

Não temendo a fundação filosófica que a arquitectura sempre comporta, surge uma forma de pensamento que se detém no conceito, para logo interpretar o que se passa à volta; que encontra na interpelação das práticas artísticas, urbanísticas, paisagísticas, arquitectónicas, matéria de investigação dos caminhos que se vão tecendo entre a sociedade e os seus dispositivos; que encontra na permanente redefinição do corpo matéria de reflexão sobre a identidade da arquitectura. Os textos de Teyssot centram-se nos temas que têm acompanhado a reflexão arquitectónica nos últimos trinta anos, permitindo tomar o pulso, ou fazer um ponto de situação sobre a actualidade, mas também reflectir sobre a temporalidade de qualquer texto.

Georges Teyssot é arquitecto e professor de Teoria e História de Arquitectura na School of Architecture da Universidade de Laval, Quebec. Ensinou na IUAV, Veneza (Itália), na School of Architecture da Universidade de Princeton, e no Departamento de Arquitectura do ETH (Zurique). Editor com Monique Moser de *The History of Garden Design* (2000), e *The American Lawn* (1999). Os seus temas de investigação incluem o espaço doméstico e o interior (*Interior landscapes*, 1988), o umbral e o limiar, as relações entre a arquitectura e as ciências (2003), e a redefinição do corpo nas práticas artísticas contemporâneas.



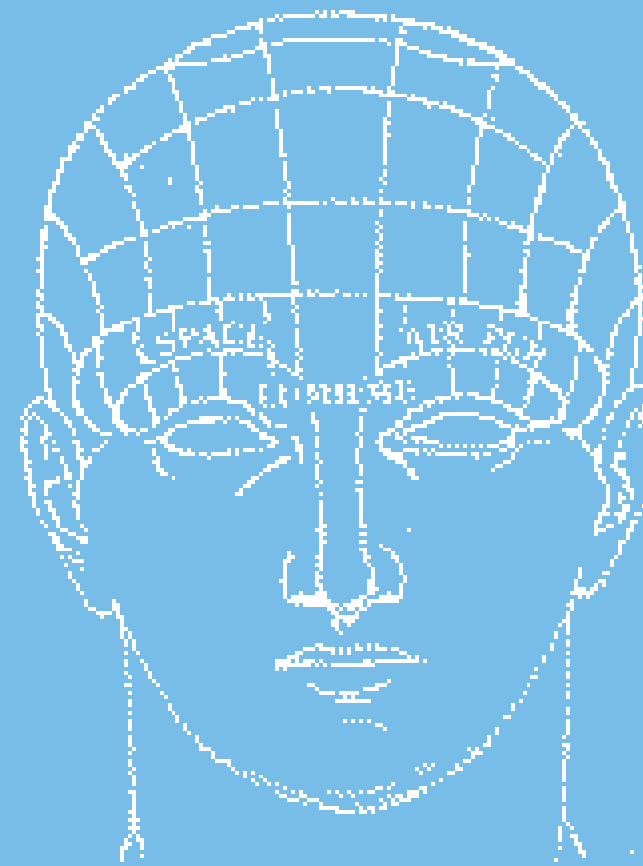
FCTUC DEPARTAMENTO DE ARQUITECTURA
FACULDADE DE CIÊNCIAS E TECNOLOGIA
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

ARQUITECTURA E URBANISMO 10

10

GEORGES TEYSSOT DA TEORIA DA ARQUITECTURA

GEORGES TEYSSOT DA TEORIA DA ARQUITECTURA



70

70

ARQUITECTURA E URBANISMO

Água e gás em todos os pisos: notas sobre a estranheza da casa

Domestic Revolution, na Grã-Bretanha, “Arquitetura doméstica monumental” programada por César Daly, na década de 1840 em França; relações ambíguas entre pátria (*Heimat*) e habitação (*Heimstätte*) na Alemanha, sob o signo da moradia ideal (*Heim*): a partir da primeira metade do século XIX, as fronteiras da arquitetura europeia deslocaram-se, abrindo-se a um novo campo, o da casa, da habitação, do *habitat* humano. Em virtude dessa deslocação, a arquitetura da casa deixa de se afirmar exclusivamente como uma “arte”, ao mesmo tempo que se afasta do campo florido das “belas-artes”. Abandona provisoriamente um paraíso de valores eternos, mantendo toda a disponibilidade para noutro momento a ele regressar e imerge-se num mundo de factos. A partir de então, o *Leitmotiv* será “aprender a habitar!” (*wohnen lernen!*).¹ Enquanto isso, Rainer Maria Rilke descobre que “ventos caseiros”, “brizas débeis e domesticadas”, atravessam todos os edifícios da cidade, que a “existência do terrível” agita “cada partícula do ar” que lá se respira, que “se deposita, se torna dura, adquirindo (...) formas aguçadas, geométricas...”²

O interior perturbado

A casa sonhada e desenhada no século XIX faz parte de um novo simbolismo da segurança, enunciado, por exemplo, no *Prospectus* (1822) de Auguste Comte: “O destino da sociedade que alcançou o seu pleno desenvolvimento é (...) construir (...) o edifício mais adequado às suas próprias necessidades e aos seus próprios prazeres”.³ A partir daí, tal como a filosofia positivista se deverá erigir em casa para toda a sociedade, qual habitação estável e segura (*Heim*), assim será necessário, em sentido absolutamente literal e não metafísico, construir casas para o povo e instalar fogos (*Heimstätte*). No centro desse duplo dispositivo é colocada a mulher e a mãe

1. Adolf Loos, “Wohnen lernen”, in *Neues Wiener Tageblatt*, 15 Maio 1921, reed. in *Sämtliche Schriften*, 1.º vol.: *Ins Leere Gesprochen* (1897-1900); 2.º vol.: *Trotzdem* (1900-1930), Wien, München, 1962. O texto foi omitido na trad. it., Milano, 1972; id., *Paroles dans le vide* (1897-1900); *Malgré tout* (1900-1930), Paris, Champ libre, 1979, ver “Architecture (1910),” p. 218-228; id., “Ornement et crime (1908)”, in *Ornement et crime*, Sabine Cornille, Philippe Ivernel, ed., Paris, Rivages Poche, 2003, p. 71-87.

2. Rainer Maria Rilke, *Os Cadernos de Malte Laurids Brigge*, trad. e prefácio de Paulo Quintela, Porto, Oiro do Dia, 1983; id., *The Notebooks of Malte Laurids Brigge*, trad. de John Linton, London, Hogarth Press, 1930, p. 43-44. Ver também id., *The Notebooks of Malte Laurids Brigge*, trad. de Stephen Mitchell, New York, Random House, 1983.

3. Auguste Comte, *Prospectus des travaux scientifiques nécessaires pour réorganiser la société* (1822), cit. por Sarah Kofman, *Aberrations: le devenir-femme d’Auguste Comte*, Paris, Aubier et Flammarion, 1978.

de família, que se torna garantia da segurança do “edifício adequado” positivista, e simultaneamente do domicílio do homem.⁴

É precisamente a essa espécie de inquietante estranheza (*das Unheimliche*), que Freud dedicou um belíssimo estudo publicado no quinto volume de *Imago*,⁵ no qual explica porque é que, em alemão, o uso linguístico permite ao *Heimliche* transformar-se no seu contrário, o *Unheimliche*. Essa perturbante estranheza “não é, na realidade, nada de novo ou de fora do normal, mas antes algo de bastante familiar à vida psíquica, desde tempos remotos, e que só se tornou estranho em virtude de um processo de remoção”.⁶ É no centro daquilo que devia revelar-se como lugar por excelência do *Heimliche* e do *Gemütliche*, quer dizer, o teatro do supremo conforto do coração e da alma, a cena da *cosiness* inglesa, que surge essa nova perda do homem em relação à inquietante metamorfose dos objectos mais familiares. Cruéis e pérfidos objectos, produtos massificados e mercadorias, que deixaram de ser, como tal, objectos artesanais, ao revoltarem-se e criarem aquela má consciência fantasmagórica que o génio perverso de um Grandville havia de pôr em evidência nas *Petites misères de la vie humaine* (1843). Esse mal-estar suscitado pelo *Heimliche*, essa estranheza familiar daquilo que nos rodeia, ganhará outra vida com o surrealismo. “Um mundo novo nasceu, que Grandville seja louvado”, lê-se numa litografia de Max Ernst. Desde o brinquedo ao objecto, desde a boneca ao bibelô e, depois, aos bibelôs,⁷ essa espécie de brinquedos para adultos indica a abertura de uma área nova, outra, situada entre o homem e a coisa, verdadeiro e próprio lugar da nossa experiência de ser-no-mundo, ou de ser-em-casa.

Espaço potencial, área de ilusão, que são também lugar de conflito. Hugo von Hofmannsthal resumia assim a herança transmitida ao homem moderno, que entrou em posse de magníficos móveis antigos e, ao mesmo tempo, de nervos hipersensíveis: “Nos móveis, há todo um fascínio que nos atrai para o passado, nos nervos, o drama das dúvidas do presente”.⁸

4. Auguste Comte, “Appel aux conservateurs” (1855), in id., *Du pouvoir spirituel*, Pierre Arnaud, ed., Paris, Le Livre de poche, 1978, p. 419-420.

5. Sigmund Freud, “Das Unheimliche,” in *Imago*, 5, 1919, p. 297-324; id., *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, James Strachey, London, Hogarth Press, 1953-74, vol. 17, p. 241 (Ver também p. 219-252); id., “Il perturbante”, trad. de S. Daniele, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, 1975.

6. *Ibid.*, trad. it., p. 294.

7. Giorgio Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977, p. 68-69; id. *Stanzas: Word and Phantasm in Western Culture*, trad. de Ronald L. Martinez, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993; id., *Stanze: parole et fantasma dans la culture occidentale*, Paris, C. Bourgois, 1981; nova ed.: Paris, Payot & Rivages, 1994.

8. Num artigo de 1893, reed., *Loris. Die Prose des jungen H. von Hofmannsthal*, p. 85 e ss., cit. por Mario Praz, *La filosofia dell'arredamento*, Milano, Longanesi, 1964; reimpressão: 1981, p. 31; Mario Praz, *L'ameublement. Psychologie et évolution de la décoration intérieure*, trad. fr.: (1964); nova ed.: id., *Histoire de la décoration d'intérieur. La philosophie de l'ameublement*, Paris, Thames & Hudson, 1995.

O social

A arquitetura da habitação, considerada como técnica e como política, torna-se parte integrante de um sector novo e bizarro do conhecimento, o “social”. Esse novo campo na paisagem do saber, formado a partir dos séculos XVIII-XIX, é constituído por diferentes contributos tomados de empréstimo a um variegado conjunto de ciências aplicadas, que vai desde a estatística à sociologia, da criminologia à psiquiatria, ou do *design* à engenharia, mas sem nunca se confundir com nenhuma delas. De outra forma, o social oferece-lhes novas possibilidades de aplicação. Como mostraram Michel Foucault e Gilles Deleuze, o social não se confunde nem com o sector público nem com o privado, “mas induz, pelo contrário, uma nova figura híbrida de público e de privado, produzindo, ele próprio, uma repartição, uma trama original com as intervenções do Estado e o seu afastamento, ou com os seus deveres e a libertação de compromissos”.⁹ Não se trata de saber qual é a ideologia que exprime mas como se modelou o novo campo e como funcionam os seus mecanismos, o que equivale a traçar o desenho de uma nova cartografia, a do “híbrido moderno”.¹⁰ Esses mapas inéditos deverão descrever os insólitos confins entre o social e o habitat, que perturbam não só as relações entre o público e o privado como também as instâncias que, de vez em quando, regulamentam, ou seja, o administrativo e o consuetudinário, a riqueza e a pobreza, o urbano e o rural, o terapêutico e o patológico, o laico e o religioso, etc. Não se trata, na verdade, de continuar a dissertar infinitamente sobre “a crise do alojamento”, mas de mostrar que a ascensão do social e a crise da habitação (da família, etc.) são “o duplo efeito político das próprias causas elementares”.¹¹ É o que alguns autores tentaram fazer em campos tão diversos como a ordem psiquiátrica (Robert Castel¹²), a segurança das famílias (Jacques Donzelot¹³), as casas populares e o habitat unifamiliar (Robert-Henri Guerrand e outros¹⁴), as estratégias urbanas do higienismo e do eugenismo (Lion Murard

9. Gilles Deleuze, “L’ascension du social”, posfácio a Jacques Donzelot, *La police des familles*, Paris, Éd. Minuit, 1977, trad. it. in *Aut Aut*, 167-168, 1978, p. 108-115.

10. *Ibid.*, p. 220.

11. *Ibid.*, p. 214.

12. Robert Castel, *L’Ordre psychiatrique: l’âge d’or de l’aliénisme*, Paris, Éd. Minuit, 1976.

13. Jacques Donzelot, *La Police des familles*, posfácio de Gilles Deleuze, Paris, Éd. Minuit, 1977.

14. Roger-Henri Guerrand, *Les origines du logement social en France*, Paris, Editions Ouvrières, 1966; Ver também id., *Le logement populaire en France: Sources documentaires et bibliographie 1880-1960*, Paris, Centre d’études et de recherches architecturales, 1979; reimpressão: Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-arts, 1983. Ver também: Jean Taricat, Martine Villars, *Le Logement à bon marché. Chronique – Paris 1850-1930*, Boulogne/Seine, éditions Apogée, 1982; e Rémy Butler, Patrice Noisette, *Le Logement social en France. 1815-1981*, Paris, Maspero, 1983.

e Patrick Zylberman¹⁵), a urbanística do Estado (Alain Cottureau¹⁶), a economia social (Karl Polanyi, Michelle Perrot¹⁷), a política das cadeias (Michel Foucault¹⁸), ou a tecnologia do hospital (Bruno Fortier e outros¹⁹). E, antes de todos, já no ano de 1943 Georges Canguilhem tinha traçado o novo mapa do normal e do patológico.²⁰

Estética da conjugalidade

Que *art nouveau*, *modern style* e *Jugendstil* tenham colocado a mulher no centro da decoração da casa, que tenham forrado as paredes com a ondulação das suas linhas, e que tenham representado os traços dos seus cabelos em todos os móveis, não pode surpreender. Antes de mais, porque, a partir do século XIX, a mulher é a protagonista-chave na reabilitação do espaço da casa e da vida doméstica, pelo menos na mente de artistas e “reformadores”.

Fonte de vida, a mulher contrapõe a nova luz à noite. E eis o “candeeiro de mesa com a forma de uma figurinha feminina”, de Peter Behrens, e os numerosos candeeiros-aplique ou mulheres-candeeiro... Todavia, esse movimento de panfeminização obsessiva que influencia toda a arte de 1880 a 1900 apresenta diversas facetas, sendo, por um lado, *Eros modern style* e, por outro, *Strom des Lebens* e *Kraft der Erde*, nos textos de Franck Wedekind ou de Émile Zola. É assim que, em *Fécondité* (1899), este último aspecto explode em metáfora vital: “o lago imenso das forças que banha o terreno da inesgotável nascente onde se alimenta a eternidade dos seres...”²¹ As figuras do ciclo, do círculo e do “espasmo universal” (Zola) fundem-se no motivo de uma concepção contínua do mundo, em que o mal serve o bem e o podre a eterna ressurreição da vida (Octave Mirbeau), para acabar numa gigantesca

15. Lion Murard e Patrick Zylberman, *L'hygiène dans la République: la santé publique en France ou l'utopie contrariée: 1870-1918*, Paris, Fayard, 1996.

16. *Le Sublime ou le Travailleur comme il est en 1870 et ce qu'il peut être*, Denis Poulot, Alain Cottureau, eds., Paris, F. Maspero, 1980.

17. Karl Polanyi, (*The Great transformation*, 1980) *La Grande transformation: aux origines politiques et économiques de notre temps*; trad. de Catherine Malamoud et Maurice Angeno, prefácio de Louis Dumont, Paris, Gallimard, 1983; Michelle Perrot, ed., *Histoire de la vie privée. 4, De la Révolution à la Grande guerre*, Philippe Ariès et de Georges Duby, ed., Paris, Éd. Seuil, 1987.

18. Michel Foucault, *Surveiller et punir: naissance de la prison* (1975), Paris, Gallimard, 1994; id., *Vigiar e punir: nascimento da prisão*, trad. de Ligia M. Pondé, Petrópolis, Vozes, 1977; id., *Sécurité, territoire, population: cours au Collège de France, 1977-1978*, Michel Senellart, comp.; François Ewald e Alessandro Fontana, dir., Paris, Gallimard, Éd. Seuil, 2004; id., *Naissance de la biopolitique: cours au Collège de France, 1978-1979*, Michel Senellart, comp.; François Ewald et Alessandro Fontana, dir., Paris, Gallimard, Éd. Seuil, 2004; id., *Nascimento da Biopolítica*, Lisboa, Edições 70, 2010].

19. Michel Foucault, Blandine Barret Kriegel, Anne Thalamy, François Beguin, Bruno Fortier, *Les machines à guérir: aux origines de l'hôpital moderne*, Bruxelles e Liège, P. Mardaga, 1979.

20. Georges Canguilhem, *Le Normal et le pathologique* (1943), 2.º edição, Paris, Presses universitaires de France, 1972; 4.ª ed., Paris, PUF, 1993.

21. Émile Zola, *Fécondité*, Paris, Fasquelle, 1899, p. 326, cit. e comentado por Claude Quiguer, *Femmes et machines de 1900: lecture d'une obsession modern style*, Paris, Klincksieck, 1979, p. 92; trad. portuguesa de Émile Zola, *Fecundidade*, Lisboa, Tavares Cardoso & Irmão, 1900.

procriação, numa rotação eterna da substância vital, cantada, por exemplo, por Otto Julius Bierbaum no seu *Faunsflötenlied*, dedicado ao arquitecto Behrens e ilustrado pelo pintor Heinrich Vogeler, o futuro teórico da *Siedlung* autárca: “Flauta, ento a tua oração à voluptuosidade-rainha, a única a dar à vida a sua missão sagrada”.²²

Para dizer a verdade, o destino real da mulher na casa moderna, “anjo do lar”, afasta-se notoriamente dessas visões floreas e eróticas, ao mesmo tempo que se aproxima do modelo idealizado do casal impossível, que vive numa contiguidade sem contacto e num silêncio a dois. A transparência da casa moderna, logo invocada de viva voz pelos arquitectos, deverá trazer à luz a própria geometria *modern style*, que é uma geometria moderna, *tout court*, da conjugalidade, feita de proximidade sem união, de paralelismo interior de almas e de ambições, da justaposição de gestos e de olhares, ou seja, *die Nähe*, a proximidade. Essa topografia do amor conjugal, tacitamente partilhado, deve ficar fechada numa membrana protectora e natural. A membrana metálica leva ao sistema de ramos e de folhas do mundo vegetal, e as superfícies de vidro fazem sua essa ossatura.

A casa transforma-se no vidro de epitélio do casal, em luz e ar.²³

A transparência do vidro

Ar e luz. Eis as duas novas palavras de ordem, lançadas por Paul Scheerbart no seu artigo “Licht und Luft”, publicado na revista *Ver Sacrum* em 1898.²⁴ A arquitectura será de vidro, material do futuro, que por sua vez deve ser “transparente”, como todos sabem. O vidro, nota Jean Baudrillard,²⁵ “é um isolante, é o milagre de um fluido fixo, e por consequência um conteúdo continente, que consente, como tal, a transparência de um lado e do outro”. “Além disso”, prossegue, “no vidro, coexiste o simbolismo de um estado segundo com o de um grau zero do material. Simbolismo do congelamento e, portanto, da abstracção. Essa abstracção leva à do mundo interior, qual esfera de cristal da loucura, e à do futuro, qual bola de vidro da

22. Otto J. Bierbaum, *Faunsflötenlied für Peter Behrens, Irrgarten der Liebe*, Berlin, Leipzig, Tüsel Verlag, 1901, p. 352, cit. por C. Quiguer, op. cit., p. 90.

23. Inspiramo-nos na magnífica tese de Claude Quiguer, já citada, em particular, p. 178-179 e 400-402, cujas conclusões merecem, todavia, a nossa contestação, quando considera que os movimentos do “Jugendstil” teriam desembocado numa derrota, apenas resgatada pelo ulterior sucesso do “Bauhaus”. Vd. também o trabalho precursor de Roger-Henri Guerrand, *L’art nouveau en Europe*, com prefácio de Louis Aragon, “Le ‘modern style’ d’où je suis”, Paris, Plon, 1965.

24. Paul Scheerbart, “Licht und Luft”, in *Ver Sacrum*, 1 (1898), 7, p. 13-14, reed. em apêndice a id., *Glasarchitektur*, München, Rogner & Bernhard, 1971, 2.ª ed., id., *Architettura di vetro*, trad. de G. Schiavoni, Milano, Adelphi, 1982.

25. Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1969, p. 57-58; id., *O sistema dos objectos*, trad. de Zulmira Ribeiro Tavares, São Paulo, Editora Perspectiva, 1989.

vidência...”. O vidro é um material-modelo, incolor, inodoro, não degradável, sem esquecer que é moral e higiénico. O mundo em proveta...

Também Walter Benjamin se deixou atrair pelo lirismo expressionístico da *Glasararchitektur*. Material frio e sóbrio, “o vidro é sobretudo o inimigo do segredo”.²⁶ Na realidade, isso não é inteiramente verdadeiro. Ernst Bloch, menos profético e contudo mais lúcido, pensa que por detrás da “fachada funcional”, “objectiva, de níquel e de vidro, não existem senão panos sujos, embora sejam mesmo eles que a franqueza do vidro deve esconder (como uma luz abundante, que não serve para outra coisa senão para aumentar a escuridão)”.²⁷ De outra forma, Benjamin pensa que o futuro se abre sob o “signo da transparência”, e não só dos espaços como também das relações sociais e humanas: “para o habitar no velho sentido, em que a intimidade e a segurança estavam em primeiro lugar, chegou a última hora. Giedion, Mendelssohn e Le Corbusier transformam a morada dos homens, antes de mais, num espaço de passagem atravessado por todas as forças imagináveis e ondas de luz e de ar”.²⁸

Esses “espaços de passagem” flutuantes, percorridos por toda a espécie de fluidos, atravessados por ventos e por feixes luminosos, “onde já não mora ninguém”, como diz Ernst Bloch, constituem a morada ideal do trabalhador moderno e nómada. O “alojamento de passagem” esvazia-se também de móveis. É, de resto, a imobilidade do móvel a consentir a mobilidade do habitante e a condicionar o seu nomadismo. Os móveis e os objectos “desaparecem, ficam reduzidos à sua função, vão para a parede”, continua Bloch. No mínimo, limitam-se a elementos para arrumar objectos e a cadeiras. Esse binómio (elementos/cadeiras) corresponde a um discurso organizativo e de relação. A síntese do “homem que arruma” e do “homem de relação e ambiente” cria o “homem funcional” de que fala Jean Baudrillard.

Água e gás

No início do século XX numerosas placas de esmalte azul e branco anunciavam, sobre a fachada dos edifícios de luxo parisienses, “Gás em todos os pisos”. A partir de uma dessas placas, Marcel Duchamp fez, em 1958, uma peça intitulada, *Água e gás em todos os pisos*. Para Duchamp, tratava-se apenas de chamar a atenção através de um jogo de palavras para os dois princípios opostos da aparência (a água escoar,

26. Walter Benjamin, “Erfahrung und Armut” (1933), *Gesammelte Schriften*, vol 2, bk. 1. Aufsätze, Essays, Vorträge, organização de R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1977, 2, 1, p. 213-219; id., in *Metaphorein*, trad. de F. Desideri, 3, 1978.

27. Ernst Bloch, *Erbschaft dieser Zeit* (1935), Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1962; id., *Héritage de ce temps*, trad. de J. Lacoste, Paris, p. 27. Trata-se de um texto de 1930, sobre os “empregados” de S. Kracauer.

28. Walter Benjamin, “Die Wiederkehr des Flaneurs”, *Gesammelte Schriften*. 3. Kritiken und Rezensionen; id., *Critiche e recensioni*, trad. de A. Marietti Solmi, Torino, Einaudi, 1979, p. 128.

cor) e da aparição (gás para a iluminação, luz) na pintura. Todavia, o gás e os vapores dão forma a um dos fantasmas mais difundidos no final de Oitocentos.

Já muitos críticos mostraram como todo o século XIX herdou o grande medo dos miasmas, gerado no século anterior, o horror suscitado pelos vapores mefíticos e pelas matérias da febre e da pestilência, capazes de abalarem profundamente todo o universo do homem. Os vapores nocivos, segundo se pensava, introduzem-se no âmago das substâncias transmitindo o seu gérmen mortal, que é o próprio princípio da decomposição. O ódio pelo gás difuso e pelos vapores impuros dá oportunidade, ao poder, de inventar um novo medo centrado na dinâmica da infecção e do contágio. Quando Joris Karl Huysmans, nos seus *Croquis parisiens*, de 1880, quer pintar o espectáculo, para ele repugnante, da *Brasserie européenne à Grenelle*, as suas imagens irão sobressair sobre o pano de fundo desse medo. A “Brasserie” está coberta por “toldos que, em tempos, foram verdes, mas agora se encontram desbotados pelo fogo do ‘gás’ e pela ‘água’ que goteja”. Mais adiante descreve o imenso envidraçado que separa a sala de baile da cervejaria, que é parecida com a de uma “pequena estação de caminho-de-ferro”, um envidraçado que “tremula ao ‘gás’, numa lufada de ‘vapor’”.²⁹

Um outro fantasma *fin de siècle*, muito insidioso, é o da poeira.

Criação de pó

Na “casa de vidro”, na “casa de bonecas” e, sobretudo, nos aposentos das crianças, está aberta a caça ao pó e aos micróbios. A partir de 1900, o terror suscitado pelos “ninhos de pó”, no apartamento burguês e nas casas populares, mobiliza proprietários, inquilinos, filantropos, arquitectos e médicos.³⁰ A bacteriologia torna-se quase uma religião. “Era a época em que se inventavam as vantagens da higiene, das mãos lavadas e dos lençóis brancos, do ar livre, do ar puro e da montanha”, conta Michel Serres.³¹ “Comte”, acrescenta, “procurou a pedra, o duro, e expulsou a decomposição”. Higienistas e especialistas em assuntos domésticos pensavam que o principal agente de propagação dos micróbios, na casa, era o pó. Hoje sabemos que não é assim tão perigoso.³² Mas por essa via pode ser dada rédea livre à paixão ocidental

29. Joris K. Huysmans, *En rade. Un dilemme: Croquis parisiens*, Paris, UGE, 1976, p. 49.

30. Anne Martin-Fugier, *La place des bonnes: domesticité féminine à Paris en 1900*, Paris, Grasset, 1979, p. 107 e ss.

31. Michel Serres, in *Hermès 4. La distribution*, Paris, Éd. Minuit, 1977, p. 174 e 178. Sobre o assunto, vd., em particular, “Le sain et le malsain”, organização de Jacques Guillerme, *Dix-Huitième Siècle*, n. esp., 9, 1977.

32. Barbara Ehrenreich e Deirdre English, “The Manufacture of Housework”, *Socialist Revolution*, 26, vol. 4, Outubro-Dezembro de 1975; trad. fr., “La science, le travail et la ménagère”, in *Recherches*, 29, Dezembro de 1977, p. 198-199.

pela dicotomia, cortante e precisa, que não deixa qualquer tipo de resíduo. À oposição entre o bem e o mal substituem-se os pares do saudável e do insalubre, do limpo e do infectado, do alto e do baixo, das partes “nobres” e das partes “baixas”, da sólida dureza e do pó voador.³³

Essa obsessão da corrupção, encontramos-la também num texto de Scheerbart: “O tijolo apodrece. Daí o bolor. (...) Na cave das casas em tijolo, o ar encontra-se impregnado por esses bacilos. A arquitectura de vidro não tem necessidade de caves” (“A descoberto do bacilo do tijolo”, em *Glasarhitektur*, 1914).³⁴ Ao que se poderia responder, com Gaston Bachelard, que uma casa sem cave (portanto, sem alicerces) é uma morada sem arquétipos,³⁵ e que a cidade de vidro, apoiada sobre o terreno como uma nave espacial, é uma cidade sem esgotos.

Junto à banca, o operário regenerado, ornamento da fábrica, dá uma ajuda à dona-de-casa, ornamento do *habitat*.³⁶ Talvez por reacção a toda essa voragem purificadora, Man Ray irá fotografar o *Élevage de poussière* do *Le grand verre* de Duchamp, que remonta a 1920.

Aquilo que se perde na “arquitectura do vidro” é o preciso significado da posse de objectos que são, como sublinhava Peter Altenberg em 1899, “prolongamentos de nós próprios”. A sala, as paredes da sala, constituem a epiderme externa do corpo humano. Suprimir a parede corresponderia a deixar penetrar o olhar no nosso organismo. Em substituição do vidro epitelial, Altenberg aconselha-nos a “pintarmos todas as nossas paredes de branco”, para, de seguida, colocarmos num canto uma maravilhosa taça de esmalte: “O objecto que foi colocado sobre a minha mesinha, ou que está pendurado na parede da minha sala, é parte integrante de mim próprio, como os meus cabelos ou a minha pele”.³⁷

33. Michel Serres, in *Hermes 4. La distribution*, p. 184.

34. Paul Scheerbart, [*Glasarhitektur*, 1914]; id., *L'Architecture de verre*, trad. de Pierre Galissaire, Strasbourg, Circé, 1995; capítulo 1: “Le Milieu et son influence sur le développement de la civilisation,” p. 29-49. Ver também, Rosemarie Haag Bletter, “Paul Scheerbart’s Architectural Fantasies,” *Journal of the Society of Architectural Historians*, 34, Maio, 1975; p. 83-97; e “The Interpretation of the Glass Dream – Expressionist Architecture and the History of the Crystal Metaphor,” *Journal of the Society of Architectural Historians*, 40, Março, 1981, p. 20-43. Ver também, *The Crystal Chain Letters: Architectural Fantasies by Bruno Taut and his Circle*, Iain Boyd White, ed., Cambridge, MIT Press, 1985.

35. Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos* (1948), Paris, José Corti, 1982, p. 105. Creio, porém, que não se deva levar Scheerbart demasiado a sério, como o fizeram os arquitectos da *Gläserne Kette*, sendo preferível inseri-lo, à semelhança de Alfred Jarry, seu contemporâneo, numa nova antologia do “humor negro”.

36. Lion Murard, Patrick Zylberman, “La cité eugénique”, *Recherches*, 29, Dezembro de 1977, p. 426; ver também: Lion Murard, Patrick Zylberman, *L’hygiène dans la République*, op. cit., Paris, Fayard, 1996.

37. Peter Altenberg, “In München” (1899), in *Was der Tag mir zuträgt, fünfundsechzig neue Studien*, Berlin, S. Fisher Verlag, 1921, p. 306-309, cit. por C. Quiguer, op. cit., p. 395.

Claustrofilia

Todavia, essa concepção da casa como extensão da epiderme pode levar a sintomas de regressão, de paralisia e de dissolução no nada da interioridade, como seja “o retorno ao ventre materno”, *zurückkriechen in den Mutterleib*, posto em relevo por Hofmannsthal.³⁸ De acordo com Bachelard, “não se pode escrever a história do inconsciente humano sem escrever a história da casa”.³⁹ Não foi por acaso que dedicou um livro inteiro à definição da lei do isomorfismo das imagens do profundo, a caverna, a casa, o “interior” das coisas ou o ventre da mãe, *La terre* (1948). E também não foi por acaso que o psicanalista Elvio Fachinelli publicou um magnífico estudo sobre a “claustrofilia”, recordando que Freud tinha distinguido os símbolos dos genitais femininos (caixas, baús, estojos, malas, etc.), dos símbolos do ventre materno (armários, fornos e, sobretudo, salas).⁴⁰

É verdade que o *intérieur* não se define senão através de uma separação. “A casa dá ao homem que sonha ‘por trás da janela’ (...) o sentido de um ‘exterior’, que se diferencia tanto mais do interior, quanto maior for a intimidade da sua sala”, escreve Bachelard.⁴¹ O étimo da palavra inglesa *window*, janela, revela uma combinação entre *wind*, vento, e *eye*, olho,⁴² ou seja, entre um elemento externo e um aspecto da interioridade. A separação que se encontra na base do habitar é a possibilidade que um ser tem de se instalar. O filósofo Emmanuel Lévinas vai ainda mais longe ao sublinhar que “a interioridade da casa é feita de extraterritorialidade no interior dos elementos de prazer, dos quais se nutre toda a vida”. Trabalho de separação, o recolhimento, à semelhança de qualquer outra forma de actividade humana, concretiza-se como existência numa morada, como existência económica. Mas “a separação não me isola, como se eu fosse simplesmente privado desses elementos. Torna possível o trabalho e a propriedade”, mediante a actualização e o descanso consentidos pela permanência e pelo recolhimento na casa. As coisas que a mão produz são separadas do prazer imediato, e são depositadas na habitação, assim adquirindo o estatuto de uma pertença. Esse recolhimento, realizado na “extraterritorialidade” da casa, não é, de modo algum, fruto de uma situação, ou de uma preocupação em situação. Para Lévinas, que diverge de Martin Heidegger, “a casa que se escolhe é absolutamente o contrário de uma raiz”. Só se concretiza através de uma libertação

38. Hugo von Hofmannsthal, “Das Bergwerk zu Falun”, *Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Gedichte und lyrische Dramen*, Stockholm, Bermann-Fischer, 1946, p. 420, cit. por C. Quiguer, op. cit., p. 386.

39. G. Bachelard, *La terre* (...), p. 115. Vd. também p. 6, 55, 121 e 151.

40. Elvio Fachinelli, *Claustrofilia*, Milano, Adelphi, 1983, p. 84.

41. G. Bachelard, *La terre* (...), p. 115.

42. Ernest Klein, *A Complete Etymological Dictionary of the English Language*, London, 1966, cit. por Ellen E. Frank, *Literary Architecture*, Berkeley, University of California Press, 1979, p. 263.

de compromissos face à situação, numa errância, “o que não significa algo ‘a menos’, relativamente ao assentamento”.⁴³

Mobilidade e flexibilidade

Aplicadas sucessiva ou simultaneamente à habitação, todas essas pequenas genealogias puras (conjugais, higiénicas e estéticas) e todas essas microtécnicas (transparência, privacidade e “móvel fixo”) acabarão, bem cedo, por confluir no debate sobre a flexibilidade do espaço da habitação. Já em 1906, no seu romance *Münchhausen und Clarissa*, Scheerbart, sempre Scheerbart, descreve, recorrendo a uma Austrália imaginária, aquela que Claude Quiguer definiu como a ambição “totalitária” dos arquitectos: “Já expliquei esta manhã”, diz Münchhausen,⁴⁴ “que os arquitectos australianos determinam não só o conjunto da decoração do interior de uma casa, como também a ‘vida inteira’ dos seus habitantes. A mobilidade de uma tal arquitectura fornece-lhes perspectivas renovadoras, e a mobilidade das paredes divisórias proporciona-lhes, continuamente, novas impressões, de tal modo que, nessas condições, também pessoas absolutamente estúpidas acabam por adquirir, sem dúvida, uma sensibilidade artística que se torna, por sua vez, infinitamente móvel e receptiva”. Aquilo que é na altura uma brincadeira e uma paródia divertida, transformar-se-á num projecto muito sério, discutido nomeadamente pelos arquitectos alemães e austríacos, nos anos vinte, e pelos arquitectos italianos nos anos trinta e cinquenta do século XX.

O termo “flexibilidade” exprime a vontade manifestada pelos designers italianos de responder aos múltiplos e contraditórios objectivos da habitação mínima. As exigências mais refinadas do conforto, mas também a expressão de uma nova “liberdade” na habitação, as aspirações ao isolamento individual e a necessidade de controlo familiar, encontram nesse dispositivo de permutabilidade na utilização de espaços limitados a esperança de tornar flexível o inflexível.

Em 1954, num congresso organizado por Pio Montesi, director da revista *La Casa*,⁴⁵ o arquitecto Adalberto Libera avança com a proposta de um design flexível do ambiente baseado no sistema da “parede móvel”. O designer Marco Zanuso teve ainda a ideia de fundar o “Ina-mobile”, um organismo público dependente do

43. Emmanuel Levinas, *Totalité et infini, essai sur l'extériorité*, Den Haag, Martinus Nijhoff, 1974 (4.ª ed.), p. 124-147; id., *Totalità e infinito, saggio sull'esteriorità*, trad. de A. dell'Asta, Milano, 1977, p. 152-176; id., *Totalidade e Infinito*, Lisboa, Edições 70, 2006.

44. Paul Scheerbart, *Münchhausen und Clarissa, ein berliner Roman*, Berlin, Osterheld, 1906, reed., *Dichterische Hauptwerke*, organização de E. Harke, Stuttgart, H. Goverts Verlag, 1962, p. 403 e 409, cit. por Claude Quiguer, op. cit., p. 372.

45. Episódio cit. na tese de Cristina Chimenti, *La casa indossata. Note sulle culture dell'abitazione in Italia. 1945-1957*, Venezia, IUAV, 1981.

“Ina-casa”, com o objectivo de reduzir ao mínimo os móveis pertencentes aos inquilinos e de produzir, à escala industrial, mobiliário fixo para as casas populares. Um ano depois e da mesma forma, nas páginas de *La Casa*, o historiador Giulio Carlo Argan fazia eco da proposta, retomando, também ele, o mesmo tema: “As plantas abertas, articuladas e flexíveis retiram às paredes a tradicional função de clausura e de limite espacial fixo, dando-lhes a qualidade e a função de ‘móvel’”. Nesse coro Libera, Zanuso e Argan são vozes que cantam em unísono a harmonia moderna do flexível, as vozes do Design, da Indústria e da História...

Embora as formas tenham mudado, pensamos que se trata da mesma estratégia posta em prática por Henry van de Velde e pelos restantes artistas da *Kunstwerkstätten*. No seu “romance-automóvel”, *La 628-E-8* (Paris, 1905), Octave Mirbeau, hóspede por uma noite do hotel *Bradenbrager-Ilof* (*sic*) de Düsseldorf, descreve essa confusão de géneros inaugurada pelo *modern style*: “As lareiras são bibliotecas, as bibliotecas biombos, os biombos armários e, os armários, sofás. A electricidade brota quer do soalho, quer do tecto...” O resultado é o seguinte: “*Tout tourne, se bistourne, se chantourne, se maltourne; tout roule, s’enroule, se déroule, et brusquement s’écoule*, não se sabe bem como, nem porquê”.⁴⁶ Da pan-homogeneidade plástica da *art nouveau*, até à flexibilidade abstracta do modernismo dos anos cinquenta, não vai mais do que um passo, que não tardará a ser dado. Já em 1911, em *Neues Altes*,⁴⁷ Altenberg lamenta essa convulsão espacial que agita a arquitectura doméstica com sobressaltos, destruindo limites. Por detrás das “fachadas tagarelas” e do “assombro supérfluo” das novas construções, “pretensiosas barracas de quermesse”, objecta, “nunca esperes encontrar paz, conforto, segurança, isolamento e intimidade”. E grita, “Uma casa, senhores arquitectos, é feita para lá se habitar!...”

Por fim, recordemos a observação de Salvador Dalí perante as esculturas de Alexander Calder: o mínimo que se pode exigir de uma escultura, é que não se mova. Hoje sabemos que o mínimo que podemos pedir às paredes das nossas divisões, é que não sejam “móveis”.

46. Octave Mirbeau, *La 628-E-8*, Paris, Fasquelle, 1905; reed. Paris, UGE, 1977, p. 320.

47. Peter Altenberg, *Neues Altes*, Berlin, S. Fischer Verlag, 1911, p. 155-156, cit. por C. Quiguer, op. cit., p. 359.



Compagnie Parisienne d'Éclairage et de Chauffage par le Gaz
6, RUE CONDORCET, 6



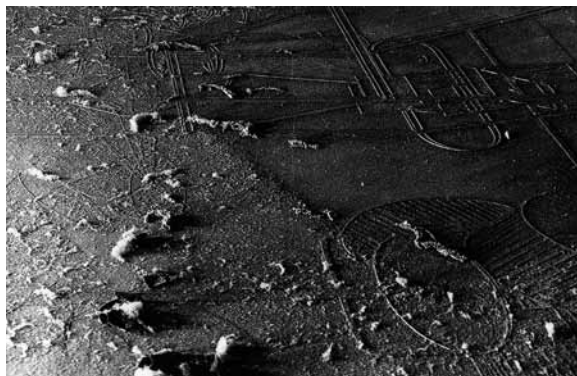
LE CHAUFFAGE AU GAZ

Hygiène
Commodité
ECONOMIE DE TEMPS
et de Main-d'Œuvre



Propreté
Rapidité

SEPTEMBRE 1895



- 01 “Le jour du terme” (o pagamento da renda ou de como evitá-lo através da saída), *L’Univers illustré*, n.º 343, 6 Julho 1864, p. 429 (Paris, Coll. Debuisson).
- 02 O serviço trem eléctrico, ligando a cozinha e a sala de jantar, para Gaston Menier, *La Nature*, 1887 (de Leonard de Vries, *Knotsgekke uitvindingen van de 19e eeuw*, com Ilonka van Amstel, Bussum, De Haan, 1972).
- 03 Candeeiro móvel para escadas, sistema de Armand Murat (Paris), *De Natuur*, 1895, p. 308 (de Leonard de Vries, *Knotsgekke uitvindingen van de 19e eeuw*, com Ilonka van Amstel, Bussum, De Haan, 1972).
- 04 Peter Behrens, Candeeiro de mesa, Darmstadt, 1902, colecção privada, (Klaus-Jürgen Sembach, *Art Nouveau*, Köln, Taschen, 2007).
- 05 Aquecedor a gás, “Le Chauffage au Gaz, Compagnie Parisienne d’Éclairage et de Chauffage par le Gaz”, Setembro 1895, capa impressa de um catálogo de produtos (Paris, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris).
- 06 “Dans l’incandescence le ‘BEC AUER’ Seul triomphe”, final do século XIX, panfleto impresso sobre iluminação a gás (Paris, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris).
- 07 “Telephos” (aparelho para acender iluminação a gás à distância), a partir de um desenho de A. Guillaume, impressão a cores, cerca de 1900 (Paris, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris).
- 08 Marcel Duchamp, “Eau & Gaz à tous les étages”, painel esmaltado azul com inscrições a branco, 1958, escultura-instalação, colecção privada.
- 09 Man Ray, “Élevage de poussière” (Grand Verre de Marcel Duchamp), 1920, impressão fotográfica (*Man Ray: la photographie à l’envers*, Emmanuelle de L’Écotais, Alain Sayag, eds. Paris, Centre Georges Pompidou, Éd. Seuil, 1998).
- 10 “L’œil sans yeux, la femme 100 têtes garde son secret”, gravura, a partir de Max Ernst, *La femme 100 têtes*, Paris, Éd. du Carrefour, 1929.