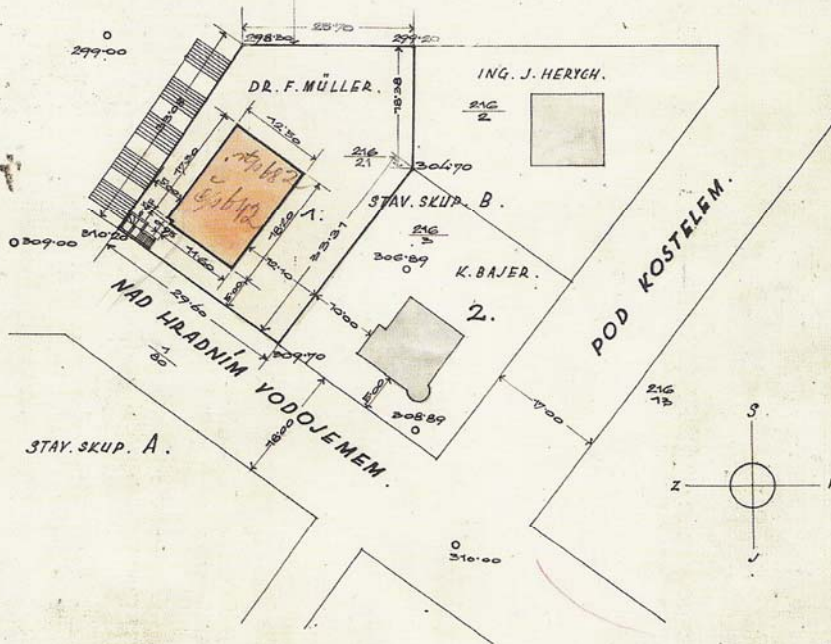
# PLÁN

NA POSTAVENÍ RODINNÉHO DOMU PRO  
PANĀ DR. FRANT. MÜLLERA NA POZEM-  
KU Č.K.216/2 V PRAZE - STŘEŠOVICÍCH.



SITUACE 1:720.

Zastavěná plocha domem	222.75 m <sup>2</sup>
Plocha zahrady	1025.25 "
Čistková plocha	1248.00 "
Zastav. plocha činí 17.85 % celk. plochy	



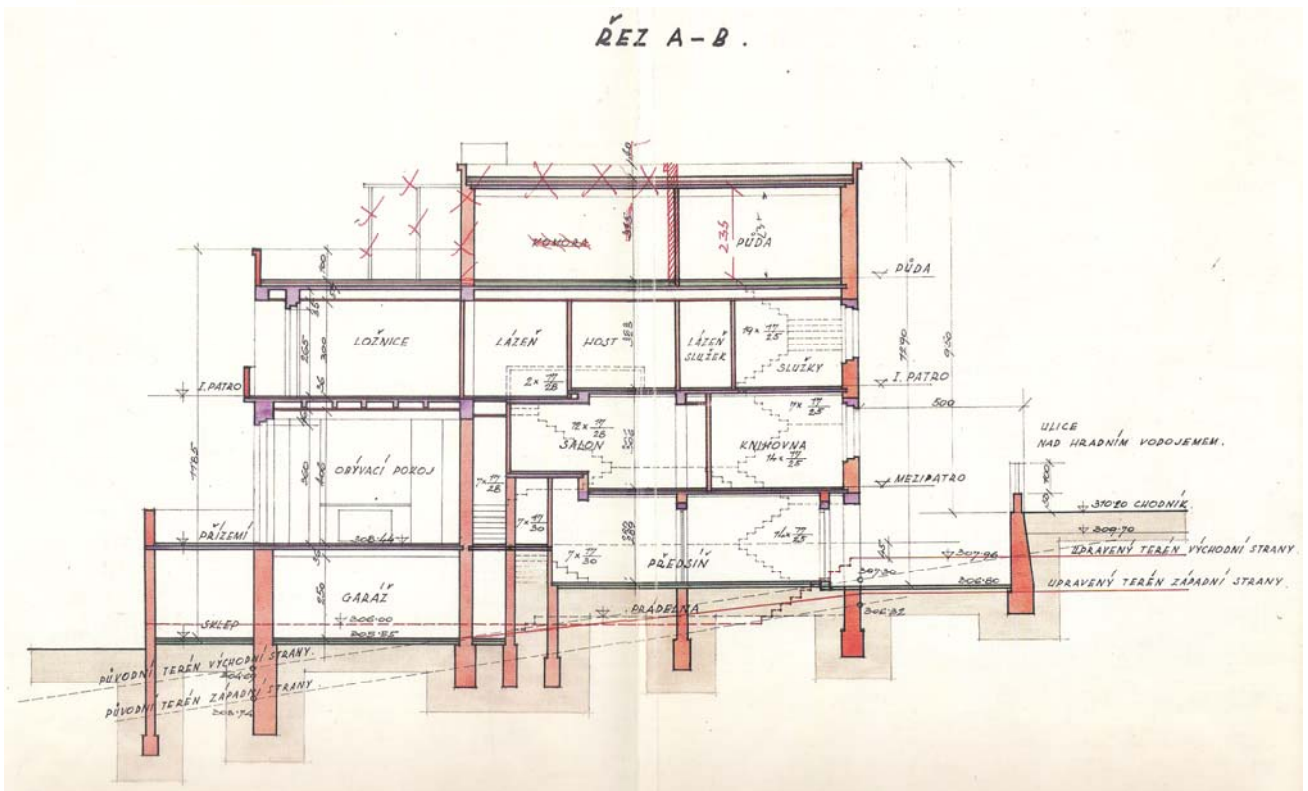
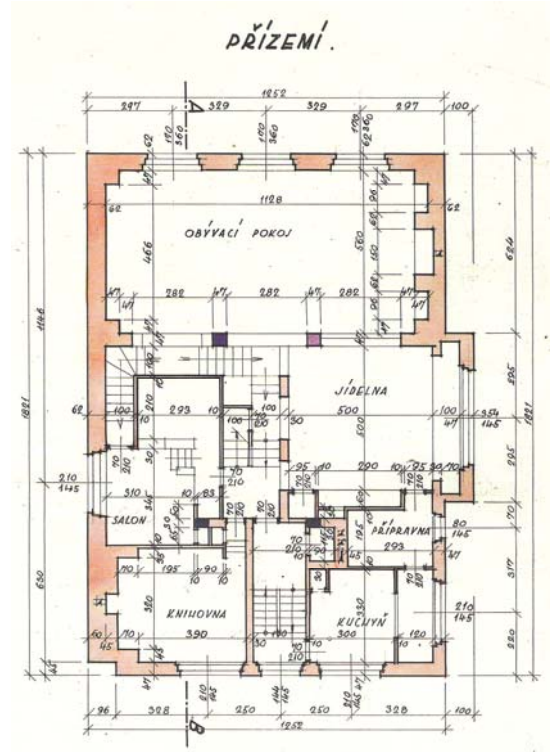
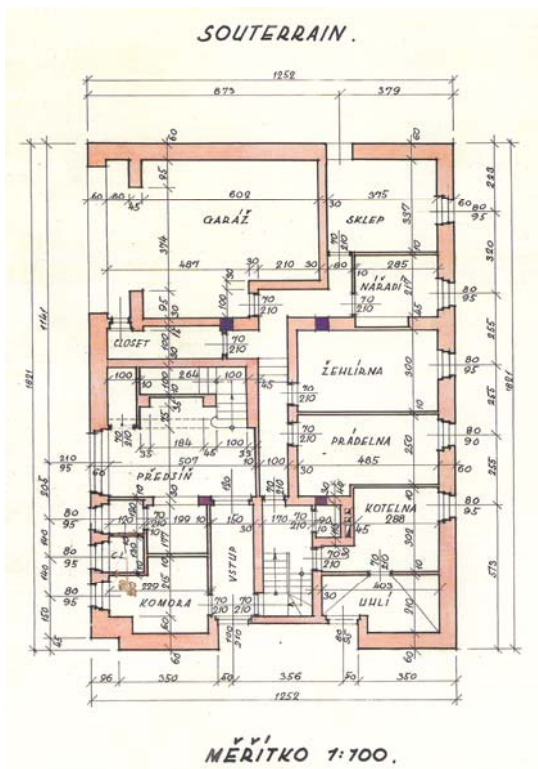
PRAHA, V LISTOPADU 1928

Otd. autor. staveb. inženýři  
**KAPSA & MÜLLER**  
podnikatelé staveb.

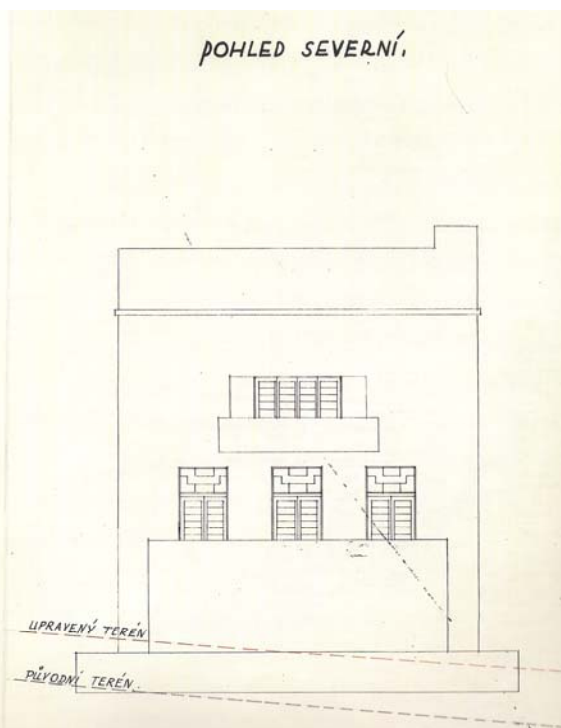
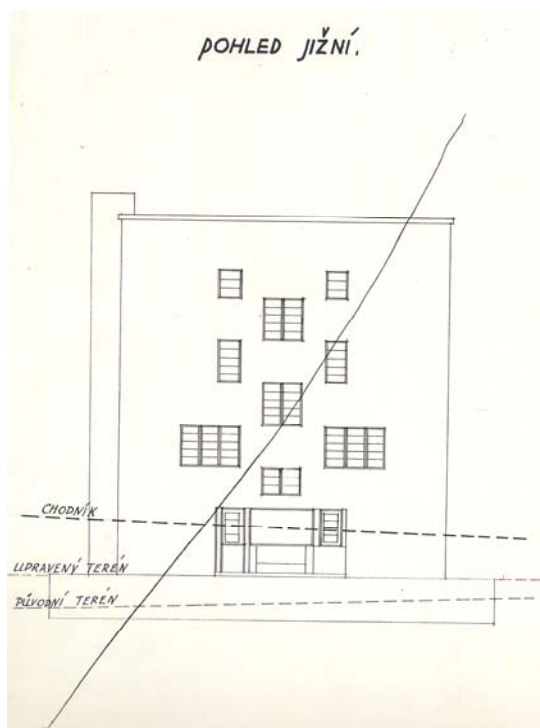
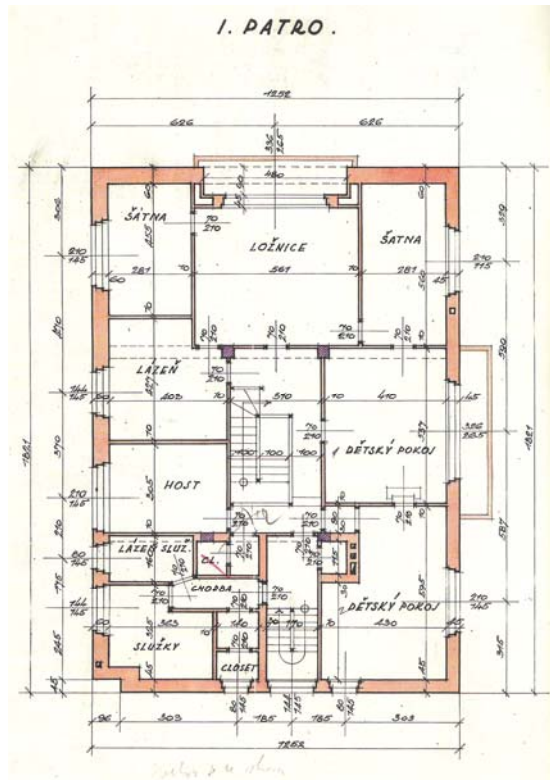
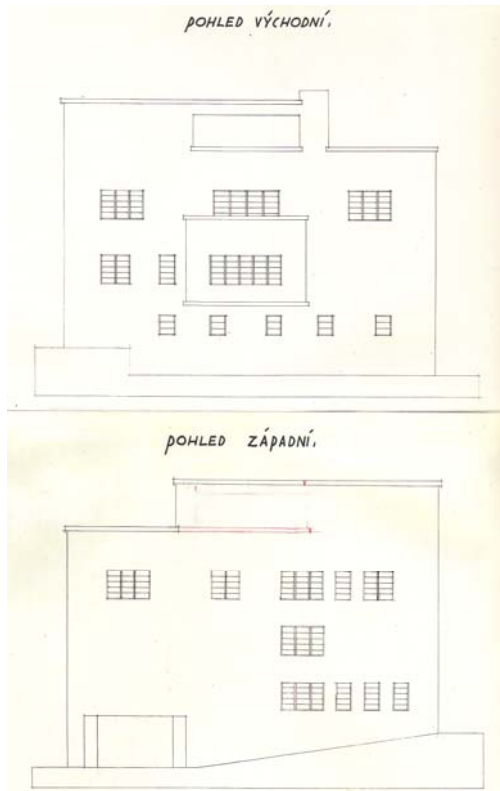
47/707. Dr. Frant. Müller

Müller

225. Casa Müller, planta de implantação. Cópia do original entregue em 1928



226. Casa Müller, plantas e corte transversal. Cópia do original entregue em 1928



227. Casa Müller, planta e alçados. Cópia do original entregue em 1928

Logo, Adolf Loos vai organizar o programa tal como fizera na *casa Khuner*, isto é, distribuindo-o por vários níveis consoante o seu cariz social, íntimo ou de serviços. E na cobertura – que era plana – concebeu um terraço visitável, ou seja, o espaço ideal para se poder observar a bonita vista sobre a *cidade antiga* de Praga.

Nesta *casa* vai, uma vez mais, utilizar a circulação principal como mote temático do projecto, atribuindo-lhe a maior relevância. Ou seja, vai organizar todo o seu interior em torno de um bloco central de escadas que induzem a uma sequência de espaços que se distribuem por diferentes níveis de pavimento e com distintas alturas de tecto, consoante a sua importância hierárquica e funcional. Mas concebeu uma segunda caixa de escadas de distribuição, fechada, com um elevador de serviço adjacente para uso exclusivo dos empregados.

Curiosamente, o percurso interno da *casa* tem um deslocamento axial da circulação, obrigando a própria porta da entrada a ter o seu acesso, não pelo centro, mas pelo vão lateral, uma vez que se encontra enquadrada num pano de parede recuado, subdividido em três segmentos. Desde este ponto, o percurso é conduzido através de um pequeno corredor até ao vestíbulo, onde uma outra divisão tripartida mostra, à direita, um vazio que indicia a sua sequência no alinhamento da própria porta de entrada.

Subindo esse pequeno lance de escadas, entalado por entre duas estreitas paredes e sob uma altura de tecto reduzida, chega-se à grande sala principal (*o salão*). Este amplo *espaço de estar* aparece de forma surpreendente, com um duplo pé-direito expresso numa área avantajada e convenientemente iluminado por duas janelas e uma porta envidraçada – ao centro – que se abre para um pequeno terraço. Neste espaço eminentemente social é usada apenas uma altura de tecto, mas um sofá é encastrado numa das paredes e a outra é centrada por uma lareira, definindo distintas zonas de estar. E sabe-se que estes *clientes* tencionavam organizar grandes festas, por isso pretendiam que a *sala* se encontrasse convenientemente disponível e livre.

Mas, ao chegar a este mesmo piso, surge uma pequena hesitação. Isto é, à esquerda, encontra-se um curto lance de escadas que se quebra num ângulo de 90°, sem se perceber a sua continuidade. E à direita, visualiza-se com facilidade um nível intermédio, aberto para a zona de estar, onde se localiza a zona das refeições. Aqui uma grande mesa centra o espaço e concentra um grande número de cadeiras em seu redor. Este espaço tem um acesso directo à copa e conseqüentemente à cozinha, e dispõe de uma comprida janela, suficientemente alta para nos apercebemos que a sua função visa apenas uma adequada iluminação natural.



228. Casa Müller, escadas





229. Casa Müller, de um lado, o sofá, do lado oposto, a lareira



230. *Casa Müller*, quarto do casal



231. *Casa Müller*, quarto de vestir de Frantisek



232. *Casa Müller*, quarto de vestir de Milada



233. *Casa Müller*, instalações sanitárias do casal

Para além dos *quartos de dormir*, cada membro da família tinha um quarto especial para passar o dia. Eva brincava no seu quarto duplo, no andar de cima. Frantisek refugiava-se na sua biblioteca, isto é, num pequeno escritório isolado num piso intermédio, a sudoeste da casa.<sup>370</sup> E Milada retirava-se para a sua *sala de costura (Zimmer der Dame)* que dispõe estrategicamente de um duplo acesso. Na verdade o lance de escadas contrário (à esquerda), leva-nos a este mesmo espaço *central*, concebido especificamente para a *Senhora Müller*. Esse percurso alternativo permitia aceder de um modo rápido e directo à *sala de estar*, implicando Milada na liderança da *vida doméstica*.

A restante sequência de degraus, que continua uma circulação induzida pela direita, exprime-se de modo mais acanhado, deixando subentender uma desejada privacidade que nos vai distribuindo nível a nível, quarto a quarto, até a uma confortável *sala de Verão (o salão japonês)* que se estabelece no grande terraço da cobertura. Esta *caixa de escadas* encontra-se iluminada por luz zenital, introduzida por uma colorida clarabóia que se expõe quando se chega ao piso dos quartos de dormir.

O quarto de dormir do casal, embora tenha apenas uma grande cama, dispõe de dois pequenos *quartos de vestir* individualizados e pormenorizados, até ao mais ínfimo detalhe. Este grande quarto tem ainda uma pequena varanda e acede-se directamente a uma (então) luxuosa *casa de banho*, devidamente equipada. Sabe-se ainda que Milada pretendia ficar perto da filha, por isso foi aberto um acesso directo a partir do seu *quarto de vestir*.

O quarto de Eva encontra-se logo ao lado e subdivide-se em dois espaços distintos, ou seja, um *quarto para dormir*, onde se encontram as camas, e um outro, que é caracterizado como *espaço de estar*, equipado também com um pequeno lavatório. Existe ainda um terceiro *quarto de dormir* – para hóspedes – que partilha as instalações sanitárias com o restante piso.

No entanto, Beatriz Colomina destaca a relevância que Adolf Loos atribui à *sala de costura* de Milada quando escreve: “Na casa Müller, por exemplo, a sequência de espaços articulados em torno da caixa de escadas, segue uma crescente sensação de privacidade desde a sala principal até à sala de jantar e à ‘sala da senhora’, com a sua área de sentar estrategicamente localizada, que ocupa o ‘coração’ da casa.” E continua: “Suspenso no meio da casa, este espaço assume o carácter tanto de ‘espaço consagrado’ de intimidade, como de um ponto de controlo (...), controlando os espaços sociais internos.”<sup>371</sup>

---

<sup>370</sup> A 19 de Julho de 1929, Frantisek Müller escreve uma carta a Loos, a explicitar um desejo: “Caro Arquitecto, (...) Por favor poderá verificar se de facto é possível acomodar um sofá no meu quarto de dormir ou no meu quarto de vestir? Uma sesta depois do almoço na biblioteca ou na ‘sala de costura’ é desconfortável, uma vez que uma pessoa tem que se despir depois da refeição e tornar a subir ao primeiro piso para se arranjar no respectivo quarto de vestir, para não falar das inesperadas visitas que possam aparecer à tarde (...)”, in Kleinman Duzer, *Villa Müller. A Work of Adolf Loos*, op.cit., p. 96.

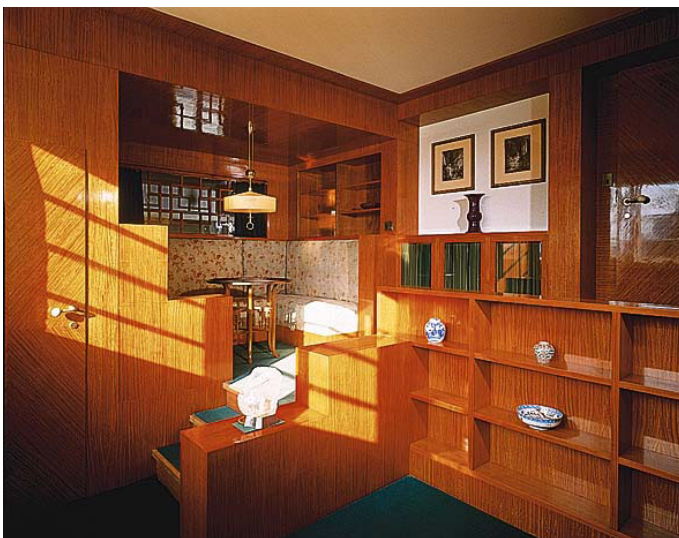
<sup>371</sup> Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*, op.cit., p. 244.



234. Casa Müller, quarto de dormir e de brincar de Eva



235. Casa Müller, biblioteca de Frantisek



236. Casa Müller, sala de Milada

É evidente que este *espaço íntimo* era dedicado exclusivamente a Milada, dispondo de uma janela que se abre sobre o pé-direito duplo da sala, o que permitia uma discreta visibilidade e um consequente controlo da vida quotidiana. Mas, nas festas que a família Müller proporcionava, por vezes esta janela era aberta e utilizada curiosamente como pequeno palco onde se instalavam os músicos que acompanhavam o acontecimento social. Logo, aquele *espaço* era também utilizado de um modo peculiar, funcionando como uma *pequena caixa de música*, o que ainda lhe atribuía um outro carácter particular.

Em relação ao tratamento dos *espaços interiores*, Adolf Loos procurou o máximo conforto possível, introduzindo uma pormenorização requintada. Recorreu a uma paleta de materiais de revestimento que remonta a outras obras anteriores, como, por exemplo, o mármore verde Cipollino de Saion na sala principal, o mogno envernizado na sala de jantar, na biblioteca e no quarto de vestir de Frantisek, os painéis lacados de branco do átrio da entrada e do primeiro lance das escadas.

Mas também o recurso à abundância de carpetes orientais, espalhadas por toda a *casa* que entretanto se tornara numa das características dos seus espaços interiores. Isto porque fazia parte da encomenda deste *cliente* toda a decoração interior da *casa*, incluindo o próprio desenho do mobiliário.

Porém, já era certo que Adolf Loos excluía do domínio do *arquitecto*, o mobilar das *casas*. Por esta altura acreditava que a competência do *arquitecto* apenas se cingia ao engrossar das paredes, com armários encastrados e bancos fixos, deixando para o *artesão* o desenho e o fabrico dos *móveis*, isto é, das *peças não fixas*. E incumbia o *habitante* dessa escolha e da sua respectiva organização, no interior da sua *casa*. Como já se referiu anteriormente, Adolf Loos acreditava que o *arquitecto* não devia impor *uma casa* completamente acabada ao *futuro habitante*, pelo contrário, devia incumbir-lhe a tarefa de a apropriar ao seu modo particular.<sup>372</sup>

---

<sup>372</sup> A este propósito, ver as citações na p. 78, com as referências números 84, 85.



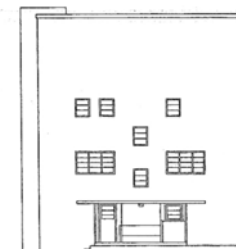
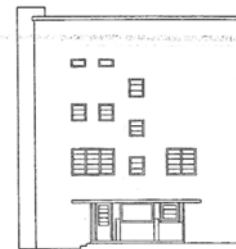
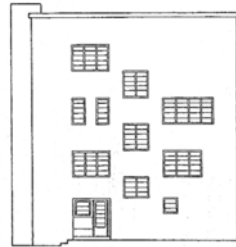
237. Casa Müller, corredor da entrada



238. Casa Müller, vestíbulo e acesso à caixa de escadas



239. Casa Müller, vistas do exterior, 2007



240. Casa Müller, redesenho das diferentes versões do alçado sudoeste



Adolf Loos viu-se, contudo, obrigado a adicionar o papel de *árbitro* na escolha de todo o conteúdo interior. Nesse sentido, vai usar *a cor como um elemento decorativo*, atribuindo-lhe curiosamente um papel específico: escolhendo um peculiar tom de verde para os azulejos vidrados que forram o corredor da entrada, desde logo estimulando os sentidos dos visitantes; pintando de azul-escuro o tecto do vestíbulo, utilizando uma *ilusão óptica*, para parecer ser mais baixo do que realmente é, atribuindo uma sensação de conforto a quem acaba de entrar na casa, etc.

E vai utilizar certos materiais excepcionais, como, por exemplo: forra o bengaleiro no vestíbulo da entrada com uma *palhinha especial*, introduzindo um toque japonês muito apreciado pela vanguarda da época<sup>373</sup>; escolhe o pau-cetim com ferragens cromadas – em vez do latão – nos aposentos particulares de Milada para introduzir *um toque mais feminino*; usa azulejos *Delft* na biblioteca de Frantisek, exaltando o lado tradicionalista do seu *cliente*; encastra na parede da sala de estar um aquário verdadeiro para introduzir *um toque inovador*; etc.

Estando convicto de que *a casa deve dizer pouco ao exterior*, devendo ser *discreta por fora e revelar toda a sua riqueza por dentro*, assim o fez, recorrendo a uma imagem exterior urbana, branca, sóbria e até impessoal. A volumetria tem a sua génese num simples paralelepípedo e vai submeter-se ao *jogo dos alçados* que se definem entre os cheios e os vazios – das janelas e dos terraços – controlados a partir do interior. A implantação da *casa*, não esqueceu o diálogo com a rua, o que implicou um árduo tratamento de desníveis do jardim envolvente.

Mas *encontrar a posição e a dimensão perfeita a partir do espaço interior*, permitindo que a janela surja na fachada exterior de um modo não unicamente determinado pela lógica de composição do alçado, organizando-o simultaneamente de uma forma neutra e discreta – para defender a individualidade da família que a habita – não é fácil. Na verdade, constituiu o principal problema que Adolf Loos teve que resolver, ao ponto do processo de licenciamento ter sido chumbado 10 vezes, na Câmara Municipal, acabando por ser definitivamente licenciado a 5 de Abril de 1930. Ao desenhar os alçados, Adolf Loos viu-se obrigado a ponderar entre a afirmação ou a negação da simetria; a optar por aberturas que correspondiam a necessidades que surgiam directamente do interior, ou que simplesmente compunham uma fachada mais ordenada e harmoniosa; a escolher a proporção certa para cada janela em *função do uso* dos espaços interiores ou dos *cheios e vazios* que apareciam na fachada; etc. As cinco versões diferentes do alçado sudoeste mostram precisamente a sua hesitação perante estas escolhas, onde não só teve que decidir todos estes aspectos, como se deparou com questões legais que o obrigaram a reduzir o número de pisos habitáveis, obstáculo que acabou por ultrapassar não abrindo janelas no piso superior.

---

<sup>373</sup> O *salão japonês* – no terraço – é igualmente decorado tendo em conta esta mesma influência.



241. Adolf Loos. Fotografía tirada por Claire Loos-Beck, Viena, 1929

É evidente que “esta casa, tal como outras de Adolf Loos baseadas no ‘Raumplan’, é desenhada tendo em conta determinados propósitos específicos, requisitos especiais e desejos dos donos da casa. Aqueles quartos como o da ‘senhora’ ou do ‘senhor’ da casa, são absolutamente individuais, feitos à medida das exigências de cada um (...)”<sup>374</sup>. Por isso, também se pode assumir que a resposta a esta encomenda terá sido absolutamente personalizada e sensível ao *cliente*, entendido como *futuro habitante*.

Já as *histórias desta família nesta casa*, infelizmente resumem-se a curtos nove anos, gozados em perfeita harmonia. Depois segue-se um conturbado percurso marcado pela *Segunda Guerra Mundial*, pela ocupação nazi e pelos consequentes e violentos períodos políticos em que o próprio país se viu envolvido. Em 1948, o *Partido Comunista* acabou por nacionalizar a casa, contudo, permitindo que a família continuasse a ocupar parte do seu interior. Frantisek sobreviveu apenas três anos nestas tristes condições, mas Milada resistiu até 1968. Na verdade, só em 1989 é que a casa foi devolvida a Eva que acabou por vendê-la ao Governo Checo.

Hoje a *Müller villa* encontra-se meticulosamente recuperada segundo o seu projecto inicial. No entanto agora é mais uma *Casa-Museu*, aberta ao público. É mais um admirável testemunho de uma *boa casa*, isto é, do que foi, em tempos, uma confortável casa irrepreensivelmente construída. Mas curiosamente, ao contrário do que alguns pensaram<sup>375</sup>, julgamos que se encontra potencialmente pronta a ser habitada por uma qualquer família dos nossos tempos. O que mostra que também foi surpreendentemente precursora e visionária dos *dias de hoje*.

Estamos convencidos de que Adolf Loos produziu uma arquitectura vinculada não só a *cada sítio*, mas também a *cada cliente*, procurando ainda o conforto de *cada habitante*. Na verdade, julgamos que em toda a sua obra, as únicas generalizações possíveis dizem respeito – no âmbito disciplinar da arquitectura – às muitas reflexões teóricas assumidas coerentemente pelo próprio *arquitecto*, e nunca à prática profissional, isto é, à sua obra construída.

Adolf Loos acabou por consolidar as suas ideias arquitectónicas na específica *reflexão sobre o lar*, considerando-o designadamente como núcleo ideológico da habitação burguesa. Na verdade, os seus espaços domésticos são *conservadores*, na medida em que conformam a ideia tradicional de conforto. Mas são simultaneamente inovadores, na medida em que também se sustentam na ideia oculta dos *modos de vida*.

---

<sup>374</sup> Ludwig Münz; Gustav Künstler, *Adolf Loos. Pioneer of Modern Architecture*, op.cit., p. 159.

<sup>375</sup> A este propósito, ver a citação na p. 315, com a referência número 345.

E embora os projectos das casas *Khuner* e *Müller* tenham resultado de uma mente que trabalhou já numa condição de relativo isolamento – devido ao estado de degradação física do *arquitecto* que sofria de uma surdez profunda – o resultado foi espantosamente cúmplice em relação a todos os *sujeitos* intervenientes na concretização das respectivas casas. Logo, foram, seguramente, duas *boas casas*.

Sabe-se que Adolf Loos quis legitimar a sua arquitectura no contexto de uma continuidade histórica, defendendo acerrimamente a tradição. O próprio escreveu: *“Não temas que te apelidem de ‘não moderno’. Só se permite alterações na antiga maneira de construir se representar uma melhoria, se não, fica-te pela antiga. Pois a verdade, ainda que tenha cem anos, está mais intimamente ligada a nós do que a mentira que caminha ao nosso lado.”*<sup>376</sup>

Foi nestes termos que Adolf Loos seguiu o seu percurso no *Mundo da Arquitectura*, ainda que mal compreendido pelos que o rodearam, admitindo: *“Quando, por fim, me incumbiram da tarefa de construir uma casa, disse para mim próprio: uma casa pode ter mudado o seu aspecto exterior (...) mas não muito. Fui ver como tinham construído os antigos e vi como se emancipavam de século para século, de ano para ano, do ornamento. (...) Sabia apenas uma coisa: para seguir esta linha de evolução natural, tinha de ser, contudo, notavelmente simples (...)”*, chegando mesmo à conclusão que *“a casa tinha de ser pouco atractiva.”*<sup>377</sup>

É o próprio Adolf Loos que diz: *“Graças a Deus, não cresci em nenhuma ‘casa de estilo’. (...) Cada móvel, cada coisa, cada objecto conta uma história, a história da família. A casa nunca estava acabada; evoluía connosco e nós com ela. A verdade é que na casa não havia estilo algum. (...) Porém, tinha um estilo: o estilo dos seus moradores, o estilo da família. (...) O único laço que une, entre si, todos os móveis de uma casa, consiste precisamente no facto do seu ‘todo’ ter sido escolhido por todos. (...) Uma casa feita assim, pela família, resiste muito (...)”*<sup>378</sup>.

Aconselhando ainda: *“Não temeis que a vossa casa possa parecer de mau gosto. Sobre o gosto pode-se discutir. Quem é capaz de decidir quem tem razão? Na vossa casa vocês têm sempre razão. Mais ninguém. (...) Um artista só pode decorar uma casa segundo a sua própria vontade. (...) As vossas casas só vocês as podem decorar. Pois é assim que as convertem em vossas casas.”*<sup>379</sup>

---

<sup>376</sup> Adolf Loos, *“Reglas para quien construya en las montañas”*, in *Escritos II. 1910/1932*, op.cit., p. 78.

<sup>377</sup> Adolf Loos, *“Arquitectura”*, in *Escritos II. 1910/1932*, op.cit., p. 31. E afirma ainda: *“Basta de génios originais! Repitamos continuamente, inclusivamente copiamo-nos a nós próprios! Que uma casa se pareça com a outra!”*, in Adolf Loos, *“Arte vernáculo”*, in *Escritos II. 1910/1932*, op.cit., p. 68, p. 69, (sublinhado nosso).

<sup>378</sup> Adolf Loos, *“Los interiores en La Rotonda”*, com o título original: *“Die Intérieurs in der Rotunde”*, *Neue Freie Press*, Viena, 12 de Junho de 1898, in *Escritos I. 1897/1909*, op.cit., p. 71, 72.

<sup>379</sup> Adolf Loos, *“El hogar”*, com o título original: *“Das Andere”*, uma revista para a introdução da cultura ocidental na Áustria, nº 1, separata de *Kunst*, Viena, 1 de Outubro de 1903, in *Escritos I. 1897/1909*, op.cit., p. 270-272.

Acreditamos que a actividade profissional deste *arquitecto*, que um dia disse: “*Não quero converter-me em nenhum arquitecto de marca (...)*”<sup>380</sup>, derivou da sua rica, mas dura, experiência de vida, que se reflectiu e se envolveu em torno da *arquitectura*, centrando-se, em grande parte, no *estudo da casa*.

Benedetto Gravagnuolo é peremptório ao afirmar que “*a negação do ‘estilo’ é um conceito sumamente avançado para a época em que Loos o formulou (...)*”<sup>381</sup>, e será seguramente o segredo para que a maioria das *suas casas* continuem a ser *casas* verdadeiramente actuais, confortáveis, conservadas, privadas e que permaneçam habitadas.

Julgamos que Adolf Loos procurou ser sincero e consistente nas suas afirmações e convicções, construindo um discurso sustentado maioritariamente na busca, incansável, da verdade e diz: “*A arquitectura desperta sentimentos no homem. Por isso, o dever do arquitecto é precisar esse sentimento. O quarto deve parecer confortável, a casa habitável.*”<sup>382</sup> Por isso mesmo, qualquer espaço de *uma casa* de Adolf Loos se encontra adequadamente localizado em relação ao todo indivisível, eficientemente dimensionado e energicamente materializado.

Os excepcionais interiores que participam activamente na *vida da casa* resultam no verdadeiro fascínio dos seus ambientes. O interior privado é – em suma – a essência da filosofia projectual deste *arquitecto*, se considerarmos que, ao defender o conforto do espaço interior doméstico – introduzindo-lhe a sua máxima habitabilidade –, consolida o universo íntimo e privado de cada *habitante* e estrutura, consequentemente, a própria *ideia do habitar*.

Aldo Rossi escreveu a seu propósito: “*(...) a postura mais polémica do moralismo do Movimento Moderno, sempre indicou uma posição redentora do fazer, uma visão optimista na qual a arquitectura aparece para ensinar a viver. Adolf Loos, pelo contrário (e muitas vezes de forma irritante), desilude qualquer fanático da arquitectura: cada qual viverá na sua própria casa, segundo a sua personalidade, e assim a casa crescerá à margem de todos os estilos, principalmente, de todas as imposições.*”<sup>383</sup>

De facto, acreditamos que a grande lição de Adolf Loos não se restringiu a um enunciado de princípios e regras depreendidos a partir das obras e dos textos que deixou como testemunho, mas antes, confina-se à genuína apologia de uma constante auto-reflexão.

---

<sup>380</sup> Adolf Loos, “*Acerca del ahorro*”, in *Escritos II. 1910/1932*, op.cit., p.2 13.

<sup>381</sup> Benedetto Gravagnuolo, *Adolf Loos*. Madrid, Editorial Nerea S.A., 1988, p. 20.

<sup>382</sup> Adolf Loos, “*Arquitectura*”, in *Escritos II. 1910/1932*, op.cit., p. 34, (sublinhado nosso).

<sup>383</sup> Aldo Rossi, in Benedetto Gravagnuolo, *Adolf Loos*, op.cit., p. 12.



242. *Casa Scheu*, 1912–13; *Casa Horner*, 1913; *Casa Strasser*, 1918–19.  
Vienna, 2007

Julgamos que Adolf Loos nos incita a pensar, para podermos compreender verdadeiramente qual deverá ser **o papel de cada sujeito interveniente** na concretização de uma *casa*. Designadamente, qual deverá ser *o específico papel do arquitecto*, lembrando: “*Os arquitectos existem para compreender a profundidade da vida, para pensar sobre as suas necessidades até às últimas consequências.*”<sup>384</sup>

Neste texto não se procurou levantar *problemas*, ilustrando-os a partir das obras de Adolf Loos. Aqui, pretendeu-se reflectir sobre *o espaço do habitar*, sustentados nas suas deduções – a nosso ver geniais – talvez por se acreditar que é em Adolf Loos que se encontram algumas das respostas às várias questões que temos vindo a problematizar ao longo desta tese.

---

<sup>384</sup> Adolf Loos, “*Acerca del ahorro*”, in *Escritos II. 1910/1932*, op.cit., p. 213.





## Conclusões

Muito antes de começarmos a realizar este trabalho, já sabíamos “que o espaço organizado não é apenas condicionado mas é também condicionante e até que apenas por comodidade de estudo seria possível separar estes dois aspectos. Uma casa, por exemplo, é condicionada na medida em que terá de satisfazer determinado programa, construir-se com determinada quantia, assentar em determinado terreno, enquadrar-se em determinado ambiente, utilizar determinados materiais e mão-de-obra, satisfazer aspectos físicos e espirituais dos seus utentes, etc.: mas, uma vez realizada, uma vez traduzida em forma organizadora do espaço, a mesma casa, que para existir teve de obedecer a um tão grande número de factores, passa a ser elemento condicionante, passa a constituir também circunstância e do modo como ela foi resolvida, como foram atendidos os problemas que levantou a sua concepção, da atitude tomada por quem a projectou, depende muita coisa desde a valorização ou desvalorização de um espaço até à felicidade dos seus moradores.”<sup>385</sup>

E também nos parecia certo dizer que “de facto, todos reconhecemos que a habitação é o campo de investigação arquitectónica em que o Movimento Moderno conseguiu os seus resultados mais importantes e avançados. De todas as formas, para os olhos atentos e informados, a habitação é um campo que deixa escassa margem à experimentação de novas formas e à expressão formal, precisamente pela sua estreita ligação com a vida quotidiana.”<sup>386</sup> Por isso, e apesar de tudo, usámos casas unifamiliares individuais que surgiram do Movimento Moderno, e depois dele, como exemplos para as nossas reflexões e para a construção do nosso ponto de vista.

Mas, por isso mesmo, não procurámos descobrir soluções revolucionárias que resolvessem o problema da casa de hoje, e de sempre. Apenas ambicionámos ser mais uma *pensadora entre as coisas pensadas*.<sup>387</sup>

---

<sup>385</sup> Fernando Távora, *Da Organização do Espaço*, op.cit., p. 35, 36.

<sup>386</sup> Giorgio Grassi, *La Architettura como Oficio y Otros Escritos*, op.cit., p. 211, 212.

<sup>387</sup> “*Pensadora entre as coisas pensadas*” foi o título atribuído por Agustina Bessa-Luís para a sua *lectio magistralis*, quando foi homenageada com o *Doutoramento Honoris Causa* pela Universidade Tor Vergata de Roma, numa cerimónia realizada a 17 de Abril de 2008.

Assim, antes de mais, percebemos que uma *casa* pode gozar de um considerável *valor construtivo* ou até *monetário*, se tiver sido executada com materiais nobres e dispendiosos, sem que isso corresponda a um real *valor arquitectónico*. Ou que uma *casa* pode desfrutar de um considerável *valor simbólico ou representativo*, sem que isso corresponda a um real *valor arquitectónico* ou *habitacional*.

No entanto, convencemo-nos de que *uma casa* não pode usufruir de um considerável *valor arquitectónico*, sem que isso corresponda a um real *valor habitacional*. E ainda que o contrário possa acontecer, não são essas *casas* as que – aqui – nos interessa estudar. Na verdade, acreditamos que é exactamente quando estes dois aspectos coincidem que a sua *arquitectura* pode tornar-se (até) intemporal. Ou melhor, hoje estamos convencidos que **só poderá ser uma boa casa, se for boa destes dois pontos de vista.**

E constatámos – ao longo deste trabalho – que a *arquitectura da casa* não deve separar-se da sua *dimensão doméstica*, da sua domesticidade. Enquanto espaço do doméstico, deve relacionar-se intrinsecamente com o *sujeito* que a domestica, *com o seu morador*. Caso contrário, nunca confirmará a sua genuína habitabilidade, ou seja, nunca poderá garantir a sua qualidade de habitável. Logo, nunca poderá afirmar-se enquanto *casa*.

Aliás, ficámos convencidos de que a *casa* só existe verdadeiramente quando passa a ser habitada, ou melhor, uma “*casa*” construída que nunca foi vivida, nunca foi *casa*. Será *outra coisa*, seguramente, que pode ser interpretada no âmbito das mais diversas áreas disciplinares. E isto é válido até do ponto de vista da *arquitectura*.

Ou seja, quando um *arquitecto* a projecta, limita-se a desenhar um *espaço doméstico* na expectativa de vir a ser habitado – é por isso que deveremos esforçar-nos por imaginá-lo realizado e posto em comparação com a vida que se destina a acolher, uma vez que é esta a única razão de ser da *arquitectura*<sup>388</sup> – mas de facto, antes da sua construção, é simplesmente um *projecto de arquitectura de uma casa*, não é mais do que a realização de *uma ideia*. E, na verdade, mesmo depois de ser *construída*, não passa de *um espaço arquitectónico* desprovido do seu intuito, do seu verdadeiro propósito, enquanto não for habitada. Esta constatação é aqui assumida, mesmo correndo o risco de sermos acusados de ingénuos por nos termos sustentado na “*fonte do optimismo humanista que finalmente deseja personalizar a casa, humanizá-la plenamente.*”<sup>389</sup>

---

<sup>388</sup> A este propósito, ver a citação de Giorgio Grassi, p. 82-83, com a referência número 88.

<sup>389</sup> “*Não é verdade que a casa só seja casa quando alguém a habita. Esta bela, mas falsa, afirmação de Vallejo é a fonte do optimismo humanista, que finalmente deseja personalizar a casa, humanizá-la plenamente. Aqui, a utopia marxista cita-se com a ingénua expectativa indigenista na pretensão de humanizar o mundo sem fissuras.*” In José Luís Villacañas Berlenga, “*La casa, el Sujeto. De la normalidad burguesa a la individualidad romántica*”, in *Acerca de la Casa 2. Hacer Vivienda. Seminario’95*. Sevilha, Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Tras Pontes, 1998. (sublinhado nosso).

Estamos convictos, mais ainda, de que a *chave do sucesso* para que se converta numa *boa casa*, se encontrará na relação que se estabelecer entre os *sujeitos intervenientes* no acto de concepção da *casa*. E depois na relação que se estabelecer entre o *sujeito e a casa*, no respectivo acto de apropriação, isto é, entre o *habitante e o seu espaço doméstico*.

Curiosamente, acabámos por perceber que **só uma relação harmoniosa entre todos e o todo que é a casa, é que permite que possa vir a ser uma boa casa**, tornando-se (até) *indestrutível*, levando-a a ultrapassar o *tempo* e, quiçá, a entrar para a *História da Arquitectura Doméstica*.

Julgamos que o papel do *arquitecto* tem sido crucial na *evolução da casa do homem*, uma vez que é este *sujeito* que intui novas hipóteses e monta as ideias *excepcionais* – que decorrem do *evoluir* dos modos de vida humana – embora seja o *cliente* que possibilita a sua realização. No entanto, somente o *habitante* pode aferir a sua habitabilidade, atribuindo-lhe o seu valor *habitacional*, tornando-a real. E é essa vivência do *habitante na casa* que lhe vai conferir viabilidade, permitindo que essas *tais ideias* venham a ser, depois, reconhecidas de um modo operativo e generalizado.

Depois, muitas vezes, a *casa corrente e anónima*<sup>390</sup> acaba por configurar-se e consolidar-se com base nessas experiências *excepcionais* que se vão transmitindo e adaptando à sabedoria filtrada pelo tempo, adquirida por cada sociedade que as testemunha, a cada época. Assim, a *casa* que um dia foi *excepção* pode tornar-se numa *casa comum*. E até com muito mérito, aquilo que outrora fora *atrevimento*, hoje poderá ser *banal*. Por isso, a *casa de hoje* poderá ser a *casa* de há cem anos, e muito provavelmente, *uma boa casa de hoje* ainda poderá ser *uma boa casa*, daqui a cem anos.<sup>391</sup>

E se “*as obras geniais não produzem um efeito de beleza sobre os seus contemporâneos, mas antes de terror (...)*”<sup>392</sup>, então essa *casa*, que introduz a *excepção*, não pode ser considerada *genial* por todos os que a testemunham em tempo real, quando surge no *lugar*. Possivelmente só a passagem do tempo lhe pode conferir o seu devido *valor*.

---

<sup>390</sup> E quando dizemos *anónima*, referimo-nos às *casas* projectadas nomeadamente por *arquitectos anónimos*, ou seja, por todos aqueles *arquitectos comuns* que não são reconhecidos publicamente.

<sup>391</sup> Fernando Távora escreveu: “*As casas de hoje terão de nascer de nós, isto é, terão de representar as nossas necessidades, resultar das nossas condições e de toda a série de circunstâncias dentro das quais vivemos, no espaço e no tempo (...)*”, in Fernando Távora, *O problema da casa portuguesa*, op.cit., p. 9.

<sup>392</sup> Adolf Loos, “*Arte y arquitectura*”, com o título original: “*Art et Architecture*”, in *Escritos II. 1910/1932*, op.cit., p. 159.

Talvez – ainda que de um modo inconsciente – possa ser esta a razão que justifica a nossa selecção, para este trabalho. De facto, as *casas* que escolhemos não foram construídas *ontem*, nem *há meia dúzia de anos*. São *casas* que têm histórias contadas no passado e cuja própria *História da Arquitectura Doméstica* já conta com elas.

Hoje, são simplesmente *casas* semelhantes a muitas que consubstanciam as nossas cidades, ou as nossas paisagens. Ainda que algumas possam ter sido consideradas como *ícones da Arquitectura Moderna*, ainda que em tempos possam ter sido entendidas como verdadeiros *Manifestos de Arquitectura*, hoje são *casas* meritoriamente comuns e até banais, parecidas a muitas que agora as rodeiam. E é assumidamente por este motivo que foram escolhidas por nós, em detrimento de outras tantas que foram preteridas, mas que poderiam sustentar este mesmo trabalho.

Aqui, **cada uma dessas casas contou uma história que a relacionou com os vários sujeitos intervenientes**. A todas elas atribuiu-se a sua designação própria e os *sujeitos* foram identificados pelo próprio nome, sempre que possível. Quase todas ilustraram *um problema*, ou *vários problemas*, e sustentaram um raciocínio que se procurou desenvolver no âmbito disciplinar da arquitectura, nomeadamente, percebendo o modo como *cada um desses sujeitos* interferiu no processo de concretização da *casa*, tentando aferir as devidas repercussões na sua arquitectura, mesmo que contrariando *dados* tidos como adquiridos. Algumas perguntas buscam ainda a resposta, outras encontrámos no decorrer do respectivo texto, ou na sequência dos vários textos.

Na verdade as *conclusões* que aqui se pretendem mostrar, encontram-se dispersas ao longo de todo o trabalho. Mas, curiosamente, é possível – também e ainda – tirar outras *conclusões* se relacionarmos, ou organizarmos, de outra forma as diferentes *casas*, os diferentes casos exemplares que constituem a segunda parte desta tese. De facto, a simples reorganização, ou o reagrupar, de cada exemplo analisado, induzir-nos-á a outras leituras e, conseqüentemente, a outras ilações. Vejamos:

Ao relacionar a *casa* de Curzio Malaparte, aquela que o próprio chamou *Casa come me* (capítulo 2.1), com a *Farnsworth house* (capítulo 2.2) projectada por Mies van der Rohe para Edith Farnsworth, e ainda com *Solar Pavilion* (capítulo 2.5) de Alison e Peter Smithson, apercebemo-nos que em cada uma delas é possível destacar um determinado *sujeito* que acabou por assumir um certo protagonismo no próprio acto de conformação da *casa*.

Ao relacioná-las, parece-nos óbvio que, na *casa* de Malaparte, o *cliente* foi o *sujeito* preponderante da concretização daquele espaço doméstico, assim como se constata que na *Farnsworth house* foi o *arquitecto* que se impôs, enquanto que em *Solar Pavilion* foi seguramente o *habitante* que assumiu o papel principal. E, curiosamente, não temos dúvidas de que se trata de três bons exemplos de boa arquitectura, de *três casas* exemplares.

O que significa que o facto de existir um *sujeito* que eventualmente se destaca no acto de conformação *da casa*, assumindo uma certa hegemonia sobre os restantes, do ponto de vista estritamente arquitectónico, poderá não resultar numa condição relevante, nem premonitória de coisa alguma.

Na verdade, julgamos que esta constatação só se realça quando se agrupam os três casos, as três histórias destas *casas*. E, muito provavelmente, só é possível chegar a esta conclusão a partir da leitura conjunta destes exemplos.

Mas, se ao longo do trabalho nos parecia evidente que, *quando o arquitecto se centra no habitante que a irá usufruir, consegue contribuir com maior objectividade para os propósitos dessa casa*, agora podemos concluir que se trata de uma evidência aparente. Agora, acreditamos que se trata, afinal, de uma opção entre várias e não de uma condição *sine qua non*.

Se quisermos dar outro exemplo, podemos agrupar de um lado *Farnsworth house* (capítulo 2.2) associada a *Can Lis e Can Feliz* (capítulo 2.6) de Jørn Utzon; do outro, *Solar Pavilion* (capítulo 2.5) associada a *Khuner villa e Müller villa* (capítulo 2.8) de Adolf Loos. Logo nos apercebemos que – independentemente do conceito que sustenta cada um destes espaços domésticos – a *casa* projectada por Mies van der Rohe e as *casas* de Jørn Utzon primam, maioritariamente, pela *arte de bem construir*. Já a *casa* de Alison e Peter Smithson e as *casas* projectadas por Adolf Loos destacam-se pela *arte de bem habitar*.

No primeiro grupo, poderá dizer-se que os *arquitectos* exaltaram a *arquitectura da casa*, o seu invólucro, a sua construção física, a harmonia da forma, o todo conceptual, a sua ligação ao *exterior*. No segundo grupo, relevaram a *sua domesticidade*, a sua interioridade, o seu conforto espiritual, o resguardo da intimidade, a relevância do modo de a habitar, a sua ligação ao *interior*.

Parece-nos evidente que estas duas vertentes são, de igual modo, importantes, logo a *casa* deve assegurá-las indiscutivelmente. No entanto, constata-se – em cada *arquitecto* – a existência de uma certa predominância instintiva, de uma certa tendência intuída pelo modo de

a projectar, ou de encarar o respectivo *projecto de arquitectura*, ainda que essa atitude possa não ser constante ao longo do respectivo processo, nem de toda a sua vida profissional.

E é ainda curioso observar que este facto se revela independentemente de se tratar da *casa* que o *arquitecto* projecta para *um cliente* (*Farnsworth house, Khuner villa e Müller villa*), ou da *casa* que o *arquitecto* projecta para si próprio (*Solar Pavilion, Can Lis e Can Feliz*).

O que nos parece certo é que, no acto de composição do projecto da *casa*, existem muitos momentos de indecisão e de decisões susceptíveis de uma ou de outra atitude. Logo, quando o *arquitecto* se depara com uma determinada solução arquitectónica que favorece a *harmonia da forma* em detrimento do *conforto do habitante*, ou vice-versa, este *sujeito* terá de escolher entre duas opções paradoxais, ou mesmo incompatíveis.

Nos casos que mencionámos, julgamos que é notória a persistência de Mies van der Rohe na busca da forma perfeita e harmoniosa da arquitectura da *casa*, talvez em prejuízo do seu conforto doméstico, ou pelo menos, da consideração da vontade própria do *futuro habitante*. Assim como, por outro lado, nos parece evidente que em *Solar Pavilion*, a quase *brutalidade* da sua forma arquitectónica evidencia uma vontade própria do *habitante* que procurava um específico *estado de espírito* e que – acima de tudo – procurava atribuir um carácter particular àquele especial lugar doméstico.

E se, nas *casas Can Lis e Can Feliz*, Jørn Utzon apenas se mostrou interessado em falar nos métodos construtivos que utilizou, nas inspirações da sua forma arquitectónica, no impacto que as *casas* têm na paisagem, no sítio, na montanha ou à beira-mar, já Adolf Loos mostrou-se mais preocupado com a caracterização do *quarto de costura da Sr.<sup>a</sup> Müller* que designou *Zimmer der Dame*, ou em estabelecer cada recanto do salão da *casa* da família *Khuner*. Na *Khuner villa*, por exemplo, Adolf Loos usou todas as suas energias na subdivisão do espaço de estar, em meticulosos e específicos recantos, detalhadamente pormenorizados, com vista a um maior conforto do seu *habitante*.

Contudo, julgamos que a virtude estará na ponderação equilibrada dos dois *coeficientes*, caso contrário, corre-se o risco da *casa* poder ficar aquém das expectativas de *alguém*, de algum dos *seus sujeitos*. Ainda assim, e apesar de tudo, se estas *casas* foram aqui consideradas como *casos exemplares*, é porque de alguma forma todos estes *arquitectos* conseguiram encontrar o esperado equilíbrio entre essas duas vertentes. E isto (também) se tentou evidenciar nos respectivos textos de cada *casa* que complementam a segunda parte desta tese.

Curiosamente, uma outra *conclusão* surge quando se relaciona *The mother's house* (capítulo 2.3) projectada por Robert Venturi, com *Une petite maison* (capítulo 2.4) construída por Le Corbusier. De imediato sobressai o facto do conceito que sustenta o projecto da *casa* desenhada pelo norte-americano ser consolidado em certos *valores emotivos*, designadamente no *conceito de família*. Já na *casa* desenhada pelo suíço, foram provavelmente *valores racionais* ou, até, certos *princípios teóricos* que terão dominado o acto de composição da *casa*.

Na verdade, seriam *casas* que iriam *abrigar a velhice dos seus pais, depois de uma vida de trabalho*. Mas Robert Venturi concebeu-a especificamente para Vanna, depois da morte do seu pai. Enquanto Le Corbusier tentou adaptar uma *ideia de casa* ao projecto da *casa* para os seus pais.

O que parece certo é que Robert Venturi decidiu desde logo que iria desenhar *a casa da sua família*, por isso as suas opções formais tinham em mente questões emocionais que, eventualmente, regulavam os seus ímpetos. Le Corbusier, por outro lado, tentava conciliar a *máquina de habitar* que – com facilidade – se adaptaria a qualquer ocupante, por isso, as suas opções regiam-se, eventualmente, a partir de raciocínios mais pragmáticos.

Contudo, foi surpreendente constatar, a dada altura, certos constrangimentos subentendidos nas próprias atitudes de Le Corbusier, exactamente por existir também uma relação de intimidade entre os *sujeitos*, entre o *arquitecto* e os *futuros habitantes*, ou mais precisamente, entre Le Corbusier e seus próprios pais. O que também nos leva a concluir que os *valores emocionais* – quando existem – acabam por ser preponderantes, interferindo em última análise nas decisões finais, tal como se tentou provar com a *casa* que veio a ser de Marie Charlotte.

O que não deixa de ser interessante, é percebermos que tanto Vanna como Marie Charlotte se identificaram com *as suas casas*, fazendo delas confortáveis *lares*, independentemente dos factores *instintivos* ou *lógicos* que consolidavam a génese dos seus respectivos projectos de arquitectura.

Por último – e ainda a título de exemplo – se relacionarmos *Can Lis e Can Feliz* (capítulo 2.6) de Jørn Utzon, com *Duas casas em Nevogilde* (capítulo 2.7) projectadas por Eduardo Souto Moura, apercebemo-nos que o *arquitecto* dinamarquês desenhou ambas as *casas* para si, para sua satisfação pessoal, pelo simples *gosto de projectar e construir*, tendo sido este o motivo que utilizou para justificar a concretização de ambas as *casas*. Já o *arquitecto* português projectou as duas *casas* em Nevogilde, para os seus *clientes*, por razões pragmáticas, mas sobretudo profissionais.

Jørn Utzon projectou a *casa dos seus sonhos*, aquela com que – durante anos – foi sonhando. E que depois admitiu ter sido um *sonho realizado*, quando a usou. E pelos vistos realizou-o mais do que uma vez, concretizando as duas *casas* apenas para *seu belo prazer, ao sabor* da sua vontade, pelo prazer que a arquitectura proporciona, e lhe proporciona tanto quando as projecta, como depois, quando as habita.

As *duas casas em Nevogilde*, justificam-se pela específica necessidade daqueles *clientes* e simplesmente porque Eduardo Souto Moura foi contratado para o fazer. Este *arquitecto* projectou simplesmente *uma casa* para cada *cliente* e realizou-as por questões profissionais, porque projectar *uma casa quotidiana urbana* para um *cliente comum* é um dos desafios do seu ofício. E é este lado útil da arquitectura que lhe confere a sua legítima pertinência.

O que não significa que Eduardo Souto Moura não as tenha projectado com *todo o entusiasmo*. Estamos certos de que este mesmo *arquitecto* as concebeu de um modo prestável, de acordo com os *outros sujeitos*, por isso o resultado final pode ter derivado de mais compromissos entre todos, e talvez tenha enfrentado mais entraves do que Jørn Utzon que liderava sozinho todo o processo. Mas – muito provavelmente – desenhou-as com o mesmo *prazer* e pelo mesmo *gosto de projectar e construir* assumido pelo *arquitecto* dinamarquês. E depois – muito provavelmente – ter-se-á sentido (também) recompensado pela alegria que lhes provocou, ou por eventualmente ter (também) realizado o *sonho de outros*.

O que nos leva a constatar que qualquer *casa* poderá ser *uma casa de sonho*, desde que tenha sido ansiosamente desejada por *alguém*. Desde que tenha sido *sonhada por alguém*, mesmo antes de existir no lugar, de *assentar em determinado terreno* e de *se enquadrar em determinado ambiente*. Se uma *casa* é também um *bem precioso*, de certo modo basta que se construa e seja habitada, para que passe a ser o *realizar de um sonho* desse *alguém* que lá passará a sonhar, também.<sup>393</sup>

E nem precisa de ser *uma casa sumptuosa*. Não é imperativo que exhiba materiais aparatosos, nem formas exuberantes. Não é necessário que exalte o seu *valor material*, basta que consolide o seu *valor simbólico*, sustentado no seu *valor habitacional* e *arquitectónico*. Para ser uma *casa de sonho* basta que seja *uma boa casa* e que vá ao encontro *do sonho de quem a sonhou*, ou simplesmente, que *quem a sonhou* se identifique com *essa casa*. Neste sentido, tanto *Can Lis* e *Can Feliz*, como as *Duas casas em Nevogilde*, podem ser *casas de sonho*.

---

<sup>393</sup> A este propósito, ver a citação de Ernesto Rogers na p. 24, com a referência número 22.



Na comparação destes dois capítulos, aquilo que se torna inquietante é o facto das *casas* de Jørn Utzon terem sido realizadas *por puro capricho*, o que as torna, de certo modo, *um luxo*. E possivelmente, por isso mesmo, *Can Lis* e *Can Feliz* parecem perder uma certa objectividade, a tal razão de ser do seu lado útil, em benefício de um lado quase fútil, aquele que simplesmente realça o prazer pelo prazer. Mas “*quem disse que o prazer não é útil?*”<sup>394</sup>.

Uma coisa é certa, para realizar *uma casa* é necessário garantir a sua viabilidade financeira, encontrando-se desde logo dependente da disponibilidade económica do seu *cliente*. E todos sabemos que os *valores monetários* envolvidos na concretização da *casa unifamiliar isolada* são cada vez mais elevados e para muitos (até) proibitivos. Mais ainda, parece-nos evidente que quanto mais exigente for o *projecto de arquitectura da casa* – quer a nível da estrutura, da construção, quer da própria materialização – mais dispendiosa será a obra e consequentemente mais elevado será o seu valor final. Logo, muitas *dessas casas* estiveram, e continuam a estar, apenas ao alcance de alguns cidadãos mais abastados. E esta constatação, por mais que custe a aceitar, não é surpresa para ninguém.

Assim como não é surpresa o facto de uma parte da *História da Arquitectura Doméstica* do século XX ser contada também a partir *dessas casas* ditas de *luxo*, desses *clientes* afortunados. Grande parte dessas *casas unifamiliares isoladas* foram apenas *casas de férias*, foram *segundas casas*, mas sobretudo, foram *casas* realizadas pelo *puro prazer de construir* e para satisfazer caprichosas vontades, quer dos seus *habitantes*, quer dos *clientes*, quer mesmo dos *arquitectos* que as projectaram. Por isso foram, antes de mais, *casas de excepção*.

Mas se os *clientes* aceitaram e financiaram os projectos dos *arquitectos*, e os seus *habitantes* se identificaram com o edifício construído, então esses *espaços domésticos* cumpriam os seus verdadeiros propósitos. Então foram *casas*, sem excepção.

Muitas delas, curiosamente, a passagem do tempo acabou por torná-las *casas vulgares*, tal como já referimos. E depois, a partir dos seus exemplos, surgiram outras tantas semelhantes, mas acessíveis ao cidadão comum, sem excepção, acabando por consolidar a própria *História da casa do homem*, ou até da *Modernidade*.

O que nos leva a concluir que a arquitectura doméstica depende (também) desses *luxuosos clientes* que as encomendam, desses *arquitectos* que as concebem e desses *habitantes* que as concretizam, usufruindo-as. E por isso mesmo, é (também) legítimo que os exemplos que seleccionámos para ilustrar este trabalho se baseiem nessas *casas*, e não noutras.

---

<sup>394</sup> Charles Eames, “*What is design?*”, entrevista de 1972, feita por L. Amic que serviu de base para a exposição homónima, publicada in Neuhart, John y Marilyn; *Eames, Ray, Eames Design. The Work of the Office of Charles and Ray Eames*, Nova York, Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1989, p. 14, 15, in Charles Eames, *Qué es una casa? Qué es el diseño?*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SL, 2007, p. 23.



243. Casa da família Savoye, Poissy, França,  
projectada por Le Corbusier, 1930



244. Casa da família Tugendhat, Brno, República Checa,  
projectada por Mies van der Rohe, 1930

É possível que muitas outras relações – entre os respectivos capítulos desta tese – tenham ficado por estabelecer e outras tantas *conclusões* ficarão por tirar, certamente. Assim como também nos parece evidente que, se tivéssemos escolhido outros casos exemplares, outras *casas* para exemplificar, os *problemas* seriam outros, bem como as respectivas ilações que daí se poderiam tirar.

Ainda a propósito dessas *casas ditas de luxo*, tivemos que optar por uma, de entre três surgidas no mesmo ano de 1930, projectadas por três *prestigiados arquitectos*. Referimo-nos designadamente: à *casa* da família *Savoye* em Poissy, projectada por Le Corbusier; à *casa* da família *Tugendhat* em Brno, projectada por Mies van der Rohe; e à *casa* da família *Müller* em Praga, projectada por Adolf Loos.

Estas três *casas* foram, desde logo, maioritariamente aceites como *casos exemplares* do *Movimento Moderno* e desde então passaram a ilustrar os manuais da *Arquitectura Doméstica* do século XX ou, simplesmente, muitas revistas da especialidade. Trata-se, sem dúvida, de *casas unifamiliares quotidianas*, de famílias burguesas e influentes. Eram dessas supostas *casas de luxo*, para os tais *clientes abastados*. Mas surpreendentemente, na prática, estas mesmas *casas* acabaram por traduzir e consolidar certos *dispositivos formais e funcionais* que – sendo infinitamente copiados – acabámos por herdar na *casa de hoje*.

Acima de tudo, pretendiam ser *casas modernas* concebidas para *famílias modernas*. Por fora, eram pintadas de branco e tinham formas sóbrias, isto é, sem os (então) *tradicionais adornos ornamentais*. Por dentro, previa-se que fossem decoradas com mobiliário *moderno*, aparentemente mais austero, mas sobretudo adaptado à *vida moderna*.

A *casa* da família *Savoye*, construída nos arredores de Paris, é eventualmente a mais conhecida obra de Le Corbusier. Quando a projectou, este *arquitecto* decidiu que, no exterior, a cor seria categoricamente branca,<sup>395</sup> a forma *moderna*, de preferência, reproduzível. Segundo as suas próprias palavras, a *casa* resultaria simplesmente numa *caixa* que “*pousará no meio da vegetação como um objecto, sem ninguém a estorvar.*”<sup>396</sup>

---

<sup>395</sup> Le Corbusier escreve: “*Se a casa é totalmente branca, o desenho das coisas nela se destaca sem transgressão possível; nela o volume das coisas aparece nitidamente; nela a cor das coisas é categórica (...)*”, in Le Corbusier, *A Arte Decorativa*, op.cit., p. 193.

<sup>396</sup> Le Corbusier; P. Jeanneret, *Œuvre Complète 1929-1934*. Zürich, Edition Girsberger, 1995, p. 24. Acrescentando ainda na mesma página: “*Outra coisa, a vista é muito bonita, a vegetação é uma coisa bonita, a floresta também: iremos tocar o menos possível (...)*”.

Com este projecto, Le Corbusier aproveitou para demonstrar “*Les 5 points de l’architecture nouvelle*”: os *pilotis* elevam a casa afastando-a do solo, obscuro e húmido; a *planta livre* permite uma maior flexibilidade; a *cobertura plana* proporciona o terraço ajardinado; o *alçado livre* solta-se dos pilares e pode recuar para o interior; a *janela em banda*, passa a ser o elemento compositivo essencial da *casa moderna*.

“*Esta casa foi construída com a maior simplicidade, para clientes desprovidos totalmente de ideias preconcebidas: nem modernas, nem antigas. As suas ideias eram simples: eles tinham um magnífico prado, rodeado de florestas; eles desejavam viver no campo; eles estavam ligados a Paris por 30 km de carro (...)*”<sup>397</sup>, reconheceu Le Corbusier.

Por isso, este *arquitecto* assumiu a *circulação*, como o mote que daria origem ao próprio conceito que sustentou o projecto *da casa*.<sup>398</sup> No interior, introduziu rampas que ligavam os vários pisos e justificou escrevendo: “*A arquitectura árabe dá-nos uma preciosa lição. Ela aprecia o andar a pé; é através do andar, do deslocar-se, que nós vemos a desenvolver-se a ordem da arquitectura. (...) Nesta casa, trata-se de um verdadeiro passeio arquitectónico, oferecendo aspectos constantemente variáveis, inesperados, por vezes admiráveis.*”<sup>399</sup>

Uma coisa parece certa: Se a *ideia base* foi admirável, o resultado final foi surpreendente. É evidente que se tratou de um espaço doméstico *perfeitamente moderno*, quanto a isso nada temos a contestar. Mas, de facto, os seus *habitantes* nunca se encaixaram *perfeitamente* naquela *casa*, independentemente das razões que o justificam. Por isso, ainda que hoje seja difícil de o admitir, esteve longe de ser *uma casa perfeita*, como o provou a sua própria história. Poderá ser *uma bela casa*, mas não foi *uma boa casa* para os seus *habitantes*. E este facto ter-se-á revelado conclusivo, na nossa decisão.

Já a *casa* projectada por Mies van der Rohe foi uma *casa de sonho*, sendo fácil prová-lo a partir das palavras escritas por Fritz Tugendhat: “*Esta casa é, de tal modo, um preenchimento perfeito dos meus desejos que costumo pensar que já a devo ter visto mesmo antes de estar construída.*”<sup>400</sup>

---

<sup>397</sup> Le Corbusier, in Le Corbusier; P. Jeanneret, *Œuvre Complète 1929-1934*, op.cit., p. 24.

<sup>398</sup> Le Corbusier descreve-o assim: “*Chegamos até à porta de casa de carro, e é este arco de curvatura mínima de um automóvel, que forneceu a própria dimensão da casa. O carro encaixa-se por entre os pilotis, em torno dos serviços comuns, chega ao meio, à porta do vestíbulo, entra na garagem ou continua o seu percurso de regresso: este é o dado fundamental (...)*”, in Le Corbusier; P. Jeanneret, *Œuvre Complète 1929-1934*, op.cit., p. 24.

<sup>399</sup> Le Corbusier, in Le Corbusier; P. Jeanneret, *Œuvre Complète 1929-1934*, op.cit., p. 24.

<sup>400</sup> Fritz Tugendhat, in Daniela Hammer-Tugendhat; Wolf Tegethoff, *Mies van der Rohe. The Tugendhat House*, op.cit., p. 36, 37.

A casa surpreendeu todos os “fanáticos” da *arquitectura moderna*. Era uma *pura casa moderna* e fora apreciada como tal. “Um parapeito em consola com cem pés de comprimento sobre uma parede de vidro, é a base do projecto (...)”<sup>401</sup>, foi o modo como Henry-Russell Hitchcock e Philip Johnson a introduziram na sua publicação: *The International Style*.

Acontece que – em contrapartida – este mesmo *espaço doméstico* foi acusado de sustentar “um viver representativo”. Esta mesma casa foi também “atacada” por uma facção de críticos que punham em causa a pertinência da sua arquitectura e do próprio conceito que a sustentava, quando escreveram: “Permite-te que simplesmente passes por lá? Podes remover a mesa do centro da área de jantar ou tirar a tapete da frente da parede de Ónix sem cometer um sacrilégio, sem destruir a atmosfera?! Eu acho que não. Eu de bom grado admito que o Ónix e a madeira preciosa das paredes são materiais maravilhosamente bonitos para se olhar (...). Mas não tens que ter essas coisas dentro da tua sala para te encantares, vezes sem conta, simplesmente porque esse prazer depressa se esvanece, e acima de tudo, porque a vida é muito mais do que olhar para uma parede de Ónix e folheado de madeira exótica.”<sup>402</sup>

É certo que a resposta da família *Tugendhat* foi breve e esclarecedora. Fritz retorquiu: “É verdade que não podemos pendurar quadros na sala principal, nem ninguém se atreve a adicionar novo mobiliário que possa interferir com a unidade estilística das peças originais. Mas isso significa que a tua ‘vida pessoal’ esteja a ser menosprezada? A incomparável textura do mármore ou da madeira não tomam o lugar da arte, são parte da sala que é, no caso, uma obra de arte propriamente dita.”<sup>403</sup> Já Grete admitiu: “A respeito de aspectos práticos, ainda na fase do projecto, nós também estávamos renitentes se realmente seria suficiente aquela separação na zona de jantar. Mas de facto, nunca notámos o cheiro da comida. A cortina de veludo encerrava suficientemente aquela área de tal modo que, mesmo o barulho do levantar a loiça da mesa não nos incomodava (...)”<sup>404</sup>, concluindo, sem deixar dúvidas: “Nós adorámos a casa desde o primeiro momento.”<sup>405</sup>

---

<sup>401</sup> Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson, *The International Style*. New York, London, W. W. Norton & Company, 1995, p. 191.

<sup>402</sup> Roger Ginsburger, “Zweckhaftigkeit und geistige Haltung. Ein Diskussion zwischen Roger Ginsburger und Walter Riezler”, *Die Form*, 11-15 de Novembro de 1931, p. 431-37, in Daniela Hammer-Tugendhat; Wolf Tegethoff, *Mies van der Rohe. The Tugendhat House*, op.cit., p. 29, 30.

<sup>403</sup> Fritz Tugendhat, in Daniela Hammer-Tugendhat; Wolf Tegethoff, *Mies van der Rohe. The Tugendhat House*, op.cit., p. 36, 37.

<sup>404</sup> Grete Tugendhat, in Daniela Hammer-Tugendhat; Wolf Tegethoff, *Mies van der Rohe. The Tugendhat House*, op.cit., p. 35, 36. E Fritz acrescenta ainda a este respeito: “Nunca notamos o cheiro de comida emanando da área de jantar, semicircular. Se a sala precisa de arejamento é feito a partir do rebaixar das janelas, ainda que apenas por alguns segundos (...)”, in Daniela Hammer-Tugendhat; Wolf Tegethoff, *Mies van der Rohe. The Tugendhat House*, op.cit., p. 36, 37.

<sup>405</sup> Grete Tugendhat, in Daniela Hammer-Tugendhat; Wolf Tegethoff, *Mies van der Rohe. The Tugendhat House*, op.cit., p. 5-8.

Pese embora possa ter sido uma *maravilhosa casa moderna*, com a qual os seus *habitantes* se identificaram, na verdade levantam-se certas dúvidas em relação à sua genuína intenção, isto é, considerada como um *espaço doméstico* que reflecte a identidade do seu *habitante*. Se tudo fora meticulosamente planeado, desenhado e escolhido pelo *arquitecto*, como pôde o *habitante* apropriar-se de forma autêntica e íntima? Sendo assim, não nos pareceu que esta *casa* pudesse ser o exemplo de referência que procurávamos.

A *casa* projectada por Adolf Loos, pelo contrário, acabou por falhar enquanto genuíno ícone da *Arquitectura Moderna*. E falhou a partir do momento em que – no seu interior – preteriu a estética exigida pelos cânones do modernismo, em favor de uma estética eventualmente ecléctica, sobretudo a favor *do gosto do seu habitante*, ainda que indo ao encontro do *seu próprio gosto*. Nesse conflito de estéticas e do embate de ideias, Adolf Loos escolheu aquilo que lhe parecia mais consentâneo com a *verdade*, decidindo a favor *do seu habitante* e do seu especial *conforto doméstico*.

Neste sentido, falhou assumidamente em relação às expectativas do emergente *Movimento Moderno*. Mas será que falhou enquanto *arquitecto*? Como, muitas vezes de forma irritante, desilude qualquer “fanático” da arquitectura, como disse Aldo Rossi<sup>406</sup>, julgamos que Adolf Loos acabou por não ser bem compreendido, por ser (até) mal interpretado e (até) *acusado* de ter *mau gosto*. Com efeito, este mesmo *arquitecto* austríaco revelou-se surpreendente ao argumentar que o gosto (também) se discute<sup>407</sup>.

Numa rápida comparação entre estes três exemplos, o que verdadeiramente se destaca é que Adolf Loos assumiu uma atitude própria e por vezes até contrária ao que supostamente se esperava naquela época. Sem que, por isso, passasse a ser menos *moderno* do que os outros. Mas, por isso mesmo, acabou por se distinguir de um modo consistente e profundo, quer de Le Corbusier, quer de Mies van der Rohe.

E muito provavelmente, terá sido esta exacta constatação que despertou, de imediato, a nossa atenção, e nos levou a decidir com mais convicção.

Porém, quando quisemos abordar o tema da “*casa de vidro*” e reflectir sobre os seus problemas, designadamente sobre a habitabilidade desses espaços particulares, não hesitámos em escolher Mies van der Rohe e a *casa* que projectou para Edith Farnsworth. Mas poderíamos ter escolhido outros *arquitectos* e outras *casas*, como, por exemplo, aquela que ficou conhecida exactamente por *Casa de Vidro (Glass house)*, realizada por Philip Johnson em New Canaan, Connecticut, por volta de 1949.

---

<sup>406</sup> A este propósito, ver a citação na p. 353, com a referência número 383.

<sup>407</sup> A este propósito, ver a citação na p. 352, com a referência número 379.

Na verdade estas duas “casas de vidro” surgiram no final da década de 40 do passado século XX, nos Estados Unidos da América. Aparentemente ambas se resumiam a uma *caixa de vidro*, transparente e até devassada, pousada perto de árvores, enquadrada em terrenos privados de consideráveis dimensões. “A casa pouco mais é do que um núcleo de serviços disposto no espaço infinito, ou em alternativa, uma varanda suspensa, olhando em todas as direcções, sobre uma vista maravilhosa.”<sup>408</sup>

A base da sua forma sustentava-se num rectângulo. A cobertura era plana. A estrutura era metálica. As paredes exteriores reduziam-se a enormes planos de vidro translúcido. A envolvente exterior verdejante, completava-as e dava-lhes viabilidade. “No Verão, de facto, o vidro seria um tanto disparatado se as árvores não fizessem sombra, e no pico do Inverno, se o sol não as trespassasse, já despidas (...).”<sup>409</sup>

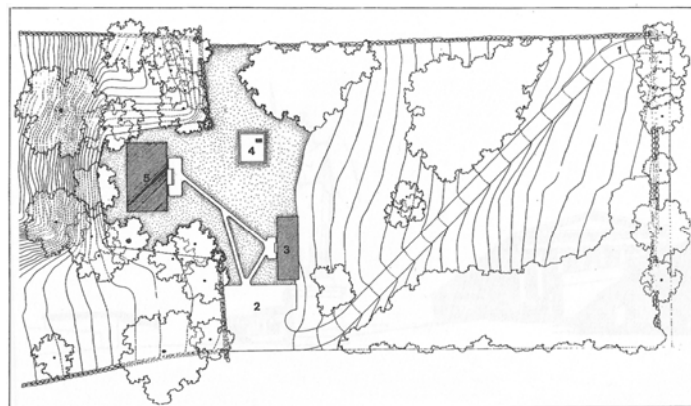
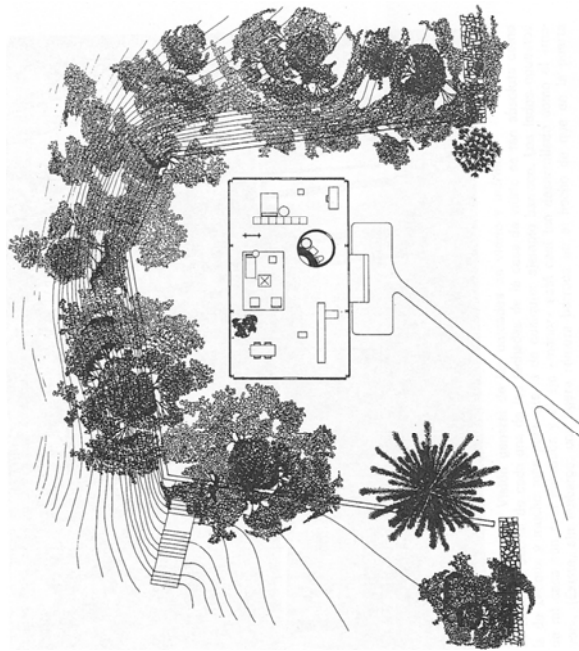
Em tudo isto se aproximam e até pode parecer que estamos a falar da mesma casa, ou de casas iguais. Mas, de facto, se interpretarmos cada um destes *espaços domésticos* para além de uma imediata leitura formalista, apercebemo-nos que em pouco se assemelham. E isto é fácil de constatar numa breve comparação entre as duas.

O primeiro aspecto que sobressai relaciona-se com a forma como as duas “casas de vidro” pousam no terreno. A que Philip Johnson projectou aterrou directamente no solo que se encontra forrado com relva cuidadosamente aparada. Esta é interrompida por um percurso cimentado que desenha um estreito caminho até à *entrada*. O terreno onde o edifício se encontra implantado desfruta de uma posição cimeira em relação à sua envolvente, localizado no cimo de um monte que usufrui de uma ampla paisagem.

---

<sup>408</sup> Reyner Banham, “A home is not a house”, in *Architectural Design*, 7/8. London, (January 1969), p. 47, p. 48.

<sup>409</sup> Reyner Banham, “A home is not a house”, in *Architectural Design*, op.cit., p. 47, 48.



24. Clave del plano del emplazamiento: 1.— Entrada al terreno. 2.— Aparcamiento de vehículos. 3.— Casa de invitados. 4.— Escultura. 5.— Casa de Vidrio.

245. Plantas da *Casa de Vidro* (Glass house), New Canaan, Connecticut, projectada por Philip Johnson, 1949



246. Philip Johnson em frente à sua casa, Julho de 1949



Já a *casa* projectada por Mies van der Rohe encaixa-se numa estrutura metálica, elevada cerca de 1,6 metros do terreno, simplesmente porque se encontra implantada nas margens do *rio Fox*. O acesso à *casa* distribui-se por um pequeno patamar que espaça os dois lances de escadas que acedem ao nível da entrada. O percurso até lá é feito através de um descontraído caminho marcado pelo pisar das ervas que ali brotam do chão, onde predomina uma vegetação espontânea e selvagem.

E se reflectirmos sobre o próprio conceito que sustenta a espacialidade interior de cada um destes espaços domésticos, apercebemo-nos que é igualmente distinto. Na “*casa de vidro*” projectada por Philip Johnson não existe alpendre, nem átrio de entrada. E embora sejamos induzidos a uma primeira porta, de facto existem quatro portas que acedem directamente ao terreno, dispostas nos quatro lados do paralelepípedo.

No interior, estabeleceu áreas funcionais apenas sugeridas pela disposição do mobiliário. O espaço é comum, amplo e *destapado*, cobrindo visualmente o todo, quase sem interrupções. A excepção estabelece-se nas instalações sanitárias que se encontram encerradas por paredes curvas. Nesta “*casa de vidro*” a cortina foi reduzida ao mínimo indispensável e a transparência levada até às últimas consequências. Na verdade, o seu conceito afastou-se das formas mais convencionais de *conforto doméstico*, arrogando-se “*profundamente moderno*”.

Mies van der Rohe, pelo contrário, optou por incluir um alpendre que protege o acesso ao interior, substituindo o tradicional *átrio de entrada*. Nesta *casa*, a porta de entrada é também a porta de saída. No lado de dentro existem circuitos subentendidos, onde as áreas funcionais se encontram bem definidas e se protegem visualmente, de modo a garantir uma maior autonomia<sup>410</sup>. A tradicional cortina que forra toda a *casa* é usada para a vedar visualmente e suprimir a sua devassa do exterior. Curiosamente, ao tentar salvaguardar a privacidade nas zonas de maior intimidade e ao estimular uma nova espacialidade nas zonas de carácter mais social, Mies van der Rohe revelou-se conservador no entendimento do *viver no espaço doméstico*. Na verdade julgamos que a sua inspiração foi simplesmente sustentada na *tradição*. Tratou-se do *reinterpretar a casa de sempre*.<sup>411</sup>

---

<sup>410</sup> “Para além demais exigimos que ao projectar edifícios de habitação se dê absoluta prioridade à organização do viver (...)”, escreveu Mies van der Rohe na conferência celebrada durante uma reunião pública da Secção Regional da Brandemburgo (Berlim) da Associação de Arquitectos Alemães, a 12 de Dezembro de 1923, no auditório principal do Museu de Artes e Ofícios de Berlim. A reunião tinha como lema ‘Como resolver a falta de habitações? Se temos de continuar a construir!’, (Título original: “Gelöste Aufgaben. Eine Forderung an unserer Bauwesen”), publicada na revista *Die Bauwelt*, 14. 1923, nº 52, p. 719, in Fritz Neumeyer *Mies van der Rohe. La Palabra Sin Artificio. Reflexiones Sobre Arquitectura 1922/1968*, op.cit., p. 369.

<sup>411</sup> Hilberseimer conclui a propósito de Mies van der Rohe: “A sua devoção tem sido sempre para com a arquitectura e os seus objectivos têm sido no sentido de desenvolver a casa arquitectonicamente (...)”, in Ludwig Hilberseimer, *Mies van der Rohe*. Chicago, Paul Theobald and Company, 1956, p. 61.

Sabemos – ainda – que as duas “*casas de vidro*” foram desenhadas apenas para *um habitante solteiro*, o que simplificou os respectivos programas. Isto é um dado adquirido e assumido pelos dois *arquitectos*. Mas Philip Johnson desenhou-a especificamente para si, enquanto Mies van der Rohe a desenhou para Edith Farnsworth. Este dado altera de forma relevante as circunstâncias dos dois *arquitectos*.

Do ponto de vista da realização da *casa*, e designadamente da concepção do *projecto de arquitectura*, poderá ser mais fácil projectar *uma casa para si próprio*, ao seu gosto, tendo em conta apenas a sua própria vontade, do que desenhar uma *casa para um cliente específico*, onde o *arquitecto* não só deverá contar com a sua vontade, mas também com a do seu *cliente*. Ainda que agora este aspecto possa não parecer importante, terá sido crucial no desenvolvimento dos respectivos *projectos*, acabando por resultar em mais um aspecto divergente entre ambos.

Por último – mas não menos importante – salienta-se o facto das duas “*casas de vidro*” terem sido projectadas com intuítos radicalmente opostos. Philip Johnson concretizou a sua *casa quotidiana*, a *casa* de todos os dias, onde decidiu que iria viver a sua velhice, e onde acabou por residir até ao fim da sua vida.

Mas a *casa* que Mies van der Rohe projectou era simplesmente uma *casa temporária*, um refúgio para Edith passar os seus tempos livres, os seus fins-de-semana, as suas férias. Para Mies van der Rohe, isto foi um dado importante. E foi este dado que acabou por definir o *conceito* que viria a sustentar a sua *ideia inovadora*, a tal ideia de construir uma *casa toda em vidro*, para que Edith pudesse, no *lado de dentro*, desfrutar da natureza do *lado de fora*.

Não se sabe se Mies van der Rohe foi o primeiro *arquitecto* a ter *esta ideia*. Mas sabe-se que a teve exactamente para responder ao propósito daquela *casa*. Ao contrário do que possa parecer, estamos convencidos de que foi precisamente este genial *arquitecto* alemão quem a realizou de um modo irrepreensível, antes de qualquer outro.

Hoje sabemos que, se Edith Farnsworth não a utilizou até ao fim da sua vida, foi simplesmente por motivos de ordem pessoal e não porque *a sua casa de vidro* se revelara imprópria para viver. Afinal, foi o seu segundo proprietário, Peter Palumbo, quem o provou: *A sua casa* respondia de forma exemplar ao desígnio com que fora concebida.

Já Philip Johnson se apropriou do princípio formal e construtivo do seu amigo Mies van der Rohe, mas – fatalmente – acabou por não apreender, ou compreender, a *essência do conceito* que sustentava o projecto. Julgamos que a partir do momento em que Philip Johnson reproduziu *aquela forma*, adaptando-a literalmente à *casa de todos os dias*, acabou por deturpar o *verdadeiro motivo* da *casa* de Edith Farnsworth, ficando aquém do seu particular objectivo.

Estamos convencidos de que – ao contrário de todas as aparências – foi Philip Johnson quem não conseguiu concretizar a sua intenção de construir uma *verdadeira casa de vidro* para uso quotidiano. Isto porque acreditamos que, a partir do momento em que transformou a “*casa de hóspedes*” no seu próprio *quarto de dormir*, acabou por confirmar que a *sua casa de vidro* não dispunha de condições de habitabilidade suficientes para a habitar convenientemente, no seu dia-a-dia.<sup>412</sup>

E se “*nenhum problema fica resolvido se não responder à utilidade, à moral e à estética ao mesmo tempo (...)*”<sup>413</sup>, como nos disse Ernesto Rogers, sendo claro ao concluir que uma *casa não é casa* se não tiver um *canto* para ler poesia, uma *cama*, uma *banheira* e uma *cozinha*<sup>414</sup>, então, a partir do momento em que o *seu habitante* deixou de *dormir naquela cama*, aquele *espaço de dormir* deixou de cumprir a sua principal função.

Na verdade, a partir do momento em que Philip Johnson se apercebeu que ali não poderia desfrutar da sua intimidade – optando por uma solução alternativa – aquela *casa* deixou de cumprir o seu verdadeiro propósito. Sendo assim, será que deveríamos continuar a chamar *casa*, àquele espaço arquitectónico?

Contudo a consciencialização do *problema da transparência* e da respectiva interferência na *privacidade da vida na casa* – à semelhança de muitos dos *problemas* que aqui foram enunciados – é por vezes inesperada, por parte de cada *sujeito interveniente*. E se tivermos em consideração a opinião de cada *arquitecto* que aqui abordámos, apercebemo-nos que não é unânime. O que nos levou a considerar algumas reticências, ou até, a relativizar supostas ilações, não podendo *concluir* – sempre – de forma categórica. Vejamos um último exemplo:

---

<sup>412</sup> O “*casa de hóspedes*” era um pequeno edifício construído todo em tijolo maciço, com os alçados quase cegos, localizado no jardim, em frente à *casa de vidro*.

<sup>413</sup> Ernesto Nathan Rogers, *Esperienza dell'architettura*, op.cit., p. 82.

<sup>414</sup> A este propósito, ver a citação na p. 85, com a referência número 90.

É certo que a *casa* tem de considerar o *confronto entre a esfera pública e a esfera privada*, sendo um problema que se coloca, efectivamente, no acto de concepção do projecto de arquitectura. O *cliente/futuro habitante* sugere o tipo de utilização que pretende, tendo em conta o seu particular *modo de vida* e o *arquitecto* sugere a solução arquitectónica. Nesta medida, tanto o *arquitecto* que a concebe, como o *cliente/futuro habitante* que adopta essas opções conceptuais, acabam por participar na respectiva solução.

Na verdade, este problema levanta-se aquando da *organização funcional da casa*, onde cada espaço interior se encontrará impregnado de um sentido próprio e determinado, definindo áreas de carácter mais *social* que se contrapõem com áreas de carácter mais *íntimo*. Ou seja, à partida, sabe-se que um *átrio de entrada* poderá estabelecer a charneira entre o lado público e o privado, balizando a relação entre o interior e o exterior; os *corredores* servem para organizar os percursos internos, garantindo uma maior privacidade a cada área da *casa*; a *sala* deverá ser a zona mais social, onde se pode receber as *visitas*, isto é, os *seres estranhos à casa*; já as áreas de *dormir*, os *quartos individuais*, bem como as *instalações sanitárias*, implicam uma maior intimidade, logo devem isolar cada utilizador; os *terraços* e as *varandas* acedem ao ar livre, ao sol directo e ao céu, dentro dos seus limites privados; as *janelas*, que se definem como o *elemento de composição* que estabelece a comunicação visual entre o *lado de dentro* e o *lado fora* da *casa*, possibilita o arejamento (desejado).

Acontece que independentemente do *modo de vida* inerente ao *futuro habitante*, a forma como o próprio *arquitecto* irá encarar as diferentes soluções para este problema será indiscutivelmente variável e até pessoal, sendo óbvio que existem inúmeras hipóteses, todas elas válidas, quer a nível da organização interna dos espaços da *casa*, quer ao nível da organização externa, designadamente da localização e respectivo dimensionamento das janelas e das portas nos alçados dessa *casa*.

Adolf Loos, por exemplo, defendeu que o lado exterior e público da *casa* deve ser considerado *como uma farsa aparente*. Logo, que a *casa não se deve mostrar ao exterior*, pelo contrário, deve passar despercebida, podendo ser ilusoriamente idêntica a muitas outras. Já o lado interior e privado, esse deve ser genuíno e sincero. Então, a sua riqueza concentrar-se-á no seu interior que poderá ser complexo e exuberante. Isto porque o interior deve ser um reflexo pessoal do íntimo do seu *habitante*.

Assim, na *casa* projectada por Adolf Loos, a organização interior, bem como a respectiva trama de percursos, é tecida de um modo reflexivo, agregado, comunicativo e abrangente. Já a janela, como no seu entender serve apenas para deixar entrar a luz – uma vez que *um homem culto, não olha pela janela* –, então usa-a com parcimónia, estrategicamente dimensionada e colocada de *dentro para fora*.

Mies van der Rohe, pelo contrário, apela a uma extrema simplicidade no interior e exalta a sua ligação à natureza exterior, desfrutada desde o interior. Se a *casa* se encontra perante uma magnífica paisagem natural, então deve usufruí-la considerando-a como o seu *motivo principal* e a utilização da transparência seria o meio para o atingir. A *cortina*, considerava-a um instrumento pragmático que equilibra a relação entre o interior que é privado e o exterior que é público.<sup>415</sup>

Assim, na *casa* projectada por Mies van der Rohe, os percursos interiores são simplificados e substituídos por espaços livres, flexíveis e até multifuncionais, ainda que subtilmente pensados em relação a *um todo* organizado. Isto é, nesse amplo espaço interior, subentendem-se distintas áreas que representam uma determinada função (dormir, estar, comer, etc.). Nesta medida acabou por recuperar a convencional definição ou divisão interior de *uma casa*.

Já as janelas, reduzem-se a grandes planos de vidro transparente que *olham a paisagem* e estruturam o alçado. Mas se a *casa* se encontra num ambiente urbano, constrangedor e devassado publicamente, então a sua solução passa por recorrer a um *pátio* para proporcionar a imprescindível abertura ao exterior que deveria ser também *privado* e protegido, isto é, desfrutado apenas pelo *habitante* da *casa*, desde o interior, e na sua intimidade.

Isto significa – em suma – que tanto Mies van der Rohe como Adolf Loos pretendiam proteger a *esfera privada*, da *esfera pública*. Nesta medida ambos se aproximam claramente e partilham da mesma posição. Afinal continuamos convencidos de que se trata do mais elementar problema que o *projecto de arquitectura* deverá resolver na *casa do homem*, uma vez que interfere directamente com a sua mais básica habitabilidade. Curiosamente, tinham opiniões divergentes acerca do que deve ser o “*interior privado*” de uma *casa*. Mas afinal, qual dos dois tinha *mais razão*?

Talvez tenham tido, os dois, *igual razão* e é bom que assim seja, pois a complexidade da *casa* equivale à complexidade do *ser humano*, logo **a sua riqueza não pode ser captada numa única definição, de um modo universal e terminante.**

---

<sup>415</sup> Em “*Uma Residência Moderna em Tempos Turbulentos*”, Wolf Tegethoff escreve: “*Transparência não é necessariamente sinónimo de abertura no que diz respeito ao aspecto físico, e isto é um facto que resolve a alegada contradição: a envolvente da casa é visualmente puxada para dentro, através da grande parede de vidro, mas no entanto permanece espacialmente excluída (...)*”, in Daniela Hammer-Tugendhat; Wolf Tegethoff, *Mies van der Rohe. The Tugendhat House*, op.cit., p. 75.

Neste momento, e depois de tudo o que se reflectiu ao longo deste trabalho, apenas se acredita que, para resolver o *problema da casa do homem*, não existe uma única solução, uma única forma, ou uma única fórmula. Isto porque não existe um *problema único*, mas uma infinidade de *problemas*. E cada *problema* que se tentar resolver irá desembocar, muito provavelmente, noutra *novo problema* e por aí adiante.

Fernando Pessoa foi mais longe ao admitir que “*nenhum problema tem solução. Nenhum de nós desata o nó górdio; todos nós ou desistimos ou o cortamos. Resolvemos bruscamente, com o sentimento, os problemas da inteligência, e fazemo-lo ou por cansaço de pensar, ou por timidez de tirar conclusões, ou pela necessidade absurda de encontrar um apoio, ou pelo impulso gregário de regressar aos outros e à vida. Como nunca podemos conhecer todos os elementos de uma questão, nunca a podemos resolver. Para atingir a verdade faltam-nos dados que bastem, e processos intelectuais que esgotem a interpretação desses dados.*”<sup>416</sup>

A questão da *habitabilidade do espaço doméstico*, por exemplo, não exprime *um problema*, mas antes, circunscreve um somatório de *problemas* que implicam com a conformação da *casa*, e mais directamente com o consubstanciar da sua espacialidade interior, de forma harmoniosa, de modo a torná-la apta a ser convenientemente habitada pelo ente que a domesticará. A resposta a esses *problemas* dá origem a múltiplas soluções, e até a resoluções – por vezes – paradoxais, sendo certo que *algo* ficará – sempre – por resolver, se não *hoje*, pelo menos *amanhã*. E isto foi o que se pôs à prova, neste trabalho.

Julgamos que muitas vezes se confunde *habitabilidade* com *domesticidade*, ou mesmo com *conforto doméstico*. Muitas vezes baralha-se *sobriedade* com *austeridade*, e confunde-se uma *atitude genuína* com uma *falsa aparência*, designadamente quando se fala dos interiores domésticos concretizados por alguns *arquitectos* do *Movimento Moderno*, e nomeadamente das *casas* que temos vindo a analisar. De facto, julgamos que se se incorre nessas *confusões*, é porque a leitura que se faz *destas casas* é eventualmente superficial ou meramente formalista, sobretudo, desenraizada do seu sentido essencial. As aparências iludem, seguramente. Isto também se procurou mostrar neste trabalho.

A *casa* é sempre a *casa de alguém*. Sempre. Por isso não pode ser lida, analisada e observada sem o *seu sujeito*, ou melhor, sem todos os *sujeitos* a quem pertence. Não se deve despir a *casa* da sua vivência real, das pessoas que a usam e das coisas que lá metem. Nem se deve isolá-la das pessoas que a usaram e das coisas que de lá tiraram, tornando-a vazia outra vez. Esquecendo *tudo e todos* que a fazem ou fizeram autêntica, que lhe dão ou deram identidade, e com a qual se identificam, ou um dia se identificaram.

---

<sup>416</sup> Fernando Pessoa, *Livro do Desassossego*, op.cit., p. 281, 282.

Mas uma dúvida permanece: Se a *casa é propriedade imobiliária do cliente, propriedade mental do arquitecto, e propriedade moral do seu habitante*, uma vez que é o *cliente* que a encomenda e financia, é o *arquitecto* que a concebe, e é o *habitante* que dela se apropria. Afinal de quem é a *casa*? Quem lhe atribui a sua *personalidade*, o seu *carácter*?

Hoje acreditamos que será um atributo de todos os que intervêm na sua concretização. Parece-nos evidente que a *personalidade da casa* será um reflexo consequente de cada um dos *sujeitos*, por isso o *carácter* de cada *casa*, aquele cunho especial que a distingue das *outras*, será marcado simplesmente pela expressão ajustada das *peçoas* que a concretizam e lhe dão vida.

Concordamos que “*uma casa tem de ser uma casa, antes de mais nada, pouco importa que seja ‘minha’ ou ‘tua’ (...)*”<sup>417</sup>, no entanto, julgamos que para que seja *uma boa casa* não basta que satisfaça as necessidades comuns *ao género humano*, deverá satisfazer, de igual modo, as necessidades específicas de *cada ser humano*, de cada pessoa individual a quem pertence e que a utiliza. E não será isto que frequentemente se menospreza? Afinal o que falta para que se ultrapasse a vontade de *construir a casa para qualquer um* e se tente *realizar a casa de cada um*, para que *cada um* a possa *concretizar* naturalmente?

Se *realizar* é tornar real ou efectivo, é executar, é conseguir, “*é atribuir a realidade das coisas ao que é pura ideia ou representação do espírito*”<sup>418</sup>, então **a casa realiza-se na obra construída**. Então é o *arquitecto* que contribui maioritariamente para a sua *realização*. E se *concretizar* é tornar concreto, é apresentar-se de modo completo, tal como lhe é próprio apresentar-se na sua realidade existencial, exprimindo a sua individualidade e singularidade, a *casa* só se concretiza quando é habitada, quando fica claramente definida a sua razão de ser, então **a casa concretiza-se quando se transforma num lar**. Então é o *habitante* que contribui maioritariamente para a sua *concretização*. É por isso que acreditamos que *a casa de cada um*, só *cada um* a pode concretizar.

Julgamos que, no âmbito disciplinar da arquitectura, realizar a *casa de cada um* passa, não só por desenhá-la adequadamente, mas também por construí-la bem, de forma a garantir a sua máxima habitabilidade, projectando-a e construindo-a de modo a que seja *uma boa casa*, acima de tudo, *funcional, bela e confortável* ao ponto de ser quente no Inverno, fresca no Verão, serena em cada estação para acolher, em harmoniosos espaços, *cada pessoa* que a venha habitar.<sup>419</sup>

---

<sup>417</sup> Ernesto Rogers, *Esperienza dell'architettura*, citado por Aldo Rossi in “*Introduccion*”, in Bonfanti, Ezio; Bonicalzi, Rosaldo; Rossi, Aldo; Scolari, Massimo, Vitale, Daniele, *Arquitectura Racional*, op.cit., p. 27.

<sup>418</sup> *Dicionário da Língua Portuguesa*. Porto, Porto Editora, 1997. p. 1519.

<sup>419</sup> A este propósito, ver a citação de Ernesto Rogers na p. 85, com a referência número 90.

Passa por projectá-la de um modo lógico e ajustado, pensando na sua implantação, no seu programa em termos funcionais e organizativos; na localização e dimensão de cada janela, porta, caixa de escadas, varanda; na relação dos seus espaços interiores e exteriores; na sua espacialidade; na volumetria; nos alçados; na cobertura; em cada material de construção; em cada tipo de revestimento; na cor; na relação com o *todo*, com o sítio, com a envolvente, com a cidade; mas também, pensando em cada detalhe técnico e construtivo; no desenho do corrimão, do parapeito; na espessura de cada parede; no tipo de aquecimento, das águas e do ambiente; na localização de cada radiador, de cada exaustor, de cada torneira, de cada sanita, de cada interruptor; em cada ponto de luz; em cada pormenor técnico e arquitectónico, de modo a que tudo possa funcionar na perfeição. Uma janela, não só deve acautelar a localização e a posição mais adequada, e ter proporções harmoniosas – tendo em conta tanto o interior como o exterior da *casa* – como também deve funcionar bem, em termos técnicos, térmicos e acústicos. Cada *detalhe* deve ser pensado atempadamente, na fase de concepção do projecto; cada janela deve *ser aberta, e olhar-se através dela*, muito antes de ser construída.

Pensar na *arquitectura da casa* é pensar em tudo isto, e muito mais. E projectar *a casa de cada um* é projectá-la de um modo ponderado e consciente, com o tempo e a dedicação suficientes para que possa ser imaginada a ser usada pelo *futuro habitante*, no acto de concepção do próprio *projecto de arquitectura*.

Estamos convictos que este deveria ser o *papel do arquitecto* de hoje. O *arquitecto* deveria zelar pela boa arquitectura justificando a sua pertinência, e não deveria preocupar-se com o que a arquitectura *possa parecer ser*. Não deveria preocupar-se (tanto) com o desenhar simplesmente *casas belas*, que procuram apenas provocar uma emoção estética, numa busca insaciável pela forma preferencialmente *original, inovadora, ou aparatosa*, que apenas serve para alimentar *falsas aparências*, quando por dentro é desconfortável e quase tudo funciona mal.

Mas julgamos que todos os *sujeitos*, que são envolvidos no processo de realização e concretização da *casa*, desempenham um papel fundamental. Hoje em dia já dispomos de *meios* suficientes para construir apenas *boas casas*, se essa fosse a verdadeira intenção de cada *arquitecto* que a projecta; se essa fosse a vontade de cada *cliente* que a financia; e se isso fosse exigido por cada *habitante* que a ocupa; se fosse esse o *desejo comum* dos *sujeitos* que concretizam *cada casa* que se constrói.



Parece-nos óbvio que não compete apenas ao *arquitecto* problematizar esta questão. Se o *arquitecto* apenas realiza uma *casa* mediante a encomenda de um *cliente*, então essa encomenda também deve ser sensata; neste sentido, compete ao *cliente* mostrar-se interessado em construir *uma boa casa*. Assim como compete ao *habitante* ser exigente e crítico, reclamando legitimamente as incongruências que entretanto se evidenciam, fazendo ver o que *não está bem feito na casa*, esclarecendo equívocos que se podem prolongar por inércia, ou por simples ignorância.

Na verdade, ainda acreditamos que a arquitectura pode desempenhar um papel crucial na nossa sociedade, se se pensar um pouco mais em tudo isto. É por esta razão que nos parece importante *estudar a casa confrontando-a com os seus sujeitos, relacionando a arquitectura da casa com vida dentro dela, problematizando sobre o modo como se projecta a casa em função da maneira como é habitada*, aferindo, conseqüentemente, o contributo de cada *sujeito* no seu processo de concepção, realização e concretização.

É fácil olhar para trás e descobrir os erros cometidos no passado. Assim como é fácil criticar os que ainda se arrastam no presente. E se não se corrige de um modo operativo aquilo que já se identificou como sendo incorrecto, é porque o esforço que se faz não é (ainda) suficiente.

Difícil é saber o que o futuro nos reserva. Não se trata de saber *qual é o futuro da casa*, nem *como será a casa do futuro*, como se só houvesse uma resposta e uma solução. Mas antes, saber como é que todas estas *coisas já pensadas*, por nós e por muitos outros, podem transformar-se em algo positivo, encontrando soluções para novos problemas, ou simplesmente, resolvendo problemas que já têm solução, quiçá contribuindo também para *a construção de um mundo melhor*.



## Bibliografia

- AALTO, Alvar, *Alvar Aalto. De Palabra y por Escrito*, (Göran Schildt ed.). Madrid: El Croquis Editorial, 1993. (Biblioteca de Arquitectura).
- AALTO, Alvar, *Koetalo. Muuratsalo*. Jyväskylä: Alvar Aalto – museo, 1996.
- AALTO, Alvar, *Villa Mairea. Noormarkku*. Jyväskylä: Alvar Aalto – museo, 1996.
- ÁBALOS, Iñaki, *La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 2000.
- ARENDE, Hannah, *A Condição Humana*, (título original: *The Human Condition*, 1958). Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2001.
- ARNAU, Joaquín, *72 Voces para un Diccionario de Arquitectura Teórica*. Madrid: Celeste Ediciones, 2000.
- Arquitectura Popular em Portugal*. 3ª edição. Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses, 1988. Volume 1.
- BANHAM, Reyner, "A home is not a house", in *Architectural Design*, 7/8. London, (January 1969), p. 45, 48.
- BEHNE, Adolf, *Adolf Behne, 1923. La Construcción Funcional Moderna*. Barcelona: Ediciones del Serbal, Demarcación de Barcelona del Colegio de Arquitectos de Cataluña, 1994. (Arquitectura/Teoria; 3).
- BENJAMIN, Walter, *Imagination y Sociedade. Iluminaciones I*. Madrid: Taurus Ediciones, 1998.
- BENTON, Tim, *The Villas of Le Corbusier. 1920-1930*. New Haven and London: Yale University Press, 1987.
- BESSA-LUÍS, Agustina, *Pensadora Entre as Coisas Pensadas. Pensatrice Fra le Cose Pensante*, (Laurea Honoris Causa pela Università degli Studi di Roma 'Tor Vergata'). Guimarães Editores, SA, 2008.
- BONVALET, Merlin, *Transformation de la Famille et Habitat*. Paris: Presses Universitaires de France, 1988. (Travaux et documents cahier; 20).
- BREYNER, Sophia de Mello, *A Fada Oriana*. 4ª edição. Lisboa: Edições Ática, 1975.
- BROOKS, H. Allen, *Le Corbusier's Formative Years. Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1997.
- CACCIARI, Massimo, *Adolf Loos e il Suo Angelo. "Das Andere" e altri scritti*. 3ª edi. Milano: Electa, 1995.
- Cap Malaparte. Sur la Villa de Malaparte à Capri et Sa Fortune Critique. L'Architecture d'Aujourd'hui*, 289, (Octobre 1993).
- CARTER, Peter, *Mies van der Rohe at Work*. London: Phaidon Press Limited, 1999.
- CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre, *L'Invention du Quotidien*. Paris: Gallimard, 1994.
- COHEN, Jean-Louis, *Le Corbusier. 1887-1965. Lirismo da Arquitectura da Era da Máquina*. Taschen GmbH, 2006. (Edição em exclusivo para o *Jornal o Público*).
- COLOMINA, Beatriz, *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*. (First MIT Press paperback edition: 1994). 3th printing. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 1996.
- COLLINS, Peter, *Los Ideales de la Arquitectura Moderna; Su Evolución (1750-1950)*, (título original: *Changing Ideals in Modern Architecture 1750-1950*, 1970). Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 2001. (GG Reprints).
- CHERMAYEFF, Alexander, *Community and Privacy*. New York: Anchor Book Edition, 1965.

- CHOMBART DE LLAUWE, Paul-Henry, *Famille et Habitation I. Sciences Humaines et Conceptions de l'Habitation*. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1967.
- DENTI, Giovanni; PEIRONE, S., *Adolf Loos Opera Complète*. Roma: Officina Edizioni, 1997. (Architettura/Progetto; 18).
- Dicionário da Língua Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1997. (Dicionários Editora).
- DURAS, Marguerite, "A casa", in DURAS, Marguerite, *A Vida Material*, (título original: *La Vie Matérielle*, 1987). 2ª edição. Lisboa: Difel Difusão Editorial, 1994, p. 49-70.
- DUZER, Leslie van; KLEINMAN Kent, *Villa Müller. A Work of Adolf Loos*, 1<sup>st</sup> ed. New York: Princeton Architectural Press, 1994.
- EAMES, Charles, *Qué Es una Casa? Qué Es el Diseño?*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2007.
- ELEB, Monique; CHÂTELET, Anne-Marie, *Urbanité, Sociabilité et Intimité. Des Logements d'Aujourd'hui*. Paris: Éditions de l'Épure, 1997. (Recherche d'architecture).
- ELIOT, T. S., *Ensaio de Doutrina Crítica*. Lisboa: Guimarães Editores, 1997.
- ELIOT, T. S., *Ensaio Escolhidos*. Lisboa: Cotovia, 1992.
- EVANS, Robin, *Translations From Drawings to Buildings and Other Essays*. London: Architectural Association, 1997. (AA Documents; 2).
- FARNSWORTH, Edith, *Edith Farnsworth Papers. Memoires*, Midwest Manuscript Collection. The Newberry Library Chicago.
- FLANDRIN, Jean-Louis, *Famílias. Parentesco, Casa e Sexualidade na Sociedade Antiga*, (título original: *Familles. Parenté, Maison, Sexualité dans l'Ancienne Société*). 2ª edição. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.
- Forma y Memoria. Documents de Projectes d'Arquitectura*, 18. Barcelona: Edicions UPC, 2002.
- FORTY, Adrian, *Words and Buildings. A Vocabulary of Modern Architecture*. New York: Thames and Hudson Inc., 2000.
- FOUCAULT, Michel, *Historia de la Sexualidad 1. La Voluntad de Saber*, (título original: *Histoire de la sexualité. 1. La volonté de savoir*, 1976). 8ª ed. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, SA, 1995.
- FRIEDMAN, Alice T., *Women and the Making of the Modern House. A Social and Architectural History*. New Haven and London: Yale University Press, 1998.
- GANS, Deborah, *The Le Corbusier Guide*. Revised Edition. New York: Princeton Architectural Press, 2000.
- GIEDION, Sigfried, *Escritos Escogidos*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Librería Yerba, Cajamurcia, 1997. (Colección de Arquitectura; 33).
- GIEDION, Sigfried, *Space, Time and Architecture*. Cambridge: Harvard University Press, 1954.
- GOLDSMITH, Myron, *Oral History of Myron Goldsmith*, (entrevista elaborada por Betty J. Blum), Compiled under the auspices of the Chicago Architects Oral History Project: Ernest R. Graham Study Center for Architectural Drawings, Department of Architecture, The Art Institute of Chicago.
- GRASSI, Giorgio, *Arquitectura Lengua Muerta y Otros Escritos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2003. (Arquitectura/teoría; 7).
- GRASSI, Giorgio, *La Arquitectura como Oficio y Otros Escritos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1980.
- GRASSI, Giorgio, *La Costruzione Logica dell'Architettura*, Scritti scelti vol.1. Torino: Umberto Allemandi & C., 1998. (I testimoni dell'architettura).
- GRAVAGNUOLO, Benedetto, *Adolf Loos*, (título original: *Adolf Loos*, 1981). Madrid: Editorial Nerea S.A., 1988.
- GUITON, Jacques, *The Ideas of Le Corbusier on Architecture and Urban Planning*. New York: George Braziller, Inc., 1981.

*La Habitación y la Ciudad Modernas: Rupturas y Continuidades 1925-1965. Docomomo Ibérico – Zaragoza.* Barcelona: Fundación Mies van der Rohe, 1997.

HABRAKEN, N. J., *El Diseño de Soportes*, (título original: *Variations: The Systematic Design of Supports*). Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 2000. (GG Reprint)

HAKERMAN, James, *La Villa. De la Rome Antique à Le Corbusier*. Turino: Editions Hazan, 1997. (Collection 35/37).

HAKERMAN, James, *La Villa. Forma e Ideología de las Casas de Campo*, (título original: *Form and Ideology of Country Houses*). Madrid: Ediciones Akal, 1997. (Akal Arquitectura; 13).

HALL, Edward T., *A Dimensão Oculta*, (título original: *The Hidden Dimension*, 1966). Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1986.

HAMMER-TUGENDHAT, Daniela; TEGETHOFF, Wolf, *Mies van der Rohe. The Tugendhat House*, (Daniela Hammer-Tugendhat, Wolf Tegethoff, ed.). Wien: Springer, 2000.

HAYDEN, Dolores, *The Grand Domestic Revolution*, 7th printing. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 1981.

HAYDEN, Dolores, *The Power of Place. Urban Landscapes as Public History*. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 1995.

HEIDEGGER, Martin, “*Construir, habitar, Pensar*”, in *Conferencias y Artículos*, (tradução: Eustaquio Barjau). Barcelona: Serbal, 1994.

HILBERSEIMER, Ludwig, *La Arquitectura de la Gran Ciudad*, (título original: *Groszstadt Architektur*). 2ª ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1999. (GG Reprints).

HILBERSEIMER, Ludwig, *Contemporary Architecture, Its Roots and Trends*. Chicago: Paul Theobald and Company, 1964.

HILBERSEIMER, Ludwig, *Mies van der Rohe*. Chicago: Paul Theobald and Company, 1956.

*História da Vida Privada. Da Primeira Guerra Mundial aos Nossos Dias*, (Philippe Ariès, Georges Duby, ed.). Lisboa: Edições Afrontamento, 1991. Volume 5.

*História da Vida Privada. Da Revolução à Primeira Guerra Mundial*, (Philippe Ariès, Georges Duby, ed.). Lisboa: Edições Afrontamento, 1991. Volume 4.

*História da Vida Privada. Do Renascimento ao Século das Luzes*, (Philippe Ariès, Georges Duby, ed.). Lisboa: Edições Afrontamento, 1991. Volume 3.

HITCHCOCK, Henry-Russell; JOHNSON, Philip, *The International Style*. New York and London: W.W. Norton & Company, 1995.

JENGER, Jean, *Le Corbusier. Choix de Lettres*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser, 2002. (Éditions d'Architecture).

JOHNSON, Philip, *Mies van der Rohe*. 3th ed. Boston: The Museum of Modern Art, New York, distr. by New York Graphic Society, 1978.

JOHNSON, Philip, *Mies van der Rohe*. London: Secker & Warburg, 1978.

JOHNSON, Philip, *Philip Johnson. Escritos*, (título original: *Philip Johnson. Writings*). Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1981.

KAUFMANN, Emil, *De Ledoux a Le Corbusier. Origen y Desarrollo de la Arquitectura Autónoma*, (título original: *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der Autonomen Architektur*). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1982. (Colección Punto y Línea).

KLEIN, Alexander, *Vivienda Mínima: 1906-1957*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1980. (Colección Arquitectura/Perspectivas).

LAHTI, Louna, *Alvar Aalto, 1898-1976. Paraíso para Gente Comum*. Taschen, 2005.

*Le Corbusier. Le Passé à Réaction Poétique*, catálogo da Exposição apresentada no l'Hôtel de Sully. Paris: SNIM Lion - Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1988.

- Le Corbusier: *Une Encyclopédie*, (direction de l'ouvrage: Jacques Lucan). Paris: Centre Georges Pompidou/CCI, 1987. (Collection Monographie).
- LE CORBUSIER, *A Arte Decorativa*, (título original: *L'Art Décoratif d'Aujourd'hui, 1925*). São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- LE CORBUSIER, *Conversas com Estudantes das Escolas de Arquitectura*, (título original: *Entretien avec les Étudiants des Écoles d'Architecture*). Lisboa: Edições Cotovia, Lda, 2003.
- LE CORBUSIER, *Le Corbusier. Por uma Arquitectura*, (versão original: *Le Corbusier. Vers une Architecture, 1923*). 5ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1998.
- LE CORBUSIER, *Le Corbusier. Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*, (título original: *Précisions, 1959*). Barcelona: Ediciones Apóstrofe, 1999. (Colección Poseidón).
- LE CORBUSIER, *Le Corbusier. Précisions. Sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. Paris: Éditions Vincent, Fréal & C<sup>e</sup>, 1960.
- LE CORBUSIER, *Le Corbusier. Vers une Architecture*. Paris: Éditions Vincent, Fréal & C<sup>e</sup>, 1966. LE CORBUSIER, *Le Modulor. Contre la Pollution Visuelle*. Paris: Denoël/Gonthier, Fondation Le Corbusier, 1977. (Bibliothèque Médiations).
- LE CORBUSIER, *The Ideas of Le Corbusier on Architecture and Urban Planning*, (versão original: Fondation Le Corbusier, 1981). New York: Georg Braziller, 1999.
- LE CORBUSIER, *Les Trois Établissements Humains*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1957.
- LE CORBUSIER, *L'Unité d'Habitation de Marseille*. Mulhouse: Le Point – Revue artistique et littéraire paraissant tous les deux mois, 1950.
- LE CORBUSIER, *Une Maison – un Palais*. Paris: Editions Connivences, Fondation Le Corbusier, 1989. (Collection de "L'Esprit Nouveau").
- LE CORBUSIER, *Une Petite Maison*. Zürich: Artemis, Aux Éditions d'Architecture.
- LE CORBUSIER, *Urbanismo*, (título original: *Urbanisme*). 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- LE CORBUSIER; JEANNERET, P., *Œuvre Complète 1910-1929*. 14ª ed. Zürich: Edition Girsberger, Les Editions d'Architecture (Artemis), Publié par Willy Boesiger et O. Stonorov, 1995. Vol. 1
- LE CORBUSIER; JEANNERET, P., *Œuvre Complète 1929-1934*. 14ª ed. Zürich: Edition Girsberger, Les Editions d'Architecture (Artemis), Publié par Willy Boesiger, 1995. Vol. 2.
- LE CORBUSIER; JEANNERET, P., *Œuvre Complète 1934-1938*. 14ª ed. Zürich: Edition Girsberger, Les Editions d'Architecture (Artemis), Publié par Max Bill, 1995. Vol. 3.
- LE CORBUSIER; JEANNERET, P., *Œuvre Complète 1938-1946*. 14ª ed. Zürich: Edition Girsberger, Les Editions d'Architecture (Artemis), Publié par Willy Boesiger, 1995. Vol. 4.
- LE CORBUSIER; JEANNERET, P., *Œuvre Complète 1946-1952*. 14ª edição. Zürich: Edition Girsberger, Les Editions d'Architecture (Artemis), Publié par Willy Boesiger, 1995. Vol. 5.
- LE CORBUSIER; JEANNERET, P., *Œuvre Complète 1952-1957 et son atelier rue de Sèvres 35*. 14ª ed. Zürich: Edition Girsberger, Les Editions d'Architecture (Artemis), Publié par Willy Boesiger, 1995. Vol. 6.
- LE CORBUSIER; JEANNERET, P., *Œuvre Complète 1957-1965 et son atelier rue de Sèvres 35*. 14ª ed. Zürich: Edition Girsberger, Les Editions d'Architecture (Artemis), Publié par Willy Boesiger, 1995. Vol. 7.
- LE CORBUSIER; JEANNERET, P., *Œuvre Complète 1965-1969. Les dernières Œuvres. The Last Works. Die letzten Werke*. 14ª ed. Zürich: Edition Girsberger, Les Editions d'Architecture (Artemis), Publié par Willy Boesiger, 1995. Vol. 8.
- LEON, Juan, *La Casa de un Solo Muro*. Madrid: Editorial Nerea, 1990.
- LEWIS, Hilary; O'CONNOR, John, *Philip Johnson. The Architect in His Own Words*. New York: Rizzoli International Publications Inc., 1994.
- LLEÓ, Blanca, *Sueño de Habitar*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 1998. (Colección Arquithesis; 3).

- LOOS, Adolf, *Escritos I. 1897/1909*, (Adolf Opel, Josep Quetglas, ed.). Madrid: El Croquis Editorial, 1993. (Biblioteca de Arquitectura).
- LOOS, Adolf, *Escritos II. 1910/1932*, (Adolf Opel, Josep Quetglas, ed.). Madrid: El Croquis Editorial, 1993. (Biblioteca de Arquitectura).
- LOOS, Adolf, *Neues Bauen in der Welt*. Einzeldarstellungen, herausgegeben von Joseph Gantner, Band IV. Wien: Verlag von Anton Schroll & Co., 1931.
- LOOS, Adolf, *Ornamento y Delito y Otros Escritos*, (título original: *Adolf Loos. Sämtliche Schriften*). Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1972.
- LUSTENBERGER, Kurt, *Adolf Loos*, (título original: *Adolf Loos*, 1995). Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1998.
- LYON, Dominique, *Le Corbusier Alive*. Paris: Vilo International, 2000.
- MACHADO, Carlos, “*Entrevista a Carlos Machado*”, (entrevista elaborada por Catarina Bianchi Prata), in Prata, Catarina Bianchi, *A Eternização da Arquitectura: Arquitectura e Imagem Fotográfica*. Prova final de Licenciatura em Arquitectura 2003/2004, edição policopiada de autor, 2 volumes. Porto: FAUP, 2004.
- MARTÍ ARÍS, Carlos, *Las Formas de la Residencia en la Ciudad Moderna*. Barcelona: Ediciones UPC, 2000. (Col·lecció d'Arquitectura; 15).
- MARTÍ ARÍS, Carlos, *Silencios Elocuentes*. Barcelona: Edicions UPC, 2002.
- MARTÍ ARÍS, Carlos, *Las Variaciones de la Identidad. Ensayo Sobre el Tipo en Arquitectura*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1993.
- Mies in America*, (Phyllis Lambert, ed.). Montréal: Canadian Centre for Architecture / New York: Whitney Museum of American Art, Harry N. Abrams Inc., Publishers, 2001.
- Mies in Berlin*, (Terence Riley, Barry Bergdoll, ed.). New York: The Museum of Modern Art, 2001.
- MØLLER, Henrik Sten; UDSEN, Vibe, *Jørn Utzon Houses*. Copenhagen: Living Architecture Publishing, 2006.
- MONESTIROLI, Antonio, *La Arquitectura de la Realidad*. Barcelona: Ediciones del Serbal, Demarcación de Barcelona del Colegio de Arquitectura de Cataluña, 1993. (Arquitectura/teoría; 2).
- MONTEYS, Xavier, *La Gran Máquina. La Ciudad en le Corbusier*. Barcelona: Ediciones del Serbal, Demarcación de Barcelona del Colegio de Arquitectura de Cataluña, 1996. (Arquitectura/teoría; 4).
- MONTEYS, Xavier; FUERTES, Pere, *Casa Collage – Un Ensayo Sobre la Arquitectura de la Casa*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 2001.
- MOORE, Allen; LYNDON, Donlyn, *Chambers for a Memory Palace*. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 1994.
- MOORE, Charles; ALLEN, Gerald; LYNDON, Donlyn, *La Casa: Forma y Diseño*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1999. (GG Reprints).
- MOURA, Eduardo Souto de, *Eduardo Souto de Moura*, (Antonio Esposito, Giovanni Leoni, ed.). Milano: Electa, 2003.
- MOURA, Eduardo Souto de, *Eduardo Souto Moura*. Lisboa: Editorial Blau, 2000.
- MOURA, Eduardo Souto de, “*Eduardo Souto Moura*”, (entrevista elaborada por Fátima Marques Faria), in *Diário de Notícias*, 1998, s/p.
- MOURA, Eduardo Souto de, “*Eduardo Souto Moura*”, (entrevista elaborada por José Paulo Mateus, 29 de Novembro), in “*Linha*”, *Jornal Expresso*, 2003, s/p.
- MOURA, Eduardo Souto de, “*Eduardo Souto Moura*”, (entrevista elaborada por Ricardo Nabais, Sandra Nobre, 01 de Dezembro), in “*Tabu*”, *Jornal Sol*, 2006, p. 26-36.
- MOURA, Eduardo Souto de, *Eduardo Souto de Moura. Conversas com Estudantes*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 2008.

- MOURA, Eduardo Souto de, "Eduardo Souto de Moura. Obra recente", in *2G Revista Internacional de Arquitectura*, 5. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1997.
- MOURA, Eduardo Souto de, *Eduardo Souto de Moura. Obra Reciente*, (entrevista elaborada por Ricardo Merí de la Maza, 15 de Abril). Valencia: Tribuna de la Construcción 60, 2004.
- MOURA, Eduardo Souto de, "Eduardo Souto Moura. La naturalidad de las cosas. 1995-2005", in *El Croquis*, 124. Madrid: El Croquis Editorial, 2005.
- MOURA, Eduardo Souto de, *Eduardo Souto Moura. Vinte e Duas Casas. Twenty two Houses*, VI Bienal Internacional de Arquitectura de São Paulo. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2006.
- MOURA, Eduardo Souto de, "Entrevista biográfica", (entrevista elaborada por Monica Daniele), in Moura, Eduardo Souto de, *Eduardo Souto de Moura*. Milano: Electa, 2003, p. 435-438.
- MOURA, Eduardo Souto de, *Souto de Moura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1990.
- MUMFORD, Lewis, *The Culture of Cities*. New York: Harcourt Brace Jovanovich Inc., 1970.
- MÜNZ, Ludwig; KÜNSTLER, Gustav, *Adolf Loos. Pioneer of Modern Architecture*. New York: Frederick A. Praeger Publishers, 1966.
- NEUMEYER, Fritz, *Mies van der Rohe. La Palabra Sin Artificio. Reflexiones Sobre Arquitectura 1922/1968*, (título original: *Mies van der Rohe. Das kunstlose Wort. Gedanken zur Baukunst*, 1986). Madrid: El Croquis Editorial, 1995. (Biblioteca de Arquitectura; 5).
- NEUMEYER, Fritz, *Mies van der Rohe on the Building Art. The Artless Word*, (título original: *Mies van der Rohe. Das kunstlose Wort. Gedanken zur Baukunst*, 1986). Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 1991.
- NEUTRA, Richard, *Survival Through Design*. New York: Oxford University Press, 1954.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Páginas de Autobiografía*. Lisboa: Guimarães Editores. (Obras Publicadas na Pequena Biblioteca).
- Nuevos Modos de Habitar = New Ways of Housing*. Valencia: Colegio Territorial de Arquitectura de Valencia, 1996.
- ORTEGA Y GASSET, José, *A Desumanização da Arte*. 2ª edição. Lisboa: Vega – Passagens.
- PADOVAN, Richard, *Mies van der Rohe. Mansion House Square and the Tower Type*. London: International Union of Architects / International Architect Magazine, 1984. (UIA 3).
- PARICIO, Ignacio; SUST, Xavier, *La Vivienda Contemporánea. Programa y Tecnología*. Barcelona: Institut de Tecnologia de la Construcció de Catalunya, Itec, 2000.
- Patio y Casa. Documents de Projectes d'Arquitectura*, 13. Barcelona: Edicions UPC, 2001.
- PESSOA, Fernando, *Livro do Desassossego*, (Richard Zenith, ed.). Lisboa: Assirio & Alvim, 2006.
- Il Progetto Domestico. La Casa dell'Uomo: Archetipi e Prototipi*, (Georges Teyssot ed.). Milano: Electa, 1986.
- PURINI, Franco, "Architettura senza architetto?", in *Casabella: Rivista Internazionale di Architettura*, 528, 1991.
- QUETGLAS, Josep, *El Horror Cristalizado. Imágenes del Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe*. Barcelona: Actar Publishers, 2001.
- RAPOPORT, Amos, *House, Form and Culture*. London: Prentice-Hall International Limited, 1969. (Foundations of Cultural Geography Series).
- REED, Christopher, *Not at Home. The Suppression of Domesticity in Modern Art and Architecture*. London: Thames and Hudson Lda, 1996.
- REICHLIN, Bruno, "Une petite maison on Lake Lemán", in *Lotus International*, 60. Milano: Electa, 1988.
- REICHLIN, Bruno, "L'utile n'est pas le beau", in *Le Corbusier : Une Encyclopédie*, (direction de l'ouvrage: Jacques Lucan). Paris: Centre Georges Pompidou/CCI, 1987. (Collection Monographie).



- REICHLIN, Bruno, *Le Corbusier. Corseaux*. 2ª ed. Lausanne: Éditions Payot, 1991.
- Rethinking Architecture. A Reader in Cultural Theory*, (Neil Leach, ed.). London and New York: Routledge, 2000.
- ROGERS, Ernesto Nathan, *Esperienza dell'Architettura*. Milano: Skira Editore, 1997.
- ROGERS, Ernesto Nathan, *Experiencia de la Arquitectura*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1965. (Colección Ensayos Nueva Serie).
- ROSSI, Aldo, "Aspectos de la tipología residencial en Berlín", in Rossi, Aldo, *Para Una Arquitectura de Tendencia. Escritos: 1956-1972*, (título original: *Scritti Scelti sull'Architettura e la Città: 1956-1972*, 1975). Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1977, p. 145-154. (Colección Arquitectura/Perspectivas).
- ROSSI, Aldo, "Introducción", in Bonfanti, Ezio; Bonicalzi, Rosaldo; Rossi, Aldo; Scolari, Massimo; Vitale, Daniele, *Arquitectura Racional*, (título original: *Architettura Razionale*, 1973). 3ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 1987, p. 11-22.
- ROSSI, Aldo, *Para Una Arquitectura de Tendencia. Escritos: 1956-1972*, (título original: *Scritti Scelti sull'Architettura e la Città: 1956-1972*, 1975). Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1977. (Colección Arquitectura/Perspectivas).
- ROWE, Colin; SLUTZKY, Robert, *Transparency*. Basel: Birkhäuser Verlag, 1997.
- ROWE, Peter G., *Modernity and Housing*. First MIT Press paperback edition. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 1995.
- RUKSCHIO, Bukhardt; SCHACHEL, Roland, *La Vie et l' Œuvre de Adolf Loos*. Bruxelles: Pierre Mardaga éditeur, 1982.
- RYBCZYNSKI, Witold, *La Casa. Historia de Una Idea*, (título original: *Home: A Short History of an Idea*, 1986). 4ª ed. Madrid: Editorial Nerea, 1997.
- RYBCZYNSKI, Witold, *The Perfect House. A Journey With the Renaissance Master Andrea Palladio*. New York: Scribner, 2002.
- RYKWERT, Joseph, *La Casa de Adán en el Paraíso*, (título original: *On Adam's House in Paradise. The idea of primitive hut in architectural history*). Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1974. (Colección Arquitectura y Crítica).
- SABALBEASCOA, Anaxu; MARCOS, Javier, *Vidas Construidas. Biografías de Arquitectos*. 3ª ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 2002.
- SAFRAN, Yehuda, *Mies van der Rohe*. Lisboa: Editorial Blau, 2000.
- SANCHEZ PEREZ, Francisco, *La Liturgia del Espacio. Casarabonela: Un Pueblo Aljamiado*. Madrid: Editorial Nerea, 1990.
- SARNITZ, August, *Adolf Loos 1870-1933. Arquitecto, Crítico Cultural, Dândi*. Taschen GmbH, 2007. (edição em exclusivo para o *Jornal o Público*).
- SAVATER, Fernando, *A Coragem de Escolher*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2003.
- SAVI, Vittorio, "Orphic, surrealistic. Casa Malaparte in Capri and Adalberto Libera", in *Lotus International: Abitare nell'architettura. Rivista Trimestrale di Architettura*, 60. Milano: Electa, 1989.
- SCHEZEN, Roberto, *Adolf Loos. Arquitectura 1903-1932*, (título original: *Adolf Loos. Architecture 1903-1932*). Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1996.
- SCHILDT, Göroan, *Alvar Aalto. The Decisive Years*. Keuruu: Otava Publishing Company, 1986.
- SCHILDT, Göroan, *Alvar Aalto. The Early Years*. New York: Rizzoli, 1984.
- SCHULZE, Franz, *Mies van der Rohe. Una Biografía Crítica*, (título original: *Mies van der Rohe. A Critical Biography*, 1985). Madrid: Hermann Blume, 1986. (Serie Maestros de la Arquitectura).
- SILVA, Jorge; CALADO, Margarida, *Dicionário de Termos de Arte e Arquitectura*. 1ª edição. Lisboa: Editorial Presença, 2005.

- SIZA, Álvaro; *Álvaro Siza. Casas, 1954-2004*, (Alessandra Cianchetta, Enrico Molteni, ed.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 2004.
- SIZA, Álvaro, "Álvaro Siza. Os génios discutem-se?", (entrevista elaborada por Alexandra Prado Coelho, Porto, 15 de Junho), in "Ípsilon", *Jornal Público*, 2007, p. 6-11.
- SIZA, Álvaro, *Imaginar a Evidência*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- SIZA, Álvaro, *Obras e Projectos*, (Catálogo de uma exposição, Pedro de Llano, Carlos Castanheira, ed.). Centro Galego de Arte Contemporânea, Sociedad Editorial Electa España S.A., 1995.
- SIZA, Álvaro, "Persona: Álvaro Siza", (entrevista elaborada por José Adrião, Ricardo Carvalho, Porto, 20 de Junho), in "Morada", JA224, *Jornal dos Arquitectos*, 224, Lisboa, publicação trimestral da Ordem dos Arquitectos, (Julho – Setembro, 2006), p. 60-75.
- SMITH, Elizabeth, *Blueprints for Modern Living. History and Legacy of the Case Study Houses*. Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press, Museum of Contemporary Art, 1989.
- SMITHSON, Alison, *As in DS: An Eye on the Road*. Baden: Lars Müller Publishers, 2001.
- SMITHSON, Alison, "Concealment and Display: Meditations on Braun", in *Architectural Design*, London, (July 1966), s/p.
- SMITHSON, Alison e Peter, "Architect's own house at Fonthill, Wilts", in *Architectural Design*, 10, London, (October 1955), p. 482, 483.
- SMITHSON, Alison e Peter, *Cambiando el Arte de Habitar. Piezas de Mies. Sueños de los Eames. Los Smithson*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 2001.
- SMITHSON, Alison e Peter, *Changing the Art of Inhabitation: Mies'pieces. Eames Dreams. The Smithsons*, 1<sup>st</sup> ed. London: Artemis, 1994.
- SMITHSON, Alison e Peter, *From the House of the Future to a House of Today*, (edit by Dirk van Denhevel and Max Risselada). Rotterdam: 010 Publishers, 2004.
- SMITHSON, Alison e Peter, "The 'as found' and the 'found'", in *The Independent Group: Postwar Britain and Aesthetics of Plenty*, Cambridge, 1990, s/p.
- SMITHSON, Alison e Peter, *The Charged Void: Architecture*. New York: The Monacelli Press, 2001.
- SMITHSON, Alison e Peter, "The new brutalism", in *Architectural Design*, volume XXV, London, (January 1955), s/p.
- SMITHSON, Alison e Peter, "The pavilion and the route", in *Architectural Design*, 3, London, (March 1965), p. 143-146.
- SMITHSON, Peter, *Peter Smithson. Conversaciones con Estudiantes. Un Espacio para Nuestra Generación*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 2004.
- SPAETH, David, *Mies van der Rohe*, (título original: *Mies van der Rohe*, 1985), Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1986.
- STEWART, Janet, *Fashioning Vienna. Adolf Loos Cultural Criticism*. London: Routledge, 2000.
- TALAMONA, Marida, *Casa Malaparte*. New York: Princeton Architectural Press, 1992.
- TAUT, Bruno, *La Nuova Abitazione*. Roma: ITACA Gangemi editore, 1986.
- TÁVORA, Fernando, "Coisa mental", (entrevista elaborada por Jorge Figueira), Porto: AEFAUP 3, 1992, p. 100-106.
- TÁVORA, Fernando, *Fernando Távora. Opera completa*, (Antonio Esposito, Giovanni Leoni, eds.). Milano: Electa, 2005.
- TÁVORA, Fernando, "Imigração / emigração, cultura arquitectónica portuguesa no mundo", in *Portugal, Arquitectura do Século XX*, (Annette Becker, Ana Tostões, Wilfried Wang, org.). München, New York: Prestel, 1997.
- TÁVORA, Fernando, "Nulla dies sine linea, Fragmentos de una conversación con Fernando Távora", (Carlos Martí Arís, ed.). Barcelona: Ediciones UPC, 1998, p. 18-12. (DPA; 14).

- TÁVORA, Fernando, *Da Organização do Espaço*. Porto: Edições do Curso da ESBAP, 1982.
- TÁVORA, Fernando, *O problema da Casa Portuguesa*. Lisboa: Editorial Organizações, 1947. (Cadernos de Arquitectura, Série I).
- TEGETHOFF, Wolf, *Mies van der Rohe. The Villas and Country Houses*. New York: The Museum of Modern Art, 1985.
- TEIGE, Karel; *The Minimum Dwelling*, (título original: *Nejmensí byt*, 1932). Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 2002.
- TEYSSOT, Georges, "Hábitos/Habitus/Hábitat", in *Arquitectura en las Ciudades. Presentes e Futuros*, XIX Congress de la Unión Internacional de Arquitectos, Via Barcelona 96. Barcelona: Ingroprint S.A, 1996.
- The Farnsworth House. 1945-1951. Mies van der Rohe*, in *Sotheby's International Realty*, New York, (December 2003).
- Theorizing Architecture Theory. An Anthology of Architectural Theory (1965-1995)*, (Kate Nesbit, ed.). New York: Princeton Architectural Press, 1997.
- TOURNIKIOTIS, Panayotis, *Adolf Loos*. Canada: Princeton Architectural Press, 2002.
- TURNER, Paul V., *La Formation de Le Corbusier. Idéalisme & Mouvement Moderne*. Édition Macula, 1987.
- Utzon and the New Tradition*. Copenhagen: The Danish Architectural Press, 1995. (The Utzon Library).
- Utzon's Own Houses*. Copenhagen: The Danish Architectural Press, 2004. (The Utzon Library).
- VAN DER ROHE, Mies, *Mies van der Rohe*, (entrevista elaborada por John Peter, in "The Oral History of Modern Architecture", (John Peter, ed.). New York: Harry N. Abrams, 1994.
- VANDENBERG, Maritz, *Farnsworth House. Mies van der Rohe*. London: Phaidon Press Limited, 2003. (Architecture in Detail).
- VENTURI, Robert, *Complexidade e Contradição em Arquitectura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- VENTURI, Robert, *Mother's House. The Evolution of Vanna Venturi's House in Chestnut Hill*. New York: Rizzoli, 1992.
- VIDLER, Anthony, *Claude-Nicolas Ledoux, Architecture and Social Reform at the End of the Ancien Régime*. Cambridge, Massachusetts; London, England: MIT Press, 1990.
- VIDOTTO, Marco, *Alison + Peter Smithson. Obras e proyectos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1997.
- VILAPLANA, Jordi Garcia, *Viaje por la Obra Finlandesa de Alvar Aalto*. Barcelona: Edición Fundación Caja de Arquitectos, 1998.
- VILLACAÑAS BERLENGA, José Luís, "La casa, el Sujeto. De la normalidad burguesa a la individualidad romántica", in *Acerca de la Casa 2. Hacer Vivienda. Seminario '95*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Tránsito, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, 1998.
- VILLANOVA, Roselyne; LEITE, Carolina; RAPOSO, Isabel, *Casas de Sonhos*, (título original: *Maisons de rêve au Portugal*, 1994). Lisboa: Edições Salamandra, 1995.
- VON MOOS, Stanislaus, *Le Corbusier. Elements of a Synthesis*, (título original: *Le Corbusier. Elemente einer Synthese*, 1968). Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 1979.
- WESTON, Richard, *Alvar Aalto*. New York: Phaidon Press Limited, 2001.
- WHITNEY, David; KIPNIS, Jeffrey, *Philip Johnson. La Maison de Verre*. Paris: Gallimard/Electa, 1997. (Documents d'Architecture).



## Lista de imagens

1. Interior da *casa Moller*, construída por Adolf Loos, Viena, 1928  
Fonte: Fotografia de R. Saariste, in <http://agram.saariste.nl>.
2. Interior da *casa Strasser* construída por Adolf Loos, Viena, 1919  
Fonte: Fotografia de R. Saariste, in <http://agram.saariste.nl>.
3. *Empreendimento Quinta da Avenida*, Porto, projectado por Eduardo Souto Moura  
Fonte: Fotografia da autora, 2008.
4. *Quartier Moderne Frugès*, Pessac – Bordeaux, projectado por Le Corbusier, 1924–26  
Fonte: Dominique Lyon, *Le Corbusier Alive*, op.cit., 2000, p. 27.
5. *Bairro da Malagueira*, Évora – Alentejo, projectado por Álvaro Siza, 1977  
Fonte: <http://www.flickr.com>.
6. Alvar Aalto com a família e amigos, no pátio exterior da sua casa experimental, projectada por si, 1952–54  
Fonte: Alvar Aalto, *Koetalo. Muuratsalo*. Jyväskylä, Alvar Aalto – museo, 1996, capa.
7. *Casa em Cap Ferret*, França, projectada por Anne Lacaton y Jean-Philippe Vassal, 1998  
Fonte: <http://www.lacatonvassal.com>.
8. Esboço de Álvaro Siza  
Fonte: Álvaro Siza, *Imaginar a Evidência*, op.cit., p. 36.
9. *Casa Vieira de Castro*, Vila Nova de Famalicão, projectada por Álvaro Siza, 1984–94  
Fonte: [abarrigadeumarquitecto.blogspot.com](http://abarrigadeumarquitecto.blogspot.com).
10. *Fallingwater House*, casa da família Kaufmann, Pittsburgh, Pensilvânia, projectada por Frank Lloyd Wright, 1936  
Fonte: <http://pt.wikipedia.org>.
11. *Casa de Marika Alderton*, Eastern Arnhemland, Australia, projectada por Glenn Murcutt, 1988–93  
Fonte: [www.rockwool.fi](http://www.rockwool.fi).
12. *A sensação que se sente quando se testemunha uma certa luminosidade que se adquire a partir de um “jogo de planos”, ou de uma janela com determinadas características*. Casa Carlos Beires, Póvoa de Varzim, projectada por Álvaro Siza, 1973–76  
Fonte: Álvaro Siza, *Álvaro Siza. Casas 1954–2000*, op.cit., p.201.
13. *A sensação que se sente quando se espreita um certo ponto de vista, interior ou exterior*. Casa de António Carlos Siza, Santo Tirso, projectada por Álvaro Siza, 1976–78  
Fonte: Álvaro Siza, *Álvaro Siza. Casas 1954–2000*, op.cit., p. 205.
14. Logótipo oficial da *Casa Fernando Pessoa*  
Fonte: [www.casafernandopessoa.com](http://www.casafernandopessoa.com).

15. *Um canto para ler poesia. Cozy Corner*, Carl Larsson, 1894  
Fonte: <http://sv.wikisource.org>.
16. Villa Pisani, Montagnana  
Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki>.
17. Claude-Nicolas Ledoux, *Casa para os vigilantes do rio e casa para os guardas rurais*  
Fonte: Anthony Vidler, *Claude-Nicolas Ledoux, Architecture and Social Reform at the End of the Ancien Régime*. Cambridge, Massachusetts; London, England, MIT Press, 1990, p. 315, 320, 321.
18. Cena doméstica, de dia. *Flower Window*, Carl Larsson, 1894  
Fonte: <http://sv.wikisource.org>.
19. Cena doméstica, de noite. *The Evening Before The Journey To England*, Carl Larsson.  
Fonte: <http://sv.wikisource.org>.
20. Um almoço em família. *Freedom from Want*, Norman Rockwell, 1943  
Fonte: <http://www.normanrockwell.com>.
21. A ceia de Natal, em família. *Christmas Eve*, Carl Larsson, 1904–1905  
Fonte: <http://sv.wikisource.org>.
22. Uma família constituída por pais e filhos. *Family*, Norman Rockwell  
Fonte: <http://www.normanrockwell.com>.
23. Alvar Aalto com a sua filha, no terraço da sua casa em Munkkiniemi  
Fonte: Richard Weston, *Alvar Aalto*. New York, Phaidon Press Limited, 2001, p. 71.
24. Casa de Curzio Malaparte, em Punta Mussullo, Capri  
Fonte: Vittorio Savi, “*Orphic, surrealistic. Casa Malaparte in Capri and Adalberto Libera*”, in *Lotus International: Abitare nell’architettura. Rivista Trimestrale di Architettura*, 60. Milano, Electa, 1989, p. 17.
25. Curzio Malaparte  
Fonte: <http://www.capridream.com/per-curzio.ht>.
26. Planta de implantação entregue por Adalberto Libera em Março de 1938. Alçados, corte, e plantas de *uma casa-estúdio* (1940-1941), encontrados nos arquivos de Adalberto Libera  
Fonte: Marida Talamona, *Casa Malaparte*, op.cit., p. 141-143.
27. Planta de implantação  
Fonte: Vittorio Savi, “*Orphic, surrealistic. Casa Malaparte in Capri and Adalberto Libera*”, in *Lotus International: Abitare nell’architettura. Rivista Trimestrale di Architettura*, op.cit., p. 20.
28. Fotografia tirada nos finais de Junho de 1940  
Fonte: Marida Talamona, *Casa Malaparte*, op.cit., p. 151.
29. Lipari, gravura de 1894 – *Kirchelein der Annunziata*  
Fonte: Marida Talamona, *Casa Malaparte*, op.cit., p. 146.
30. Curzio Malaparte, na Primavera de 1934  
Fonte: Marida Talamona, *Casa Malaparte*, op.cit., p. 147.

### 31. Vista geral

Fonte: Vittorio Savi, “*Orphic, surrealistic. Casa Malaparte in Capri and Adalberto Libera*”, in *Lotus International: Abitare nell'architettura. Rivista Trimestrale di Architettura*, op.cit., p. 25.

### 32. Secção transversal

Fonte: Vittorio Savi, “*Orphic, surrealistic. Casa Malaparte in Capri and Adalberto Libera*”, in *Lotus International: Abitare nell'architettura. Rivista Trimestrale di Architettura*, op.cit., p. 23.

### 33. Vista no sentido descendente das escadas de acesso ao terraço

Fonte: Vittorio Savi, “*Orphic, surrealistic. Casa Malaparte in Capri and Adalberto Libera*”, in *Lotus International: Abitare nell'architettura. Rivista Trimestrale di Architettura*, op.cit., p. 26.

### 34. Planta da cobertura

Fonte: Vittorio Savi, “*Orphic, surrealistic. Casa Malaparte in Capri and Adalberto Libera*”, in *Lotus International: Abitare nell'architettura. Rivista Trimestrale di Architettura*, op.cit., p. 21.

### 35. Vistas do terraço, com direcções contrárias

Fonte: Vittorio Savi, “*Orphic, surrealistic. Casa Malaparte in Capri and Adalberto Libera*”, in *Lotus International: Abitare nell'architettura. Rivista Trimestrale di Architettura*, op.cit., p. 24.

### 36. Curzio Malaparte a andar de bicicleta

Fonte: Vittorio Savi, “*Orphic, surrealistic. Casa Malaparte in Capri and Adalberto Libera*”, in *Lotus International: Abitare nell'architettura. Rivista Trimestrale di Architettura*, op.cit., p. 12.

### 37. Planta do piso 1

Fonte: Vittorio Savi, “*Orphic, surrealistic. Casa Malaparte in Capri and Adalberto Libera*”, in *Lotus International: Abitare nell'architettura. Rivista Trimestrale di Architettura*, op.cit., p. 21.

### 38. Piso 1. Curzio Malaparte na sala

Fonte: Marida Talamona, *Casa Malaparte*, op.cit., p. 161.

### 39. Piso 1. Átrio dos quartos de dormir: à esquerda o de “*La favorita*”; à direita o de Malaparte

Fonte: Vittorio Savi, “*Orphic, surrealistic. Casa Malaparte in Capri and Adalberto Libera*”, in *Lotus International: Abitare nell'architettura. Rivista Trimestrale di Architettura*, op.cit., p. 31.

### 40. Piso 1. Quarto de banho em mármore

Fonte: Vittorio Savi, “*Orphic, surrealistic. Casa Malaparte in Capri and Adalberto Libera*”, in *Lotus International: Abitare nell'architettura. Rivista Trimestrale di Architettura*, op.cit., p. 30.

### 41. Piso 1. Curzio Malaparte no seu escritório. Alguns esboços mostrando várias hipóteses

Fonte: Marida Talamona, *Casa Malaparte*, op.cit., p. 163.

### 42. Piso 1. Escritório de Malaparte

Fonte: Vittorio Savi, “*Orphic, surrealistic. Casa Malaparte in Capri and Adalberto Libera*”, in *Lotus International: Abitare nell'architettura. Rivista Trimestrale di Architettura*, op.cit., p. 30.

### 43. Piso térreo

Fonte: Vittorio Savi, “*Orphic, surrealistic. Casa Malaparte in Capri and Adalberto Libera*”, in *Lotus International: Abitare nell'architettura. Rivista Trimestrale di Architettura*, op.cit., p. 20.

### 44. A “*taberna*”, zona de refeições

Fonte: Vittorio Savi, “*Orphic, surrealistic. Casa Malaparte in Capri and Adalberto Libera*”, in *Lotus International: Abitare nell'architettura. Rivista Trimestrale di Architettura*, op.cit., p. 27.

45. Acesso à casa

Fonte: Vittorio Savi, “Orphic, surrealistic. Casa Malaparte in Capri and Adalberto Libera”, in *Lotus International: Abitare nell'architettura. Rivista Trimestrale di Architettura*, op.cit., p. 26.

46. Alçado anterior

Fonte: Vittorio Savi, “Orphic, surrealistic. Casa Malaparte in Capri and Adalberto Libera”, in *Lotus International: Abitare nell'architettura. Rivista Trimestrale di Architettura*, op.cit., p. 23.

47. Alçado posterior

Fonte: Vittorio Savi, “Orphic, surrealistic. Casa Malaparte in Capri and Adalberto Libera”, in *Lotus International: Abitare nell'architettura. Rivista Trimestrale di Architettura*, op.cit., p. 22.

48. Fotografia da casa Farnsworth vista do rio Fox, Plano, Illinois

Fonte: Fotografia de Werner Blaser, in *Mies in America*. Montréal: Canadian Centre for Architecture/ New York: Whitney Museum of American Art, Harry N. Abrams Inc., Publishers, 2001, p. 346.

49. Casa Farnsworth, vista aérea

Fonte: [www.farnsworthhouse.org](http://www.farnsworthhouse.org).

50. Casa Farnsworth, 2007

Fonte: Fotografias da autora, Agosto de 2007.

51. Casa Farnsworth, 2004

Fonte: Fotografia tirada a 24 Julho de 2004, in [www.almale.blogia.com](http://www.almale.blogia.com).

52. Casa Farnsworth. Planta e corte

Fonte: Maritz Vandenberg, *Farnsworth House. Mies van der Rohe*, op.cit., p. 45.

53. Pavilhão de Barcelona, Exposição Internacional. Vista da entrada, com as portas abertas, 1929

Fonte: *Mies in Berlin*. New York, The Museum of Modern Art, 2001, p. 239.

54. Casa Tugendhat, 1928-30

Fonte: Fotografia de Sandalo, 1930, in Daniela Hammer-Tugendhat, Wolf Tegethoff, *Mies van der Rohe. The Tugendhat House*, op.cit., p. 2.

55. Casa Tugendhat

Fonte: Fotografia da autora, Outubro de 2007.

56. Ernst e Herbert Tugendhat sentados em frente da janela da sala da casa Tugendhat

Fonte: Fotografia de Fritz Tugendhat, 1930-38, in Daniela Hammer-Tugendhat, Wolf Tegethoff, *Mies van der Rohe. The Tugendhat House*, op.cit., p. 16.

57. Casa Tugendhat. Vista da sala, com os panos de vidro rebaixados

Fonte: Daniela Hammer-Tugendhat, Wolf Tegethoff, *Mies van der Rohe. The Tugendhat House*, op.cit., p. 74.

58. Casa de Campo em Betão. Fotografia da maquete, 1923

Fonte: *Mies in Berlin*, op.cit., p. 191.

59. Casa de Campo em Tijolo. Planta e perspectiva

Fonte: *Mies in Berlin*, op.cit., p. 195.



60. Edith Farnsworth com Myron Goldsmith no escritório de Mies van der Rohe em South Wabash Avenue nº 37, 1949  
Fonte: *Mies in America*, op.cit., p. 574.
61. Mies van der Rohe com os seus colaboradores, no terreno  
Fonte: Fotografia de Edward Duckett, in *Mies in America*, op.cit., p. 332.
62. Aguarela da *casa Farnsworth*, 1945  
Fonte: *Mies in America*, op.cit., p. 339.
63. Mies van der Rohe observando a maquete da *casa Farnsworth*, em Nova Iorque, 1947  
Fonte: Fotografia de Edward Duckett, in *Mies in America*, op.cit., p. 340.
64. *Casa Farnsworth*, em construção  
Fonte: *Mies in America*, op.cit., p. 342.
65. Mies van der Rohe na obra  
Fonte: Wolf Tegethoff, *Mies van der Rohe. The Villas and Country Houses*, op.cit., p. 210.
66. Mies van der Rohe na obra, 1950  
Fonte: A primeira fotografia foi tirada por Y. C. Wong, as duas seguintes foram tiradas por Myron Goldsmith, in *Mies in America*, op.cit., p. 344, 345.
67. *Casa Farnsworth*, 1951  
Fonte: Fotografia de Hedrich-Blessing, in *Mies in America*, op.cit., p. 343.
68. *Casa Farnsworth*, com estores de palhinha, fotografia tirada depois de 1952  
Fonte: *Edith Farnsworth Papers. Memoires*, Coleção privada de Edith Farnsworth, in *MMS Farnsworth Collection*, op.cit, chapter thirteen, box. 2, fol. 27.
69. *Casa Farnsworth*, com estores de palhinha, fotografia tirada depois de 1952  
Fonte: *Edith Farnsworth Papers. Memoires*, Coleção privada de Edith Farnsworth, in *MMS Farnsworth Collection*, op.cit, chapter thirteen, box. 2, fol. 27.
70. *Casa Farnsworth*, depois de 1952  
Fonte: *Edith Farnsworth Papers. Memoires*, Coleção privada de Edith Farnsworth, in *MMS Farnsworth Collection*, op.cit, chapter thirteen, box. 2, fol. 27.
71. *Casa Farnsworth*, fotografia tirada depois de 1952  
Fonte: Fotografia de Edward Duckett, in *Mies in America*, op.cit., p. 348.
72. Edith Farnsworth na sua *casa*  
Fonte: *Edith Farnsworth Papers. Memoires*, Coleção privada de Edith Farnsworth, in *MMS Farnsworth Collection*, op.cit, chapter thirteen, box. 2, fol. 27.
73. *Casa Farnsworth* na grande cheia de 1996  
Fonte: Maritz Vandenberg, *Farnsworth House. Mies van der Rohe*, op.cit., p. 27.
74. *Casa Farnsworth*, uma “*casa barco*”  
Fonte: Maritz Vandenberg, *Farnsworth House. Mies van der Rohe*, op.cit., p. 27.
75. *Casa Farnsworth* a 30 de Agosto de 2007  
Fonte: Fotografia de Blair Kamin, in “*This time, Farnsworth dodges flood*”, Chicago Tribune.

76. *Casa Farnsworth* quando se encontrava habitada por Peter Palumbo  
Fonte: Maritz Vandenberg, *Farnsworth House. Mies van der Rohe*, op.cit., p. 25, 24, 33.
77. *Casa Farnsworth* quando se encontrava habitada por Peter Palumbo  
Fonte: Maritz Vandenberg, *Farnsworth House. Mies van der Rohe*, op.cit., p. 36, 32.
78. *Casa Farnsworth* no Verão  
Fonte: Maritz Vandenberg, *Farnsworth House. Mies van der Rohe*, op.cit., p. 40, 41.
79. *Casa Farnsworth* no Outono  
Fonte: Maritz Vandenberg, *Farnsworth House. Mies van der Rohe*, op.cit., p. 40, 41.
80. *Casa Farnsworth* no Inverno  
Fonte: Maritz Vandenberg, *Farnsworth House. Mies van der Rohe*, op.cit., p. 40, 41.
81. *Casa Farnsworth*, 2007  
Fonte: Fotografias da autora, Agosto de 2007.
82. Mies van der Rohe em Londres, 1959  
Fonte: Fotografia de Monica Pidgeon ©, *Mies van der Rohe in a pub while in London to receive the Royal Gold Medal for Architecture*, 1959.
83. Família Venturi  
Fonte: <http://www.bobanddenise.org/aboutus.php>.
84. Planta, versão I elaborada em Julho 1959  
Fonte: *Mother's House. The Evolution of Vanna Venturi's House in Chestnut Hill*, op.cit., p. 62.
85. Planta, versão IIA, elaborada em Agosto 1959  
Fonte: *Mother's House. The Evolution of Vanna Venturi's House in Chestnut Hill*, op.cit., p. 69.
86. Planta, versão IIIA  
Fonte: *Mother's House. The Evolution of Vanna Venturi's House in Chestnut Hill*, op.cit., p. 99.
87. Alçado posterior, versão I elaborada em Julho 1959  
Fonte: *Mother's House. The Evolution of Vanna Venturi's House in Chestnut Hill*, op.cit., p. 63.
88. Alçado posterior, versão IIA, elaborada em Agosto 1959  
Fonte: *Mother's House. The Evolution of Vanna Venturi's House in Chestnut Hill*, op.cit., p. 72.
89. Alçado anterior, versão IIIA  
Fonte: *Mother's House. The Evolution of Vanna Venturi's House in Chestnut Hill*, op.cit., p. 103.
90. Planta de implantação  
Fonte: *Mother's House. The Evolution of Vanna Venturi's House in Chestnut Hill*, op.cit., p. 161.
91. Casa de Vanna Venturi, pintada no seu tom esverdeado  
Fonte: *Mother's House. The Evolution of Vanna Venturi's House in Chestnut Hill*, op.cit., p. 203.
92. "Com a disposição estética que aprendi com a Villa Savoye". *Villa Savoye*, Poissy, Paris, projectada por Le Corbusier, 1929  
Fonte: <http://en.wikipedia.or>.

93. “A configuração do seu telhado como frontão derivou da *Low House of Bristol*”. *Low House*, Bristol, (Rhode Island), USA, projectada por Charles Follen McKim, 1887  
Fonte: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic-art/354929/118311/WG-Low-House-Bristol-RI>.
94. “Composição dual da Casa Girasole em Roma”. *Casa Il Girasole*, Roma, projectada por Luigi Moretti, 1950  
Fonte: <http://arkitectos.blogspot.com/2008/03/casa-il-girasole-roma-luigi-moretti.html>.
95. “A rotura do frontão superior do *Palacio Blenheim*”. *Palácio de Blenheim*, Woodstock, (Oxfordshire), Inglaterra. Construído entre 1705-22  
Fonte: <http://pt.wikipedia.org>.
96. Planta do piso térreo  
Fonte: *Mother's House. The Evolution of Vanna Venturi's House in Chestnut Hill*, op.cit., p. 169.
97. Vista da sala comum  
Fonte: *Mother's House. The Evolution of Vanna Venturi's House in Chestnut Hill*, op.cit., p. 206.
98. Vista da sala comum  
Fonte: *Mother's House. The Evolution of Vanna Venturi's House in Chestnut Hill*, op.cit., p. 207.
99. Secção desenhada a 8 de Dezembro de 1962  
Fonte: *Mother's House. The Evolution of Vanna Venturi's House in Chestnut Hill*, op.cit., p. 161.
100. Vista das escadas  
Fonte: *Mother's House. The Evolution of Vanna Venturi's House in Chestnut Hill*, op.cit., p. 208.
101. Vista da lareira  
Fonte: *Mother's House. The Evolution of Vanna Venturi's House in Chestnut Hill*, op.cit., p. 209.
102. Planta do primeiro piso  
Fonte: *Mother's House. The Evolution of Vanna Venturi's House in Chestnut Hill*, op.cit., p. 172.
103. Vista do quarto de hóspedes  
Fonte: *Mother's House. The Evolution of Vanna Venturi's House in Chestnut Hill*, op.cit., p. 214.
104. Vista do alçado posterior, com Robert Venturi na varanda  
Fonte: *Mother's House. The Evolution of Vanna Venturi's House in Chestnut Hill*, op.cit., p. 216.
105. Vista do alçado principal  
Fonte: *Mother's House. The Evolution of Vanna Venturi's House in Chestnut Hill*, op.cit., p. 204.
106. Vista do alçado posterior  
Fonte: *Mother's House. The Evolution of Vanna Venturi's House in Chestnut Hill*, op.cit., p. 205.
107. Vista do alçado lateral esquerdo  
Fonte: *Mother's House. The Evolution of Vanna Venturi's House in Chestnut Hill*, op.cit., p. 217.
108. Vanna Venturi, sentada em frente da sua casa, em Chestnut Hill, Filadélfia  
Fonte: *Mother's House. The Evolution of Vanna Venturi's House in Chestnut Hill*, op.cit., capa.

109. Quarto do piso superior da casa de Vanna Venturi  
Fonte: <http://cti.itc.virginia.edu/arch200/Images/VannaVenturi/01.htm>.
110. Quarto do piso superior da mesma casa, na posse de Thomas e Agatha Hughes  
Fonte: Fotografia de J. Cohen, in <http://www.brynmawr.edu/Acads/Cities/wld/07420/07420m.html>.
111. Desenho de Le Corbusier  
Fonte: Le Corbusier, *Une petite maison*, op.cit., p. 7.
112. Família Jeanneret: Charles-Edouard, Albert e os pais  
Fonte: <http://www.villablanche.ch/f/maison.php>.
113. A Villa Jeanneret em construção, La Chaux-de-Fonds  
Fonte: H. Allen Brooks, *Le Corbusier's Formative Years. Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, op.cit., p. 327.
114. A 'Maison Blanche'  
Fonte: <http://www.villa-blanche.ch/f/maison.php>.
115. O pai e a mãe no seu quarto de dormir  
Fonte: <http://www.villa-blanche.ch/f/maison.php>.
116. Charles-Edouard e Albert no quarto de ambos  
Fonte: <http://www.villa-blanche.ch/f/maison.php>.
117. A sala de estar que é comum  
Fonte: <http://www.villa-blanche.ch/f/maison.php>.
118. Canto da sala de estar  
Fonte: <http://www.villa-blanche.ch/f/maison.php>.
119. Le Corbusier no seu apartamento na *Rue Jacob*, quando se instalou em Paris  
Fonte: *Le Corbusier une encyclopédie*, op.cit., p. 14.
120. Desenho de Le Corbusier  
Fonte: Le Corbusier, *Une petite maison*, op.cit., p. 6
121. "Circulando indiscriminadamente por toda a casa". Vista da zona de dormir, para a zona de estar  
Fonte: Fotografia da autora, Março de 2005.
122. "Onde todas as áreas se partilham". Vista da zona de dormir, para a zona do banho  
Fonte: Fotografia da autora, Março de 2005.
123. "A comunicação com a zona do dormir é feita pelo roupeiro, como uma segunda circulação 'de serviço'". Vista do roupeiro  
Fonte: Fotografia da autora, Março de 2005.
124. Vista da rua  
Fonte: Fotografia da autora, Março de 2005.

125. Vista de frente para o Lago  
Fonte: Fotografia da autora, Março de 2005.
126. Vista do Lago Léman  
Fonte: Fotografia da autora, Março de 2005.
127. Vista de frente para o Lago Léman. Fotografia da época  
Fonte: Bruno Reichlin, *Le Corbusier. Corseaux*. Lausanne, Éditions Payot, 1991, p. 1.
128. Vista exterior da janela de 11 metros.  
Fonte: Fotografia da autora, Março de 2005.
129. Vista interior. Fotografia da época  
Fonte: Jean-Louis Cohen, *Le Corbusier. 1887-1965. Lirismo da Arquitectura da Era da Máquina*. Taschen GmbH, 2006, (Edição em exclusivo para o *Jornal o Público*), p. 26.
130. Vista interior  
Fonte: Fotografia da autora, Março de 2005.
131. Vista lateral da casa, 2005  
Fonte: Fotografia da autora, Março de 2005.
132. Vista do jardim, fotografia da época  
Fonte: Bruno Reichlin, *Le Corbusier. Corseaux*, op.cit., p. 14.
133. Vista do jardim, 2005  
Fonte: Fotografia da autora, Março de 2005.
134. Vista do quarto dos filhos, 2005  
Fonte: Fotografia da autora, Março de 2005.
135. Vista do quarto de hóspedes - extensão da sala comum, 2005  
Fonte: Fotografia da autora, Março de 2005.
136. Le Corbusier com a mãe e o irmão Albert, em frente à casa  
Fonte: <http://www.fondationlecorbusier.asso>.
137. Casa habitada por Marie Charlotte: área de estar  
Fonte: Fotografia da época, cópia obtida na visita guiada à casa, 4 de Março de 2005.
138. Casa habitada por Marie Charlotte: área de dormir.  
Fonte: Fotografia da época, cópia obtida na visita guiada à casa, 4 de Março de 2005.
139. Fotografia de Alison e Peter Smithson, no escritório da casa *Cato Lodge*, 1973  
Fonte: Alison e Peter Smithson, *From the house of the future to a house of today*, op.cit., p. 37.
140. Plantas, cortes e alçados da casa *Soho*  
Fonte: Alison e Peter Smithson, *From the house of the future to a house of today*, op.cit., p. 137
141. Plantas e fotografias do exterior e da vista da sala da casa em *Priory Walk n.º 2*  
Fonte: Alison e Peter Smithson, *From the house of the future to a house of today*, op.cit., p. 140, 141.

142. Plantas e alçado da *casa Cato Lodge*, em Gilston Road nº 24  
Fonte: Alison e Peter Smithson, *From the house of the future to a house of today*, op.cit., p. 144, 145.
143. Cozinha e *zona de comer*, da *casa Cato Lodge*  
Fonte: Alison e Peter Smithson, *From the house of the future to a house of today*, op.cit., p. 151.
144. Sala de estar e escritório, da *casa Cato Lodge*  
Fonte: Alison e Peter Smithson, *From the house of the future to a house of today*, op.cit., p. 148-50.
145. Sala comum, da *casa em Priory Walk nº 2*  
Fonte: Alison e Peter Smithson, *From the house of the future to a house of today*, op.cit., p. 142, 143.
146. *Appliance House*, 1956–1958  
Fonte: Alison e Peter Smithson, *From the house of the future to a house of today*, op.cit., p. 100.
147. Axonometria do piso térreo da *Put-away House*, 1993–2000  
Fonte: Alison e Peter Smithson, *From the house of the future to a house of today*, op.cit., p. 178.
148. *Solar Pavilion*: Alçado e planta  
Fonte: Alison e Peter Smithson, *From the house of the future to a house of today*, op.cit., p. 153.
149. *Solar Pavilion*: Fotografias das instalações existentes, tirada do lado da rua, 1962  
Fonte: Alison e Peter Smithson, *From the house of the future to a house of today*, op.cit., p. 153, 160.
150. *Solar Pavilion*: Em construção, visto de dois pontos opostos  
Fonte: Alison e Peter Smithson, *From the house of the future to a house of today*, op.cit., p. 134;  
<http://www.meamnet.polimi.it/archive/090/090.html>.
151. *Solar Pavilion*: Dois momentos diferentes  
Fonte: Alison e Peter Smithson, *From the house of the future to a house of today*, op.cit., p. 158, 163.
152. *Solar Pavilion*: Vista interior da zona de preparação das refeições e vista do pátio  
Fonte: Alison e Peter Smithson, *From the house of the future to a house of today*, op.cit., p. 159, 162.
153. *Solar Pavilion*: Fotografias das crianças a brincarem no pátio, 1964  
Fonte: Alison e Peter Smithson, *From the house of the future to a house of today*, op.cit., p. 161-165.
154. *Solar Pavilion*: Fotografias de Alison e Peter Smithson  
Fonte: Alison e Peter Smithson, *From the house of the future to a house of today*, op.cit., p.161, 165.
155. *Solar Pavilion*: Fotografias actuais  
Fonte: [http://www.bbc.co.uk/legacies/heritage/england/wiltshire/article\\_2.shtml](http://www.bbc.co.uk/legacies/heritage/england/wiltshire/article_2.shtml).
156. *Casa Can Lis*  
Fonte: Henrik sten Møller; Vibe Udsen, *Jørn Utzon Houses*, op.cit., p. 153.
157. *Casa Can Feliz*  
Fonte: Henrik sten Møller; Vibe Udsen, *Jørn Utzon Houses*, op.cit., p. 217.
158. *Casa Can Lis*  
Fonte: Henrik sten Møller; Vibe Udsen, *Jørn Utzon Houses*, op.cit., p. 145.

159. *Casa Can Feliz*

Fonte: Henrik sten Møller; Vibe Udsen, *Jørn Utzon Houses*, op.cit., p. 221.

160. *Casa Can Lis*. Corte e planta

Fonte: Henrik sten Møller; Vibe Udsen, *Jørn Utzon Houses*, op.cit., p. 151, 140.

161. *Casa Can Feliz*. Corte e planta

Fonte: Henrik sten Møller; Vibe Udsen, *Jørn Utzon Houses*, op.cit., p. 222, 235.

162. *Casa Can Lis*. Vistas dos pátios

Fonte: Henrik sten Møller; Vibe Udsen, *Jørn Utzon Houses*, op.cit., p. 139, 161.

163. *Casa Can Feliz*

Fonte: Henrik sten Møller; Vibe Udsen, *Jørn Utzon Houses*, op.cit., p. 239, 236, 233.

164. *Casa Can Lis*. Vistas interiores

Fonte: Henrik sten Møller; Vibe Udsen, *Jørn Utzon Houses*, op.cit., p. 143, 147.

165. *Casa Can Feliz*. Vistas interiores

Fonte: Henrik sten Møller; Vibe Udsen, *Jørn Utzon Houses*, op.cit., p. 217, 229, 232.

166. *Casa Can Lis*. Sala de estar

Fonte: Henrik sten Møller; Vibe Udsen, *Jørn Utzon Houses*, op.cit., p. 150.

167. *Casa Can Lis*. Vistas da sala de estar

Fonte: *Utzon's Own Houses*, op.cit., p. 88.

168. *Casa Can Feliz*. Sala de estar

Fonte: Henrik sten Møller; Vibe Udsen, *Jørn Utzon Houses*, op.cit., p. 234.

169. *Casa Can Feliz*. Vistas da sala de estar.

Fonte: *Utzon's Own Houses*, op.cit., p. 88

170. *Casa Can Lis*, à beira-mar

Fonte: Henrik sten Møller; Vibe Udsen, *Jørn Utzon Houses*, op.cit., p. 135.

171. *Casa Can Feliz*, na montanha

Fonte: Henrik sten Møller; Vibe Udsen, *Jørn Utzon Houses*, op.cit., p. 22.

172. Casa em Hellebæk

Fonte: *Utzon's Own Houses*, op.cit., p. 40, 32, 31, 30.

173. Casa em Hellebæk. Vistas interiores da sala comum

Fonte: *Utzon's Own Houses*, op.cit., p. 36.

174. Casa em Hellebæk. Planta da casa, depois da ampliação

Fonte: *Utzon's Own Houses*, op.cit., p. 42.

175. Casa em Hellebæk. Vista do exterior, depois da ampliação

Fonte: *Utzon's Own Houses*, op.cit., p. 43.

176. *Casa Can Lis e o mar*

Fonte: Henrik sten Møller; Vibe Udsen, *Jørn Utzon Houses*, op.cit., p. 149, 142, 148.

177. *Casa Can Lis*

Fonte: Foto: © Bent Ryberg, Planet Foto, in <http://kunstonline.dk/indhold/jornutzon.php4>.

178. Jørn Utzon em *Can Feliz*

Fonte: *Utzon's Own Houses*, op.cit., capa.

179. *Casa na Rua do Padrão nº 363 e Casa na Rua do Crasto nº 213*

Fonte: Fotografias da autora, 2007.

180. Rua do Padrão

Fonte: Fotografias da autora, 2007.

181. Rua do Crasto

Fonte: Fotografias da autora, 2007.

182. *Casa unifamiliar na Rua do Padrão, 1982–1985*

Fonte: *Souto de Moura*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1990, p. 40.

183. Vista do interior do lote da *casa* da Rua do Padrão

Fonte: *Eduardo Souto Moura*. Lisboa, Editorial Blau, 2000, p. 66; *Eduardo Souto de Moura*, *Electa*, op.cit., p. 95.

184. Vista da *casa* da Rua do Padrão

Fonte: *Eduardo Souto Moura*, Editorial Blau, op.cit., p. 66, 67; *Eduardo Souto de Moura*, *Electa*, op.cit., p. 95.

185. *Casa unifamiliar na Rua do Crasto, em Nevogilde, 1996–2001*

Fonte: *Eduardo Souto de Moura*, *Electa*, op.cit., p.246; "*Eduardo Souto Moura. La naturalidad de las cosas. 1995-2005*", in *El Croquis*, 124. Madrid, El Croquis Editorial, 2005, p. 94, 95.

186. Plantas e cortes da *casa* na Rua do Crasto, em Nevogilde

Fonte: *Eduardo Souto de Moura*, *Electa*, op.cit., p. 246; *Eduardo Souto Moura. La naturalidad de las cosas. 1995-2005*, op.cit., p. 96.

187. Caixa de escadas da *casa* na Rua do Crasto

Fonte: *Eduardo Souto de Moura*, *Electa*, op.cit., p.246; *Eduardo Souto Moura. La naturalidad de las cosas. 1995-2005*, op.cit., p. 98-100.

188. Fotografias do exterior e corte da *casa* na Rua do Crasto, em Nevogilde

Fonte: Desenho da secção, in *Eduardo Souto de Moura*, *Electa*, op.cit., p. 249; fotografias, in [http://www.ducciomalagamba.com/ElemActivos/284\\_soutodemoura/index.htm](http://www.ducciomalagamba.com/ElemActivos/284_soutodemoura/index.htm).

189. Fotografias do interior da *casa* na Rua do Padrão

Fonte: *Souto de Moura*, Editorial Gustavo Gili, op.cit., p. 45.

190. *Casa na Rua do Padrão, 1985*

Fonte: *Souto de Moura*, Editorial Gustavo Gili, op.cit., p. 42.

191. *Casa na Rua do Padrão, 2005*

Fonte: Fotografia da autora.



192. *Casa na Rua do Padrão*, 2007

Fonte: Fotografia da autora.

193. *Casa unifamiliar na Avenida da Boavista*, 1987–1994

Fonte: Fotografias 1, 2, 5 e desenho, in *Eduardo Souto Moura*, Editorial Blau, op.cit., p. 22, 129; fotografias 3, 4, in *Eduardo Souto de Moura*, Electa, op.cit., p. 119-12.

194. *Casa unifamiliar em Baião*, 1990–1993

Fonte: Fotografias, in *Eduardo Souto de Moura*, Electa, op.cit., p. 132-134; desenho, in *Eduardo Souto Moura*, Editorial Blau, op.cit., p. 150.

195. *Casa unifamiliar em Tavira*, 1991–1996

Fonte: Fotografia 1, in *Eduardo Souto de Moura*, Electa, op.cit., p. 157; fotografias 2, 3, 4; desenho, in “*Eduardo Souto de Moura. Obra recente*”, in *2G Revista Internacional de Arquitectura*, 5. Barcelona, Editorial Gustavo Gili S.A., 1997, p. 122-129.

196. *Casa unifamiliar na Serra da Arrábida*, 1994–2002

Fonte: Fotografias 1, 2, in *Eduardo Souto Moura. La naturalidad de las cosas. 1995-2005*, op.cit., p. 120; fotografias 3, 4, in *Eduardo Souto de Moura*, Electa, op.cit., p. 19, 45.

197. *Eduardo Souto Moura*

Fonte: *Eduardo Souto Moura*, Editorial Blau, op.cit., p. 212.

198. *Casa Müller*, fachada lateral e posterior, 1930

Fonte: Leslie van Duzer, Kent Kleinman, *Villa Müller. A Work of Adolf Loos*, op.cit., foto da capa.

199. *Casa Khuner*, fachada lateral e posterior, Semmering, 1930

Fonte: Kurt Lustenberger, *Adolf Loos*, op.cit., p. 168.

200. *Apartamento Weiss*, canto da sala de música, 1904

Fonte: Bukhardt Rukschio, Roland Schachel, *La Vie et l' Œuvre de Adolf Loos*. Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, 1982, p. 435.

201. *Apartamento Friedmann*, canto da biblioteca, 1906

Fonte: Bukhardt Rukschio, Roland Schachel, *La Vie et l' Œuvre de Adolf Loos*, op.cit., p. 444.

202. *Apartamento Bummel*, quarto de dormir, 1930

Fonte: Massimo Cacciari, *Adolf Loos e il suo Angelo. “Das Andere” e altri scritti*. Milano, Electa, p. 29.

203. *Casa Moller*, vista da rua

Fonte: Kurt Lustenberger, *Adolf Loos*, op.cit., p. 155.

204. *Casa Moller*, vista da sala de estar

Fonte: Kurt Lustenberger, *Adolf Loos*, op.cit., p. 156.

205. *Casa Moller*, vista das escadas

Fonte: August Sarnitz, *Adolf Loos 1870-1933. Arquitecto, Crítico Cultural, Dândi*. Taschen GmbH, 2007. (edição em exclusivo para o *Jornal o Público*), p. 6.

206. *Casa Strasser*, vista da rua

Fonte: Bukhardt Rukschio, Roland Schachel, *La Vie et l' Œuvre de Adolf Loos*, op.cit., p. 522.

207. *Casa Strasser*, acesso ao piso superior  
Fonte: Bukhardt Rukschio, Roland Schachel, *La Vie et l' Œuvre de Adolf Loos*, op.cit., p. 523.
208. *Casa Strasser*, acesso à sala de música  
Fonte: Bukhardt Rukschio, Roland Schachel, *La Vie et l' Œuvre de Adolf Loos*, op.cit., p. 524.
209. *Casa Rufer*, vista do jardim  
Fonte: Kurt Lustenberger, *Adolf Loos*, op.cit., p. 131.
210. *Casa Rufer*, acesso ao piso superior  
Fonte: Bukhardt Rukschio, Roland Schachel, *La Vie et l' Œuvre de Adolf Loos*, op.cit., p. 559.
211. *Casa Rufer*, vista da sala de jantar  
Fonte: Kurt Lustenberger, *Adolf Loos*, op.cit., p. 130.
212. Apartamento *Khuner*, Viena, 1907  
Fonte: Panayotis Tournikiotis, *Adolf Loos*. Canada, Princeton Architectural Press, 2002, p. 37.
213. Apartamento *Khuner*, Viena, 1907  
Fonte: Bukhardt Rukschio, Roland Schachel, *La Vie et l' Œuvre de Adolf Loos*, op.cit., p. 327.
214. *Casa Khuner*, vistas do exterior e planta do piso1  
Fonte: August Sarnitz, *Adolf Loos 1870–1933. Arquitecto, Crítico Cultural, Dândi*, op.cit, p. 78-79; Panayotis Tournikiotis, *Adolf Loos*, op.cit., p. 112.
215. *Casa Khuner*, sala de estar, olhando para o exterior  
Fonte: Kurt Lustenberger, *Adolf Loos*, op.cit., p. 167.
216. *Casa Khuner*, sala de estar  
Fonte: Bukhardt Rukschio, Roland Schachel, *La Vie et l' Œuvre de Adolf Loos*, op.cit., p. 621.
217. *Casa Khuner*, vista da galeria dos quartos, sobre a sala de estar  
Fonte: Bukhardt Rukschio, Roland Schachel, *La Vie et l' Œuvre de Adolf Loos*, op.cit., p. 621.
218. *Casa Khuner*, espaço da sala de jantar  
Fonte: Bukhardt Rukschio, Roland Schachel, *La Vie et l' Œuvre de Adolf Loos*, op.cit., p. 622.
219. *Casa Khuner*, quarto de hóspedes  
Fonte: Roberto Schezen, *Adolf Loos. Arquitectura 1903–1932*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili S.A., 1996, p. 161.
220. *Casa Khuner*, quarto da filha  
Fonte: Bukhardt Rukschio, Roland Schachel, *La Vie et l' Œuvre de Adolf Loos*, op.cit., p. 621.
221. *Casa Khuner*, quarto da senhora  
Fonte: Roberto Schezen, *Adolf Loos. Arquitectura 1903–1932*, op.cit., p. 160.
222. *Casa Khuner*, vista do interior e vista da paisagem exterior, 2007  
Fonte: August Sarnitz, *Adolf Loos 1870–1933. Arquitecto, Crítico Cultural, Dândi*, op.cit, p. 80; Fotografias da autora, Outubro de 2007.

223. *Casa Khuner*, hoje é um pequeno hotel – *Looshaus*

Fonte: Fotografias da autora, Outubro de 2007.

224. *Casa Müller*, vistas do exterior

Fonte: Fotografia aérea in August Sarnitz, *Adolf Loos 1870–1933. Arquitecto, Crítico Cultural, Dândi*, op.cit, p. 70; restantes fotografias da autora, Outubro de 2007.

225. *Casa Müller*, planta de implantação. Cópia do original entregue em 1928

Fonte: Publicado pelo Museu da Cidade de Praga pela ocasião da cerimónia de abertura da *Casa da Família Müller* em Maio de 2000, ISBN 80-85394-25-1.

226. *Casa Müller*, plantas e corte transversal. Cópia do original entregue em 1928

Fonte: Publicado pelo Museu da Cidade de Praga pela ocasião da cerimónia de abertura da *Casa da Família Müller* em Maio de 2000, ISBN 80-85394-25-1.

227. *Casa Müller*, planta e alçados. Cópia do original entregue em 1928

Fonte: Publicado pelo Museu da Cidade de Praga pela ocasião da cerimónia de abertura da *Casa da Família Müller* em Maio de 2000, ISBN 80-85394-25-1.

228. *Casa Müller*, escadas

Fonte: Leslie van Duzer, Kent Kleinman, *Villa Müller. A Work of Adolf Loos*, op.cit., p. 64-5; August Sarnitz, *Adolf Loos 1870–1933. Arquitecto, Crítico Cultural, Dândi*, op.cit, p. 74,75.

229. *Casa Müller*, de um lado, o sofá, do lado oposto, a lareira

Fonte: Leslie van Duzer, Kent Kleinman, *Villa Müller. A Work of Adolf Loos*, op.cit., p. 20; August Sarnitz, *Adolf Loos 1870–1933. Arquitecto, Crítico Cultural, Dândi*, op.cit, p. 72.

230. *Casa Müller*, quarto do casal

Fonte: [www.mullerovavila.cz/english/aktual-e.html](http://www.mullerovavila.cz/english/aktual-e.html).

231. *Casa Müller*, quarto de vestir de Frantisek

Fonte: [www.mullerovavila.cz/english/aktual-e.html](http://www.mullerovavila.cz/english/aktual-e.html).

232. *Casa Müller*, quarto de vestir de Milada

Fonte: [www.mullerovavila.cz/english/aktual-e.html](http://www.mullerovavila.cz/english/aktual-e.html).

233. *Casa Müller*, instalações sanitárias do casal

Fonte: [www.mullerovavila.cz/english/aktual-e.html](http://www.mullerovavila.cz/english/aktual-e.html).

234. *Casa Müller*, quarto de dormir e de brincar de Eva

Fonte: [www.mullerovavila.cz/english/aktual-e.html](http://www.mullerovavila.cz/english/aktual-e.html).

235. *Casa Müller*, biblioteca de Frantisek

Fonte: [www.mullerovavila.cz/english/aktual-e.html](http://www.mullerovavila.cz/english/aktual-e.html).

236. *Casa Müller*, sala de Milada

Fonte: [www.mullerovavila.cz/english/aktual-e.html](http://www.mullerovavila.cz/english/aktual-e.html).

237. *Casa Müller*, corredor da entrada

Fonte: [www.mullerovavila.cz/english/aktual-e.html](http://www.mullerovavila.cz/english/aktual-e.html).

238. *Casa Müller*, vestíbulo e acesso à caixa de escadas

Fonte: [www.mullerovavila.cz/english/aktual-e.html](http://www.mullerovavila.cz/english/aktual-e.html).

239. *Casa Müller*, vistas do exterior, 2007

Fonte: Fotografias da autora.

240. *Casa Müller*, redesenho das diferentes versões do alçado sudoeste

Fonte: Kleinman Duzer, *Villa Müller. A Work of Adolf Loos*, op.cit., p. 48.

241. Adolf Loos. Fotografia tirada por Claire Loos-Beck, Viena, 1929

Fonte: Bukhardt Rukschio, Roland Schachel, *La Vie et l' Œuvre de Adolf Loos*, op.cit., p. 338.

242. *Casa Scheu*, 1912–13; *Casa Horner*, 1913; *Casa Strasser*, 1918–19. Viena, 2007

Fonte: Fotografias da autora, 2007.

243. *Casa da família Savoye*, Poissy, França, projectada por Le Corbusier, 1930

Fonte: Fotografia da autora, 2004.

244. *Casa da família Tugendhat*, Brno, República Checa, projectada por Mies van der Rohe, 1930

Fonte: Fotografia da autora, 2007.

245. Plantas da *Casa de Vidro* (Glass house), New Canaan, Connecticut, projectada por Philip Johnson, 1949

Fonte: Philip Johnson, *Escritos*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili S.A., 1981, p. 225, 217.

246. Philip Johnson em frente à sua casa, Julho de 1949

Fonte: <http://www.nyc-architecture.com/ARCH/ARCH-PhilipJohnson.htm>.