

Reflexões sobre o conceito de conforto na habitação



Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura
sob orientação do Professor Doutor Carlos Martins
Joana Silva Cancela de Amorim

Departamento de Arquitetura, FCTUC, Outubro 2017

Reflexões sobre o conceito de conforto na habitação

Nota à edição:

A presente dissertação segue o novo Acordo Ortográfico.

As citações transcritas em português referentes a edições de língua não portuguesa foram sujeitas a uma tradução livre.

A norma das referências bibliográficas é a *Chicago Manual of Style 16th edition full note*.

Agradecimentos

Ao Professor Carlos Martins, orientador da presente dissertação, por me ajudar a encontrar as palavras para expressar a minha ideia, pela sua paciência e dedicação.

À minha família, mas principalmente às mulheres que me definem e acreditam em mim, a mãe, a tia e a avó.

Aos meus amigos de infância com quem cresci e construí o meu mundo.

À Sofia e Rita, por serem parte de mim e pelo amor e paciência ao longo destes anos todos.

À Pitufa, Patrícia, Inês e aos amigos que fiz em Coimbra, cada um tem o seu lugar no coração.

Ao Nina por me ter feito crescer um bocadinho mais e além.

Agradeço com o coração cheio todo o amor e apoio que recebi para concretizar esta etapa da minha vida.

Resumo	9
Abstract	10
Introdução	15
1 Tectónica do Conforto	33
1.1 As repercussões sociais da Revolução Industrial	37
1.2 Ergonomia Arquitetónica	47
1.3 Tectónica da Arquitetura	51
1.4 Mies van der Rohe e a Casa Tugendhat	63
2 Atmosfera do Conforto	77
2.1 Sentidos e Perceção	81
2.2 Memória	97
2.3 Alvar Aalto e a Casa Experimental Muuratsalo	113
3 Limites do Conforto	125
3.1 Definição de Espaços	129
3.1.1 Público e Privado	135
3.1.2 Íntimo e Virtual	145
3.2 Adolf Loos e a Casa Müller	157
4 Considerações Finais	179
5 Bibliografia e Fonte de Imagens	189

Resumo

A presente dissertação tem por objetivo refletir sobre o conceito de conforto no desenho do espaço habitacional, ao longo do tempo e do espaço, questionando se a dimensão de conforto é um ponto relevante no processo criativo e construtivo da habitação. E, se sim, como a afeta.

Apesar de existir uma definição de conceito-chave de conforto, o conforto em si é de carácter idiossincrático, pois advém da perspectiva pessoal do ser humano, sendo utilizado recorrentemente no dia-a-dia na relação deste com o seu ambiente, influenciando, dessa forma, a sua relação com a Arquitetura.

Neste sentido o tema é analisado com o intuito de compreender a sua relevância e o modo como afeta o processo de desenho e materialização por parte do Arquiteto, tentando esclarecer quais são os métodos e ferramentas utilizadas para satisfazer a percepção do conceito de conforto.

Decorrente deste processo, irão ser analisadas três componentes segundo a teoria da unidade espacial de Henri Lefebvre: a tectónica, a atmosfera e os limites sociais e programáticos. Cada componente será analisada, em modo de reflexão, por três casos práticos de arquitetos distintos.

O objetivo primordial é reformular a definição de conforto relativamente à arquitetura, de modo a fomentar uma maior consciência e uma melhor prática arquitetónica.

Palavras-Chaves: Conforto; Arquitetura; Habitação; Tectónica; Atmosfera; Programa-Função.

Abstract

The aim of this dissertation is to reflect upon the concept of *comfort* in the design of a living space, over time and space, questioning if the dimension of comfort is a relevant aspect during the creative and construction process of the space – and if so, how it can affect it.

Even though there is a definition of the key concept of *comfort*, comfort in itself is idiosyncratic, since it comes from the human being's perspective, and it is used over and over in daily life in relation to its environment, affecting thus its relationship with architecture.

In this sense, this theme will be analysed so as to understand its relevance and the way it affects the designing process and the materialization by the architect, attempting to clarify the best methods and tools to satisfy the perception of the concept of comfort.

As a result, three components will be analysed according to Henri Lefebvre's spatial unity theory – the tectonic, the atmosphere, and the social and pragmatic boundaries. Each component will be analysed and reflected through three practical cases of different architects.

The main purpose will be to redefine the meaning of comfort regarding architecture, so as to encourage a greater awareness and a better architectonic practice.

Key-Words: Comfort; Architecture; Living Space; Tectonic; Atmosphere; Program-Function.

*(...) Being reigns in a sort of earthly paradise of matter,
dissolved in the comforts of an adequate matter.¹*

¹ Gaston Bachelard, *The Poetics of Space* (Boston, Massachusetts: Beacon Press, 1969), pág.7.

Introdução

*CONFORTO*¹

- 1. Auxílio, apoio numa aflição, numa situação de dor, de infelicidade; acto ou efeito de confortar.*
- 2. Sensação de quem recebe apoio, ânimo, consolo, numa aflição; estado de quem é confortado.*
- 3. O que alivia fisicamente; o que restaura, revigora, conforta.*
- 4. Aquilo que proporciona comodidade e bem-estar material, contribuindo para o bem-estar físico.*
- 5. Conjunto das comodidades materiais; bem-estar material.*

¹ “Dicionário Da Língua Portuguesa Contemporânea / Instituto de Lexicologia E Lexicografia Da Academia Das Ciências de Lisboa,” *Academia Das Ciências de Lisboa. Instituto de Lexicologia E Lexicografia*. (Lisboa: Editorial Verbo, 2001), pág. 918.

Conforto é definido pelo seu conceito abstrato. Portanto, refletir sobre este tema relativamente à Arquitetura pressupõe um processo de aproximação entre a realidade material e a subjetiva, estimulando a sua interpretação, enquanto conceitos co-dependentes e não opostos. Apesar de existir uma diversidade de informação sobre o tema, acaba por ser fragmentada, existindo portanto uma lacuna entre a pesquisa e a prática, enfatizando assim a sua dificuldade de análise.

*O conceito de conforto sugere repouso e descanso e ao definirmos critérios ambientais à volta deste conceito, temos tendência a evitar o facto inconveniente de que as necessidades corporais de cada um são temporárias, variam consoante a hora do dia, as estações, acontecimentos ou circunstâncias pessoais. Reconhecer que as nossas necessidades individuais variam com o tempo leva-nos a reconhecer também que as necessidades ambientais variam de pessoa para pessoa. Dada a diversidade de necessidades, torna-se quase impossível definir critérios ambientais para qualquer propósito útil. Felizmente, a realidade não é tão desanimadora quanto possamos imaginar*¹

Caracterizar um espaço como confortável é uma das experiências mais intuitivas, espontâneas e subjetivas que o indivíduo pode ter, revelando que se encontra em segurança e num bem-estar maior consigo próprio e a sua realidade envolvente.

Apesar de ser um dos conceitos inerentes à formação de um arquiteto, acaba sempre por ser negligenciado, não sendo explorado na transversalidade das áreas que definem a prática arquitetónica, nem existindo informação concreta em dicionários ou na teoria da arquitetura. Mas é usado frequentemente para sua qualificação e, até, promoção de venda no sector mobiliário.

A informação existente em relação ao conforto em Arquitetura é focada na observação, através da análise empírica, fundamentando-se primariamente nas questões de calor, luz, som e qualidade do ar que satisfazem as condições biológicas e sensoriais do ser humano na sua realidade material. Contudo, como Heidegger conclui, “*existência é espacial*”, sendo que não podemos separar indivíduo e espaço, pois eles não existem como identidades separadas, mas sim coexistentes². A presente dissertação pretende com isto expor que o ser humano,

¹ Boon Lay Ong, “Outdoor Environment Indoor Space,” in *Beyond Environmental Comfort* (Abingdon: Routledge, 2013), 97–110., pág. 99.

² Christian Norberg-Schulz, *Existence, Space & Architecture*, Third Print (Nova Iorque: Praeger Paperbacks, 1974), pág. 16.



IMAGEM 1, 2 e 3

Publicidade relativa ao Conforto.

enquanto ser racional, tem uma componente comportamental que resulta na sua definição como ser individual, mas também como ser social-coletivo. O ser humano interpreta o ambiente numa diversidade de símbolos que definem a sua posição psicológica relativamente à sua realidade material. Apesar de parecer uma relação física linear, tem como consequência uma interpretação mental e psicológica, afetando assim a sua perceção em relação ao objeto e ao ambiente.

*O interesse do Homem no espaço tem raízes existenciais. Decorre de uma necessidade de compreender as relações vitais no seu ambiente, de atribuir significado e ordem a um mundo de eventos e ações. Basicamente, o Homem orienta-se para os “objetos”, ou seja, ele adapta-se fisiologicamente e tecnologicamente às coisas físicas, interage com outras pessoas, e agarra as realidades abstratas, ou “significados”, que são transmitidos através das várias línguas criadas para o propósito da comunicação.*³

Como estudante de arquitetura sempre me intrigou a dinâmica entre indivíduo e o espaço e, conseqüentemente, a forma como eles se influenciam um ao outro, decorrendo de uma constante permeabilidade e plasticidade de ambos. Na minha perspetiva, a palavra conforto é usada frequentemente de uma forma inconsciente podendo ser determinante nas ações do indivíduo em relação à sua vivência.

Constantemente somos submersos por imagens e publicidade que apelam ao conforto, sendo transversais a diversas áreas, tais como alimentação, vestuário, mobiliário, entre outras áreas que se baseiam na relação indivíduo-material, através das sensações corporais.

Já em 1963, o grupo inglês Archigram debatia-se muito sobre o conceito de conforto em Arquitetura, relativamente às mudanças que a sociedade estava a viver através da industrialização e do consumo em massa. Discutiam o fato de a arquitetura moderna poder cair no risco de produzir um falso comodismo, sendo que a maioria das vezes o espaço era inabitável, acabando por se transformar num “fetiche estético”.⁴

[Conforto:

Definição do Dicionário Oxford: “Alívio em aflição ... causa de satisfação, bem-estar consciente ... posse de bens materiais que tornam a vida mais fácil.”

³ Ibid., pág. 9.

⁴ Peter Cook, ed., *Archigram* (New York: Princeton Architectural Press, 1999), pág. 76.

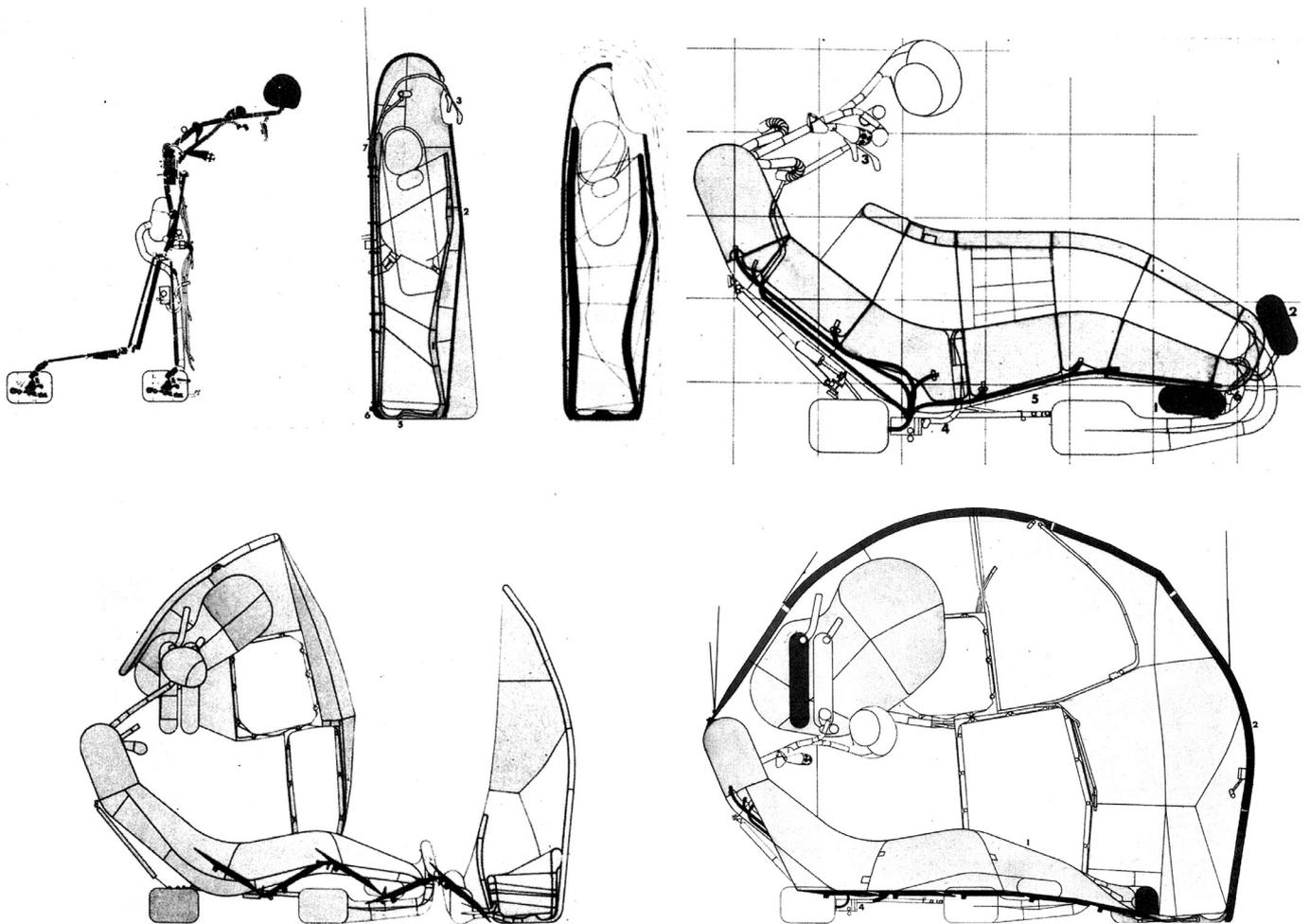


IMAGEM 4

The Cushicle por Michael Webb

(1966-1967).

Archigram modo de emprego: *Instinto amplo de bem-estar. Talvez a maior justificação para o ambiente - ou qualquer esforço feito pelo homem - seja o bem-estar. Ou serão isto apenas moralismos?]*⁵

IMAGEM 4

Esta perspetiva crítica, relativamente ao movimento moderno, conduziu à problematização sobre o que é que seria realmente essencial para a comodidade do ser humano. Michael Webb criou o *The Cushicle* (1966-1967) que possibilitava transportar um sistema autónomo equipado com o intuito de responder às necessidades básicas do ser humano. Funcionava como uma mochila, de modo a permitir o nomadismo. Era composto por duas partes essenciais: a primeira funcionava como um sistema de armadura, estruturando-a, e a segunda como uma bolha, limitando o ambiente em questão, podendo ser usadas em simultâneo ou independentes. *The Cushicle* transportava comida, água, rádio, televisões e um sistema de aquecimento. O seu propósito era conceber o alto nível de conforto através do mínimo esforço aplicado⁶

Contudo e seguindo uma lógica de senso comum através da observação das diversas experiências do espaço, constato que o melhor ambiente para refletir sobre o conforto é a habitação. Onde o indivíduo encontra a sua plenitude e liberdade através da familiaridade que o espaço em questão lhe oferece.

Habitar significa “ser”, isto é, permite afirmar a identidade do “eu” enquanto sujeito principal – ser “habitador” – da casa, que está também associada a outra identidade do “eu social”.⁷

A habitação complementa-nos e afirma-nos como seres humanos. É o espaço onde procuramos proteção relativamente ao nosso ambiente envolvente e onde acumulamos objetos que validam a nossa memória e existência. Como espaço onde existe negociação de limites sociais, a habitação tem uma permanente permeabilidade entre o privado e o social, sendo que ambos se adaptam um ao outro.

Contudo, apesar da prática arquitetónica atualmente estar simultaneamente enraizada às suas origens, através dos estudos vernaculares, também se encontra difundida a uma escala global, através do avanço tecnológico existente, sendo necessário balançar o

⁵ Ibid., pág. 76.

⁶ Ibid., pág. 64.

⁷ Vicente Paulino, «A casa como espaço familiar e espaço social: Um estudo semiótico do espaço», em *Público-privado : o deslizar de uma fronteira*, ACT - Alteridades, cruzamentos, transferências 26 (Famalicão: Húmus, 2012), pág. 120.

seu propósito natural, servir as necessidades básicas do ser humano.

(...) Parece que nos estamos a habituar a viver com discrepâncias, e também podemos nomear algumas razões para este facto: as tradições dissolvem-se, já não existem identidades culturais fechadas. A economia e a política desenvolvem uma dinâmica que ninguém parece realmente perceber ou controlar. Tudo se mistura com tudo, e a comunicação massificada evoca um mundo artificial de sinais. Arbitrariedade é a palavra ordem.⁸

Numa sociedade regida pela exaltação da individualidade, aliada a uma variedade e velocidade de informação, é necessário refletirmos sobre as nossas práticas de modo a conseguirmos encontrar uma nova coletividade, não excluindo a individualidade, mas sim incluindo-a. O propósito é criar um equilíbrio entre as dinâmicas individuais e sociais através do espaço arquitetónico, com o intuito de satisfazer a procura do bem-estar inerente ao ser humano. A sua procura inata do conforto.

Objectivos

- [1] A presente dissertação tem como objetivo a reflexão sobre um conceito que nos é tão intrínseco e idiossincrático e, ao mesmo tempo, refletir sobre a posição do homem em relação ao espaço, mais precisamente ao espaço que ele habita. Ou seja, estudar a plasticidade do conceito ao longo da história, através de vários acontecimentos que proporcionaram uma mudança relativamente à dualidade co-dependente de indivíduo-espaço.
- [2] O intuito é também problematizar e criar uma linha de raciocínio sobre o conceito de conforto relativamente à teoria e prática da arquitetura, sendo que esse raciocínio incluirá a dinâmica do conforto, do individual para o coletivo, ou seja, entender que apesar do conceito ser individual, cada ser humano está inserido no seu próprio tempo e num espaço social específico.
- [3] O objetivo é também despertar o interesse para a reflexão sobre uma arquitetura mais consciente em relação ao seu objetivo essencial, não focando só o exercício na perspetiva socioeconómica, como sua potencializadora, mas, relacionando e incluindo a experiência sociocultural e pessoal do indivíduo relativamente ao espaço. Em suma, o objetivo final da presente dissertação é incentivar o questionamento e o pensamento crítico relativamente à nossa experiência espacial e o que satisfaz os nossos critérios de conforto, tanto do ser que experiencia como do ser que cria, o arquiteto. Também tem o propósito de estabelecer premissas que ajudem a alcançar uma definição do conceito de conforto mais elaborada, de modo a promover uma

⁸ Peter Zumthor, *Pensar a Arquitectura*, 2o ed. amp (Barcelona: Gustavo Gili, 2009), pág. 16.

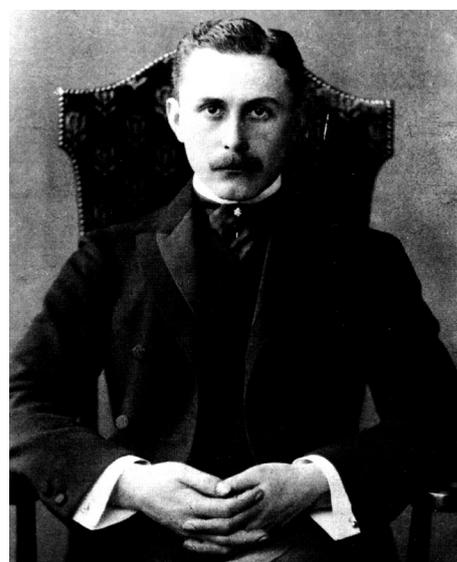


IMAGEM 5, 6 e 7

Mies van der Rohe, Alvar Aalto e Adolf Loos.

prática arquitetônica onde a distância entre estas duas principais dinâmicas não se torne conflituosa mas sim inclusiva, fomentando, assim, uma atitude crítica relativamente à arquitetura contemporânea.

Metodologia

A metodologia do trabalho desenrola-se numa ótica de questionamento e reflexão, sendo resultado da premissa inicial – a observação básica do quotidiano. A questão da pertinência da noção de conforto para a concetualização e construção da habitação conduz-nos a várias conclusões e fragmentações, o que nos remete para uma pesquisa histórica, observando a sua metamorfose ao longo do tempo.

O desenvolvimento metodológico parte então da problematização do processo de análise do espaço relativamente a um conceito abstrato que acaba por se fundamentar na Teoria da Unidade, por analogia com o filósofo marxista e sociólogo francês Henri Lefebvre.

De modo a que a informação não se torne fragmentada, a teoria para analisar o conceito de conforto aliado ao espaço arquitetónico, é a do princípio da unidade, cujo objetivo é construir um processo de análise entre as diferentes temáticas desta reflexão, sendo elas analisadas separadamente, mas seguem uma lógica progressiva de encadeação. As temáticas em questão são: **a física – natureza e o cosmos; a mental – lógica e abstração formal; e a social.** Ou seja, desta maneira, conseguimos estudar um conceito abstrato e a sua influência na prática da arquitetura, um espaço lógico-epistemológico, um espaço de prática social, um espaço ocupado pelo fenómeno sensorial e que tem em conta os produtos da imaginação tais como projeções, símbolos e teorias.⁹

Após a escolha do processo de análise, identificaram-se três grandes áreas, que se transpõem para a dissertação: **físico – tectónica; mental – atmosfera; social – limites.**

Por último, com o intuito de colmatar a falta de informação existente em relação ao tema do conforto em Arquitetura, pretende-se fundamentar os três campos identificados com a recolha e ordenamento de informação específica, acompanhada de uma reflexão sobre a mesma. Através de uma componente teórico-histórica e de uma componente prática, a fundamentação consiste na análise de um arquiteto e de uma obra da sua autoria. Os casos de estudo escolhidos foram: Mies van der Rohe e a Casa Tugendhat; Alvar Aalto e a Casa Experimental Muuratsalo; e por último, Adolf Loos e a Casa Müller.

A escolha destes arquitetos baseia-se primariamente no ambiente cultural – o movimento moderno; na sua localização – o espaço europeu;

e no processo de significação da sua prática arquitetônica. Cada arquiteto tem uma interpretação e perspectiva, onde constrói e justifica as suas escolhas projetuais relativamente à forma como ele encara o indivíduo no espaço e na sociedade. Apesar de abordagens díspares, todos eles têm como ambição um pensamento crítico relativamente ao movimento arquitetônico onde se inserem, podendo-se afirmar como revolucionários através da abordagem teórico-filosófica da materialização das suas obras, com um objetivo de criação de um espaço fenomenológico.

Organização da Dissertação

A organização da dissertação não segue a metodologia apontada. Na análise das três temáticas identificadas, a estrutura da dissertação é progressiva, ou seja, parte do espaço concreto para a percepção do indivíduo e completa-se na percepção do indivíduo como ser social no espaço.

Cada capítulo é iniciado pela descrição da definição de cada temática de acordo com o dicionário português, ou seja, uma definição geral para a sociedade. Serve como processo inicial de reflexão, de modo a concluir e enfatizar que, apesar de existir uma definição geral sobre os conceitos discutidos, apercebemo-nos que eles apresentam uma grande plasticidade à medida que vão sendo questionados relativamente ao período de tempo em questão.

No **primeiro capítulo**, *Tectónica do Conforto*, desenvolve-se uma reflexão sobre o espaço e a sua caracterização material, partindo de uma abordagem histórica geral, através da leitura de duas obras: *História da Vida Privada*, de Philippe Ariès e de Georges Duby, que retrata detalhadamente a forma como a Revolução Industrial influenciou o quotidiano e impulsionou novas formas de habitar o espaço, e, *The Comforts of Home*, de Merrit Lerley, focando-se essencialmente nas principais mudanças nos mecanismos da habitação.

A especialização do espaço habitacional fez com que fossem criadas medidas e regras mínimas para uma melhor salubridade pública, criando a noção de ergonomia espacial, que autores como Boon Lay Ong explora.

Após a contextualização é essencial perceber o conceito de tectónica em Arquitetura, dissecando-o através das perspectivas de vários autores, como Gottfried Semper e Kenneth Frampton.

O encadeamento deste processo de informação vai culminar na análise da *Casa Tugendhat* de Mies van der Rohe, tendo em conta a sua perspectiva arquitetónica, no questionamento da pureza materialista, com o intuito de responder às necessidades que a arquitetura do seu tempo levantou. Apesar das abordagens do conceito serem muito diferentes, a leitura do conjunto fornece-nos uma noção mais completa da essência da

composição material e dos seus componentes relativamente ao espaço.

O **segundo capítulo**, *Atmosfera do Conforto*, desenvolve-se na construção da percepção do espaço para o indivíduo, através da fenomenologia e da memória em arquitetura, numa tentativa de compreender as principais componentes primitivas sensoriais que constroem a dualidade entre o ser humano e o seu espaço envolvente.

Com o intuito de perceber como o espaço influencia o indivíduo é necessário compreender como se processa a recolha de informação sensorial, baseando a informação na teoria fenomenológica de carácter biológico, com autores como o James J. Gibson, e na teoria fenomenológica de carácter socio-antropológico, de autores como Juhani Pallasmaa, Lisa Heschong e Kent C. Bloomer and Charles W. Moore.

Aliada à experiência sensorial é necessário introduzir a componente de tempo, recorrendo ao estudo da memória. O intuito é compreender como a memória permite a construção da realidade, como processo de aprendizagem, analisando-a em duas escalas: a memória coletiva, remetendo para uma coletividade cósmica existencial e a memória individual quotidiana, através de autores como o Adrian Forty e Gaston Bachelard. Para uma maior compreensão desta temática, estuda-se o modo como ela é usada como mecanismo e metodologia de conceção arquitetónica, através de autores como o John Ruskin e Adrian Forty.

A questão fenomenológica é, por último, analisada na obra *Casa Experimental Muuratsalo* de Alvar Aalto, e na procura do arquiteto por um propósito arquitetónico existencialista segundo uma vertente naturalista.

O **terceiro capítulo**, *Limites do Conforto*, foca-se na projeção do indivíduo como ser social e depende da análise e reflexão dos dois primeiros capítulos. Sendo muito influenciado pela cultura socioeconómica onde se insere e pelo modo como ela define as relações humanas entre os mesmos, o indivíduo, enquanto ser social, é condicionado aquando da definição do programa e da funcionalidade dos espaços habitacionais.

Os termos *público, privado e íntimo* são dissecados para uma maior compreensão das vivências que a habitação proporciona, estudando as suas evoluções ao longo do tempo, e a introdução de um novo espaço contemporâneo, o virtual. Estes conceitos são fomentados por uma perspetiva filosófica, com o intuito de analisar a evolução da sociedade e a sua influência no indivíduo, através da obra *A Era do Vazio*, do filósofo francês Gilles Liptovsky, e de uma coletânea de autores de diferentes áreas sobre os conceitos em questão, *Público-Privado: O Deslizar de Uma Fronteira, da série ACT - Alteridades, cruzamentos, transferências*, organizada por Francesca Negro.

Este capítulo termina com a análise da *Casa Müller*, de Adolf Loos, e com o estudo das suas teorias sobre a sociedade e o papel do indivíduo nela, aliado a sua prática arquitetónica.

I. Tectónica do Conforto

*TECTÓNICA*¹

- 1.Arte de carpinteiro.*
- 2.Arte de construir edificios.*
- 3.Arquitetura.*

¹ “Lello Universal” (Lello & Irmão, 1993), pág. 991.

[Nota Introdutória]

A capacidade de analisar o passado, demonstra-nos que nada é estático na existência do ser humano. Apesar da perceção do ser humano poder parecer estagnada, está em constante mutação devido a influências exteriores. A possibilidade de interpretação e questionamento das práticas quotidianas é um processo inerente ao ser humano que produz evolução e transformação.

A arquitetura é, portanto, a extensão espacial do indivíduo, não podendo dissociá-la dele. Consequentemente não podemos por de parte as áreas que estudam e definem o ser humano, tais como a filosofia, psicologia, antropologia, sociologia, cultural, entre muitas disciplinas, da prática arquitetónica.

No primeiro capítulo da presente dissertação irá ser desenvolvido uma análise à *história* com o intuito de contextualizar o indivíduo e o espaço. A análise é relativa à componente física da prática arquitetónica, a sua composição construtiva material.



IMAGEM 8

Trabalhadores no período de descanso da fábrica.

1.1 | As Repercussões Sociais da Revolução Industrial

A Revolução Industrial, datada no século XVIII e fomentada pelo avanço tecnológico, subverteu o modo como interpretávamos o espaço envolvente, transformando, por consequência, o modo como o começámos a habitar. Conceitos como qualidade de vida surgiram no vocabulário do quotidiano, sendo medidos e quantificados de forma material.

O mundo tornou-se materialista por volta do século XVIII. O racionalismo, o industrialismo e a burguesia em ascensão traduziram-se numa súbita abundância – em quantidade e em qualidade – de bens, passíveis de serem fidedignamente classificados, medidos e valorizados. O mundo tornou-se subitamente povoado com objetos de desejo, cada um com o seu preço.¹

IMAGEM 8

A primeira grande mudança que a Revolução Industrial impulsiona é a criação de postos de trabalho remunerados, numa prática laboral caracterizada pela delegação de tarefas controladas, num período de tempo e espaço específicos. Isto conduziu ao recuo da prática do trabalho domiciliário, dissociando a prática laboral do espaço da habitação, o que resulta na transformação da sua função e programa.

IMAGEM 9 e 10

Antes da Revolução Industrial, a prática laboral realizava-se dentro do espaço doméstico, e consistia geralmente numa atividade artesanal, na qual era difícil definir os limites sociais entre a vida privada e pública

¹ Michael Sorkin, “The Measure of Comfort,” in *Comfort: Reclaiming Place in a Virtual World*, ed. Larry Gilman (Cleveland: Cleveland Center for Contemporary Art, 2001), 11–15., pág. 11.



IMAGEM 9 e 10

Práticas laborais domiciliárias.

deste espaço, o que conseqüentemente condicionava o comportamento do indivíduo. Inicia-se na Revolução Industrial uma metamorfose social relativamente ao espaço, que acaba por se espelhar numa nova forma de interpretação e, inevitavelmente, vivência do mesmo, tal como Philippe Ariès e Georges Duby observam::

O trabalho domiciliário não recuou apenas por razões económicas, embora estas tenham sido sem dúvida determinantes. Com efeito, o desejo de ganhar mais e mais regularmente é acompanhado do desejo de limitar o tempo consagrado ao trabalho: quando se trabalha numa fábrica sabe-se a que horas pára o trabalho. O tempo que escapa ao patrão, e cuja importância foi crescendo ao longo de todo o século, é um tempo de que se dispõe plenamente, de que se é proprietário. Trabalhar fora de casa é também estar plenamente em casa quando se está lá. Neste sentido, o recuo do trabalho ao domicílio responde à reivindicação de uma vida privada.²

Apesar de este ter sido um momento determinante na vida social é importante referenciar, que nos lares burgueses da época já existia esta diferenciação de função-espaço, sendo esta mais visível no alojamento popular, proporcionando a “privatização” da família.³ Existe uma renovação das práticas quotidianas habitacionais que acaba por se refletir nas práticas relacionais familiares, reformulando um novo posicionamento do indivíduo no espaço.

Este novo posicionamento, gerado por estas novas vivências espaciais e fragmentação do tempo diário despendido na habitação, criou permeabilidade na relação indivíduo-espaço, proporcionando uma experiência individual mais vinculada, que, conseqüentemente, se espelha na aquisição de objetos materiais pessoais e na prática de atividades de carácter lúdico. Aprofunda-se, portanto, o processo de individualização do homem perante a sociedade.

A Revolução Industrial impulsionou uma grande migração populacional para o centro das cidades que rapidamente ficaram sobrelotadas. Este fenómeno, veio reforçar a necessidade de desenvolver um sistema de infraestruturas de redes, nomeadamente de energia, de água potável e de esgotos, tendo este processo exigido a definição de algumas regras basilares sobre o espaço habitacional nas cidades. Houve necessidade de criação de uma norma geral relativa à construção habitacional, de modo a controlar e homogeneizar a população crescente, proporcionando as

² Philippe Ariès and Georges Duby, *História Da Vida Privada*, Vol. 5: Da Primeira Guerra Mundial aos nossos dias (Porto: Edições Afrontamento, 1991)., pág. 25.

³ Ibid, pág. 61.

condições mínimas gerais obrigatórias:

Embora estas normas tenham sido várias vezes modificadas, o seu espírito é claro. Uma divisão habitável não pode ter menos de 9 metros quadrados. Um alojamento compreende, para além da cozinha, uma sala comum, um quarto para os pais e, pelo menos, um quarto para dois filhos, W.C. interior, uma casa de banho, aquecimento central, individual ou colectivo. Promulgadas para as HLM⁴ e para as habitações subsidiadas, estas normas representam mínimos.⁵

Os privilégios que eram outrora exclusivos à burguesia difundiram-se socialmente, proporcionando uma maior comodidade e liberdade de escolha relativamente ao modo de habitar. Estabelecem-se, portanto, os princípios mínimos gerais de habitabilidade da sociedade.

A massificação crescente conduziu à especialização do espaço, alterando profundamente a forma como se pensava sobre o mesmo, tanto a nível público como privado. Anteriormente, as pessoas recorriam aos fontanários públicos para se abastecerem de água, aos lavadouros para lavarem a sua roupa, e à sua sala de estar, que era também espaço de trabalho. Ou seja, não existia barreiras entre o público e o privado; eles difundiam-se um no outro. Com as transformações tecnológicas e sociais sucessivas, iniciou-se um processo de separação das dinâmicas que regiam a vida quotidiana.

A reformulação temporal da rotina criou uma dualidade entre o tempo laboral, medido e quantificado monetariamente, e o tempo lúdico administrado pela vontade do indivíduo. Esta mudança aliada à transformação económica da sociedade, baseada na rápida produção materialista, originou paralelamente uma economia de consumo que destacou o *conforto como condição e mercadoria*.⁶ Esta transformação económica trouxe maior poder de compra a um maior grupo da sociedade, sendo o consumo levado ao extremo de modo proporcional à disponibilidade do mercado em si. Consequentemente, a compulsão de comprar e acumular objetos acabou por mudar a geografia do lar e transfigurar a perspetiva social cultural, *que se define tanto pelo que temos como pelo que fazemos*.⁷

A evolução da habitação deve muito à constante permeabilidade do

4 HLM é o acrónimo para Habitation à Loyer Modéré (sistema de arrendamento controlado), uma forma de habitação pública ou privada em França, mas também na Suíça.

5 Ariès, Philippe. DUBY, *História Da Vida Privada*. , pág. 69.

6 Sorkin, "The Measure of Comfort", pág. 11.

7 Akiko. Busch, *Geography of Home: Writings on Where We Live* (New York: Princeton Architectural Press, 1999)., pág. 75



IMAGEM 11 e 12

Prática de Lavagem de Roupa
Tradicional vs Industrial

IMAGEM 11 e 12

conceito de conforto, como conclui Merrit Ierley, em *The Comforts of Home* (1999), querendo com isto constatar que a procura por uma maior comodidade de um maior grupo social levou a criação de sistemas, como redes de infraestruturas hidráulicas, elétricas e de gás; sistemas eletromecânicos, como a máquina de lavar a louça e roupa, de aquecimento, entre outros; e, por último, sistemas mecânicos, como a esfregona, utensílios de cozinha, etc; de modo a garantir o mínimo bem-estar comum a todos. Esta comodidade continuou a evoluir, fomentada pela expansão económica e pela evolução térmica, com vista ao seu aperfeiçoamento e personalização.

*O conforto é luxo sem desperdício – luxo eficiente – e orgulha-se da sua modéstia. O luxo é excesso, exige conforto. (...) Luxo é desfrutar para além do que é normal, inatingível, indecente. O conforto é mais protestante, mais burguês.*⁸

Os principais espaços habitacionais que sofreram maior especialização e, conseqüentemente, personalização foram a cozinha e a casa-de-banho. O espaço da cozinha foi pensado e equipado de modo a permitir uma experiência mais eficiente da mesma, separando-a em zonas como preparação, confeção, lavagem e desperdício. Cozinhar deixou de ser um processo moroso, não sendo necessário preparar as formas de combustão com antecedência ou ir buscar água ao fontanário, reduzindo a mão-de-obra humana despendida no processo de confeção. A mão-de-obra foi substituída por um *fogão elétrico ou de gás, frigorífico, pia, máquina de lavar louça, armários, ventilador para exaustão de ar quente e odores de cozinha, Até mesmo um rolo de toalhas de papel na parede. Os componentes começaram a ser agrupados para criar e espaço de trabalho eficiente.*⁹

A inserção da casa-de-banho dentro do espaço habitacional foi um momento importante para sua transformação, tendo sido este de difícil adaptação, tanto por uma questão técnica, como da prática de utilização. Antes da implementação das normas mínimas para a habitação, muitas casas não possuíam casa de banho, sendo esta exterior ao espaço habitacional e muitas vezes partilhada por várias famílias. O direito à higiene privada era considerado um luxo que muitas famílias não tinham capacidade de sustentar, negligenciando portanto, na educação da prática de higiene. A obrigatoriedade do espaço da casa-de-banho como mínimo essencial à habitabilidade deve muito à massificação dos centros

⁸ Sorkin, "The Measure of Comfort," pág. 11.

⁹ Merrit. Ierley, *The Comforts of Home - The American House and the Evolution of Modern Convenience* (New York: Three Rivers Press, 1999), pág.182.

residenciais, sendo promulgada como medida preventiva de saúde pública.

Os espaços da cozinha e casa-de-banho tiveram uma evolução exponencial, tanto ao nível dos equipamentos utilizados, agilizando o trabalho doméstico e íntimo, como ao nível da sua construção, na qual começaram a ser utilizados materiais que possuíam uma maior durabilidade contra o desgaste da sua utilização.

O quarto e a sala comum também sofreram alterações, não tanto a nível espacial e material, mas sim no modo como eram experienciados. Este conjunto de transformações encadeadas que se observaram durante a Revolução Industrial fez com que o núcleo familiar deixasse de ser uma *instituição forte*¹⁰, proclamando a individualidade de cada um dos seus elementos, o que acabou por se refletir no espaço.

O progresso tecnológico influenciou e transformou todas as áreas transversais da vivência humana, provocando uma evolução em cadeia de diferentes mecanismos, cujo propósito foi o de satisfazerem o bem-estar do maior número de indivíduos da sociedade. A materialização e a conduta humana eram questionadas sucessivamente, provocando uma especialização do espaço em prol do utilitarismo e comodismo. A espacialidade da habitação acabou por não conseguir responder à abundância de novos mecanismos e das novas vivências.

O problema desta evolução desmesurada, na prática arquitetónica, deu origem à construção de espaços habitacionais massificados e sem identidade própria. Face a este contexto foi importante, questionar este processo evolutivo sobre os novos propósitos da época industrial e conciliá-los com as novas áreas complementares relativas ao estudo do Homem.

A expansão do mercado de trabalho e o consumo assente na procura de conforto através de bens materiais levou ao desenvolvimento de uma área complementar à prática arquitetónica, a *ergonomia*.

10 Ariès and Duby, *História Da Vida Privada*.pág. 61.

1.2| Ergonomia Arquitectónica

Numa perspetiva muito linear, a ergonomia é definida pela ciência que estuda a adaptação do trabalho e das máquinas às possibilidades do homem. Esta ciência foi promulgada pelos avanços tecnológicos com o intuito de otimizá-los relativamente ao comportamento humano, através da recolha de informação e princípios teóricos, que acabaram por resultar se em novos métodos de conceção do espaço e do equipamento.

*A modernidade redefiniu este imperativo ético para incluir tecnologia – a mente acima da matéria. A ergonomia é, por excelência, a disciplina tecnicizada do conforto moderno, que procura produzir conforto cientificamente, para tornar o relaxamento algo racional, até mesmo estimulante.*¹

A ergonomia tem como base a observação da experiência do ser humano num ambiente específico, e decompõe-se em três dinâmicas distintas: indivíduo – equipamento – ambiente. Ou seja, a ergonomia pode ser traduzida como a tentativa de otimizar a forma como o indivíduo experiencia e utiliza o equipamento num certo ambiente restrito.

O arquiteto Boon Lay Ong interpreta a ergonomia arquitectónica como o *conforto ambiental* e alega que existe uma lacuna entre pesquisa e prática, que se deve ao fato de grande parte da informação existente ser de carácter científico, que não é complementado com a perspetiva estética e subjetiva adequada da parte humana.²

1 Sorkin, “The Measure of Comfort,” pág.12

2 Boon. Lay Ong, ed., “Beyond Environmental Comfort” (Abingdon: Routledge, 2013), pág. IX.

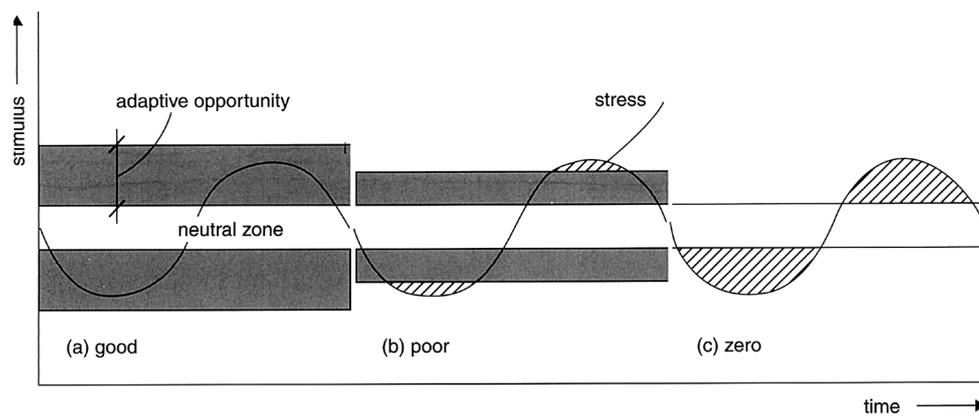


IMAGEM 13

Teoria Geral do *Conforto Ambiental*

Nick V. Baker

A zona neutra é extendida pela presença da oportunidade adaptativa.

Lay Ong tenta colmatar esta lacuna de informação através da publicação de *Beyond Environmental Comfort* (2013), que reúne as perspetivas de vários autores de diversas áreas sobre o tema do conforto aliado ao espaço. O autor defende que esta lacuna reside na falta de interpretação da relação percetiva da procura de conforto intrínseca ao ser humano no espaço onde ele se insere. Ou seja, reside na ausência de análise da troca informativa de perceções que posteriormente se expressam em ações despoletadas pelo meio envolvente.

Os estímulos do ambiente no qual o indivíduo se insere são captados pelos seus sentidos, o que nos permite definir, relativamente à relação conforto-espaço, três elementos de conforto: *Calor, Luz e Som*.

*O calor, a luz e o som são particularmente significativos na determinação do conforto ambiental em construções, uma vez que são os serviços principais que a maior parte das construções nos proporciona. (...) O conforto ambiental nestes três elementos depende de muitos fatores, como a idade, o género, a aptidão física e as condicionantes culturais. Tendo isto em mente, os critérios de conforto ambiental têm evoluído através de estatísticas, mas irão pecar pela conveniência, dos costumes sociais ou económicos.*³

Esta abordagem da perceção sensorial irá ser aprofundada posteriormente no capítulo 3, *Atmosfera do Conforto*.

Apesar de enfatizar a consciência da relação primitiva do ser humano com o espaço através dos sentidos, a ergonomia quotidiana parece falhar no seu processo metodológico, desenvolvendo alternativas tecnológicas adicionais ao espaço, em vez de se basear na reformulação dessa relação intrínseca à nossa existência. Isto significa que esta ciência colmata as privações sensoriais do ser humano controlando o espaço de modo artificial, em vez de usufruir da adaptabilidade natural, retirando à arquitetura a qualidade de criação de espaço existencial ao ser humano.

Estas duas perspetivas levantam novos questionamentos, que nos levam a refletir sobre o desmesuramento que o avanço tecnológico trouxe para as nossas práticas quotidianas, sendo necessário fazer a ponte entre a ergonomia e o tema que define e estrutura a prática arquitetónica, o *material*.

IMAGEM 13

³ Ibid., pág.3

1.3| Tectónica da Arquitetura

A tecnologia que deu origem à Revolução Industrial abriu um leque de possibilidades experimentais relativamente ao material construtivo. Verificou-se a necessidade de descobrir novos métodos construtivos que respondessem aos ideais da época, de modo a conseguir acompanhar a transformação que estava a ocorrer a nível social. Tornou-se imperativa a existência de uma maior eficiência e rapidez no processo construtivo, motivo pelo qual foram implementados novos materiais de modo a substituir os primordiais, que acabaram por se tornar obsoletos.

Esta nova forma de encarar a construção introduziu no discurso arquitetónico novos conceitos como a *utilidade, o conforto, a conveniência e a prática*.¹ As mudanças significativas que a Revolução Industrial proporcionou vieram alterar o significado dos conceitos de estética da época, devido ao desenvolvimento de diversas técnicas impulsionadas pelo avanço tecnológico. A nova conceção estética põe de parte a beleza natural, apreciando a nova expressividade “artificial.”²

Como é possível antever, definir a Tectónica em Arquitetura não é um processo tão simples como o dicionário português demonstra, motivo pelo qual houve diversas abordagens ao tema, ao longo do tempo. Novas teorias e perspetivas criativas puseram em causa o modo de pensar sobre os sistemas construtivos e estruturais da prática arquitetónica, aproximando a arquitetura da engenharia e iniciando o debate da *Tectónica*.

1 Cláudia Handem, “Tectónica E Arquitectura Contemporânea” (Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2016), pág. 33.

2 Joaquim Almeida, “Matéria Do Projeto: Ideias Puritas e Razão Técnica Na Arquitectura Contemporânea” (Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2009), pág. 63.



IMAGEM 14

A inauguração da Grande Exposição de 1851.

A Tectónica surge como tema de discussão aquando da Revolução industrial, dado que se procurava definir um estilo apropriado à época, em que as opções se dividiam entre duas frentes: um revivalismo dos estilos passados e o desenvolvimento tecnológico associado à construção.³ Esta discussão mantém-se até aos dias de hoje, tendo em conta que à Tectónica são atribuídos diferentes significados consoante o autor, motivo pelo qual é necessário recorrer à História e a diversos autores que abordaram o tema durante a mesma.

A etimologia da palavra *Tectónica* é de origem grega e deriva da palavra *tekton*, que significa carpinteiro ou construtor que trabalhava originalmente com madeira, se que quando ele começa a trabalhar com outros materiais, acaba por superar a sua *téchne*.⁴ Esta evolução vai introduzir um juízo de valor à própria arte de produção e ao objeto em si, ou seja, a partir do momento em que o *tekton* supera o seu próprio conhecimento e transcende o grau de utilidade esperado, ele suscita uma nova interpretação sobre a mesma, introduzindo um juízo estético.⁵

Esta análise conduz-nos à obra de Karl Bötticher, que dissecou e reinterpretou a origem da palavra na publicação de *Die Tektonik der Hellenen* (1844), debatendo-se sobre o conceito de tectónica segundo um revivalismo do passado definindo teorias como *Kernform* e *Kunstform*. A primeira refere-se à forma essencial e, a segunda à forma artística. O arquiteto estava interessado em:

*(...) descortinar uma justificação mais racional da definição arquitetónica, nos princípios estruturais da aplicação dos novos materiais emergentes, como o ferro e o vidro, na formulação de novos entendimentos e motivos arquitetónicos, de construir espaço. Nesse contexto, as preocupações emergentes, em grande medida permitidas pelo recurso a novos materiais de construção, permitia redefinir os fundamentos do discurso arquitetónico, face à caracterização da estrutura edificada*⁶

Gottfried Semper, contemporâneo de Bötticher, cria uma teoria geral sobre a Arquitetura baseada em técnicas primitivas de transformação material e, segundo a lógica de *percepção e associação que conferem significado ao representado, baseada no conhecimento prévio ou na*

3 Handem, “Tectónica e Arquitectura Contemporânea”, pág. 15.

4 Ibid., pág.17.

5 Kenneth Frampton, *Introdução Ao Estudo Da Cultura Tectónica*, Cadernos de Arquitectura (Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses; Matosinhos: Contemporânea Editora, 1998), pág.23

6 Almeida, “Matéria Do Projeto: Ideias Puritas e Razão Técnica Na Arquitectura Contemporânea”, pág. 71.

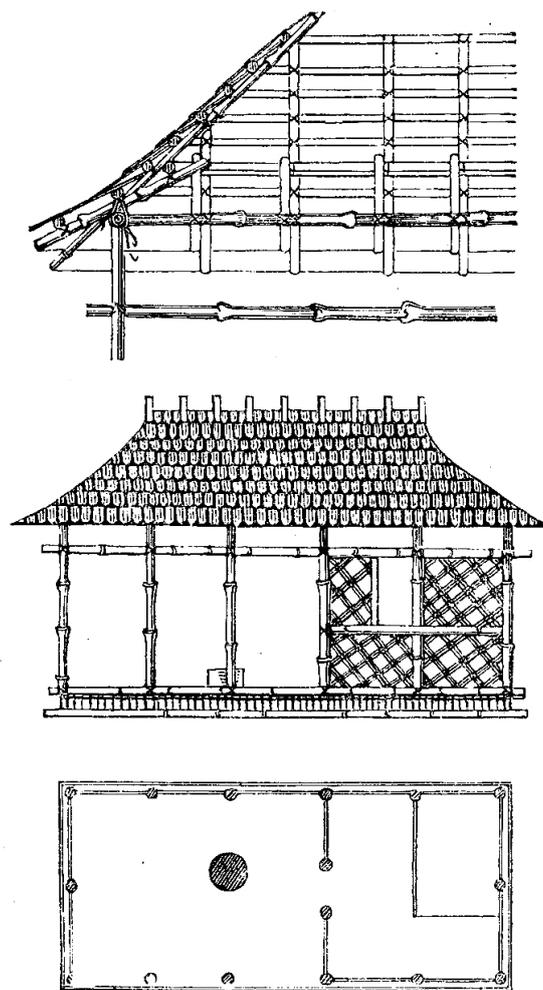


IMAGEM 15

Cabana das Caraíbas.

IMAGEM 14

IMAGEM 15

experiência acumulada.⁷ Paralelo à análise de Semper e Bötticher, a pergunta que dá o título ao livro de Heinrich Hübsch, — *Em que estilo devemos construir? (In welchem Style sollen wir bauen?)* — dá início ao debate no meio intelectual alemão em torno da noção de estilo.

A primeira publicação de Semper, *Die vier Elemente der Baukunst (A teoria dos Quatro Elementos da Arquitectura)*, decorreu da sua presença na Grande Exposição de 1851 onde observou um modelo da Cabana das Caraíbas, encontrando nela um exemplo para demonstrar a sua teoria dos quatro elementos arquitetónicos: as fundações, o lugar de fogo, a estrutura e cobertura e a membrana leve de fecho ou revestimento.⁸ Estes elementos deram origem às técnicas primitivas, ou seja, a arte da cerâmica teve origem na presença do fogo, a arte da estereotomia nas fundações, a arte da carpintaria/tectónica na estrutura e cobertura e, por último, a arte têxtil a partir da membrana de leve de fecho ou revestimento.

Semper recorreu constantemente à forma mais primitiva ou embrionária dos elementos constituintes de arquitetura com o intuito de encontrar a pureza da simbologia material enquanto forma de validação universal. Para isto, debate a origem da arquitetura através de dois argumentos: um primeiro, relativo à envolvente/tecido, que fornecia a clausura presente em qualquer obra de arquitetura, pois seria o gesto de proteção do corpo e expressão artística que a tapeçaria possibilitava, ligado à construção das primeiras edificações, e outro, relativo à cerâmica, carpintaria e à alvenaria.

Para enfatizar a sua teoria, Semper atribuiu um material primitivo a cada uma das técnicas, sendo respetivamente, **o tecido, a argila, a madeira e a pedra**. A sua teoria concluía, portanto, que a expressão tectónica da arquitetura era definida pelo material em si, ou seja, pelas suas características físicas como a elasticidade, flexibilidade, leveza, entre outras, e por outro lado, pela possibilidade de incorporação de referências estéticas que a técnica lhe pode agregar.

No século XX, auge do Movimento Moderno, surgiram novas teorias que secundarizaram a da Tectónica, focando-se no debate da noção do espaço arquitetónico e da sua funcionalidade, deixando a arte tectónica de ser a condicionante primordial da conceção arquitetónica. A problematização da Arquitetura conduz-nos sempre a diferentes perspetivas, criando posições opostas e iniciando novos ciclos, maioritariamente assentes na reprodução ou na quebra de revivalismos através de uma perspetiva inovadora que satisfaça as necessidades da época. É um balanço expresso

⁷ Ibid., pág. 105 e 106.

⁸ Kenneth Frampton, *Introdução Ao Estudo Da Cultura Tectónica*, Cadernos de Arquitectura (Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses; Matosinhos: Contemporânea Editora, 1998)., pág.24

entre o significado do passado e a possibilidade do futuro e Paul Ricoeur expressa muito bem essa oposição quando afirma:

Como ser moderno e retornar às origens, como revitalizar uma velha e dormente cultura e simultaneamente participar de uma civilização universal.⁹

Portanto, durante a crise do Modernismo surgiram várias respostas alternativas ao mesmo, momento no qual autores como Peter Collins e Eduard Sekler reavivaram a noção de tectónica. Mas é pelas palavras de Kenneth Frampton, que se insurgiu contra o Modernismo nos anos 60, que o termo foi revitalizado, em várias obras tais como: *Towards a critical regionalism: Six points for an architecture of resistance* (1983), *Rappel à l'ordre: The case for the tectonic* (1990) e *Studies in tectonic culture* (1995), sendo a última a sua obra mais mediática e que ainda hoje leva a diversos debates sobre o conceito de Tectónica, devido à complexidade que o autor lhe atribui.

Frampton constrói o significado de Tectónica baseado num discurso entre o empirismo e o racionalismo presentes na qualidade do material que define a arquitetura. Esta noção está presente quando o distingue o conceito de estereotómico e tectónico, evidenciando os aspetos representativos e ontológicos da forma tectónica.¹⁰ O arquiteto defende que a tectónica é um princípio interno à arquitetura e não escolhe nenhum estilo porque ela nasce dos princípios construtivos da arquitetura. A sua teoria não pretende dar importância à construção puramente técnica, mas sim, à forma como ela simboliza aquilo que está a representar. Por outras palavras, é a associação entre o aspeto ontológico, no que diz respeito ao elemento construtivo em si e à sua função no conjunto e o aspeto representativo, que se concentra em como esse elemento e, conseqüentemente, a sua respetiva função, é representado/simbolizado. Uma vez que este aspeto não é evidente, é sempre discutível pois é difícil identificá-lo, o que faz com que a noção de tectónica seja por vezes complexa.

Kenneth Frampton, procurou um sentido mais abrangente, para o termo tectónica, definindo-i como uma “poética construtiva” que justifica a permanência cultural de certos recursos e métodos de criação arquitetónica que permitem perceber uma hipotética

⁹ Paul Ricoeur apud Kenneth Frampton, *Introdução Ao Estudo Da Cultura Tectónica*, Cadernos de Arquitectura (Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses; Matosinhos: Contemporânea Editora, 1998), pág.13.

¹⁰ Almeida, “Matéria Do Projeto: Ideias Puritas e Razão Técnica Na Arquitectura Contemporânea.”, pág. 103.

fundamentação regional de temas de actuação, processos instrumentais e formais do pensar da arquitectura, no sentido de definição de “contextos” de actuação e não, necessariamente, à conotação temática, de recurso a formulações de âmbito vernáculo. Deste modo, em vez de recorrer à historiografia clássica, construiu pontes entre aspectos recorrentes da produção arquitetónica contemporânea, com aspetos permanentes da cultura e do “contexto” da sua produção.¹¹

Dissecando a sua perspetiva relativamente à tectónica podemos identificar temáticas que a definem e se apresentam patentes no *Studies in tectonic culture* (1995): a **etimologia** trata a representação primordial como prática; a **topografia** define o lugar, que inclui a metáfora corpórea e consequentemente, a **etnografia** do corpo no espaço; a **representacional vs ontológico** refere-se à estrutura e à pele da construção, e relaciona-se com a **tectónica/atectónica**, de forma a enfatizar o carácter representacional e expressivo das características materiais; e, por fim, a **tecnologia** como impulsionadora de tensões entre a **tradição e inovação**.

Semper e Frampton encaram a Tectónica da mesma forma e, apesar de o fazerem em épocas diferentes, ambos tinham um propósito comum, a demanda de um significado universal simbólico através da componente material. A perspetiva destes autores de que era necessário validar o material através das suas características puras e dos seus propósitos metafísicos enfatiza que a aplicação prática deste processo teórico arquitetónico faz jus à condição humana e à sua demanda tanto a nível individual como coletiva.

As teorias da tectónica de Semper influenciaram a perspetiva arquitetónica de Mies van der Rohe, que acaba por divergir da discussão sobre a qualidade espacial e funcional do espaço do Movimento Moderno. Na perspetiva de Mies, a arquitetura só podia ser arquitetura se fosse concetualizada como um tudo, expandindo o conceito de Modernidade, ao afirmar que *só a compreensão filosófica revela a ordem correta da nossa profissão e, portanto, o valor e a dignidade da nossa existência.*¹² Em conversa com Peter Carter, Mies afirma:

A compreensão filosófica tinha a vantagem, diante de todas as outras vias de conhecimento, de profundidade e simplicidade, já que proporcionava um método para separar o essencial do acessório. Nesta “limitação” encontrava-se “o único caminho” que levava até ao conhecimento e, somente esse caminho, permitia a “criação de

¹¹ Ibid., pág. 48.

¹² Mies van der Rohe apud Fritz Neumeyer, *Mies van Der Rohe: La Palavra Sin Aritificio. Reflexions Sobre Arquitectura 1922-1968* (Madrid, El Croquis Editorial, 1995), pág. 76.

*obras arquitetônicas significativas”.*¹³



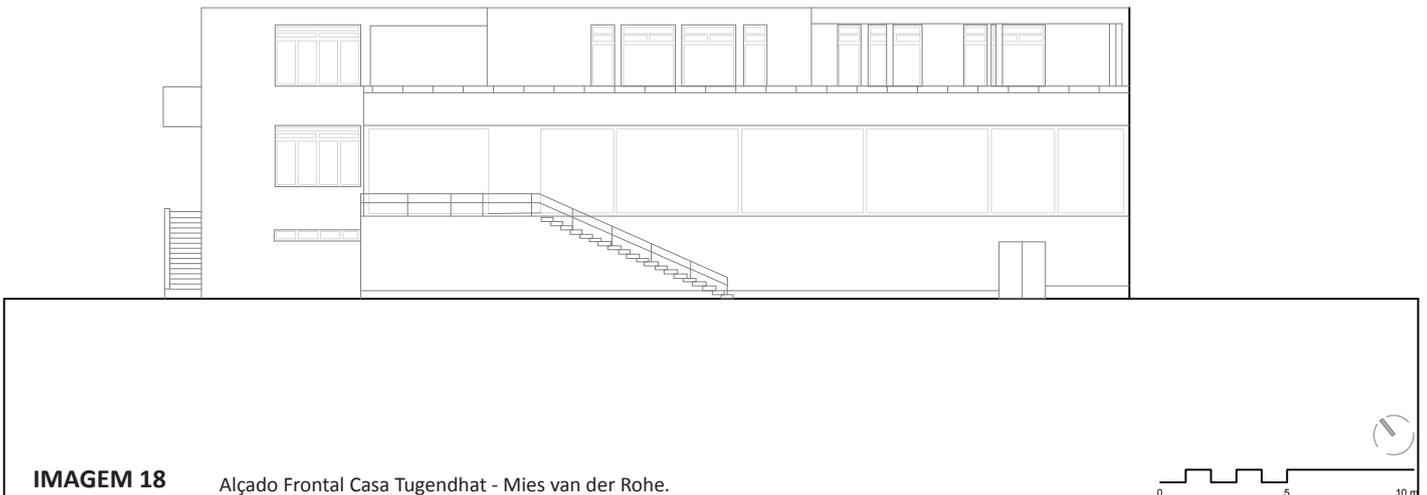
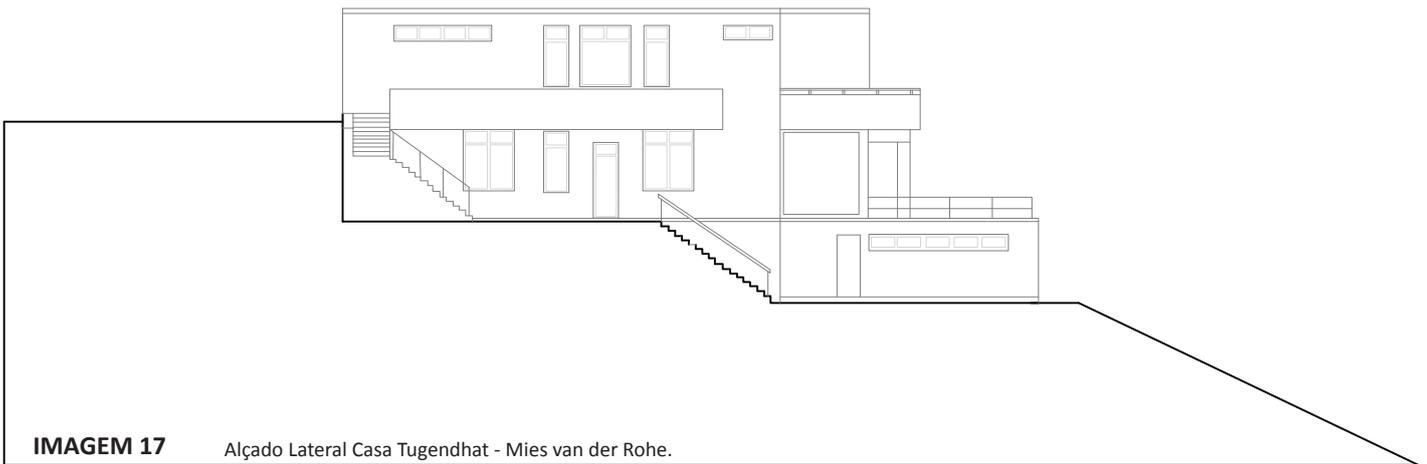
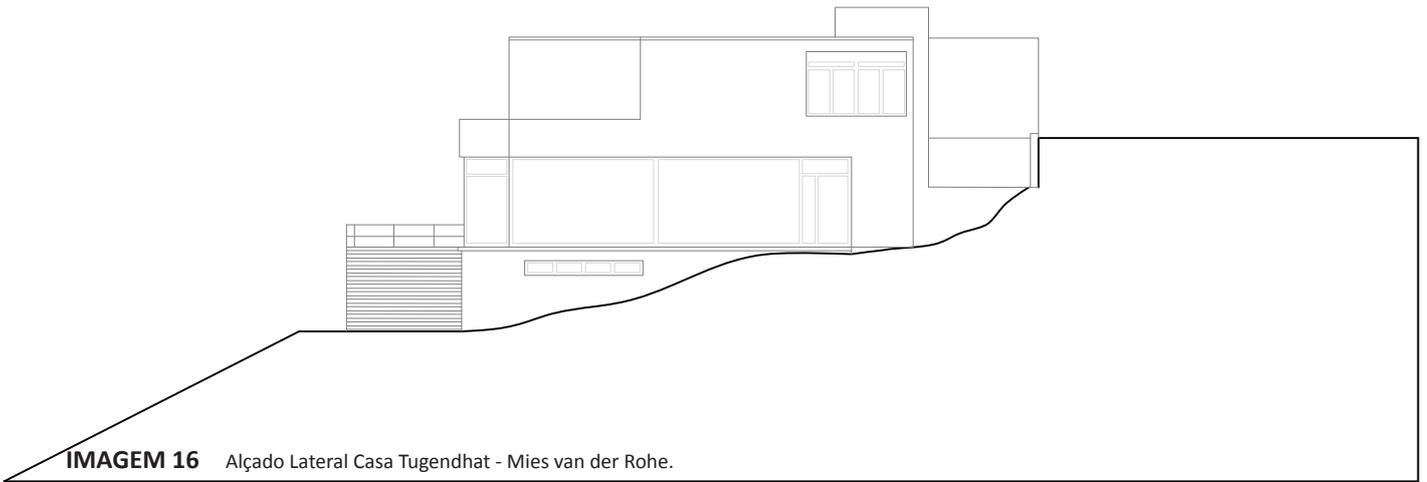
1.4| Mies van der Rohe e a Casa Tugendhat

Mies van der Rohe surgiu num período histórico especificamente marcado pelas transformações sociais e pelos avanços tecnológicos proporcionados pela Revolução Industrial, o que levou a uma mudança muito rápida do pensamento arquitetónico da época. Estas condições criaram um vazio de identidade relativamente a todos os campos da existência humana, devido à falta de tempo de reflexão derivada pela velocidade a que a informação era processada e transformada. Apesar de se inserir neste contexto e, de ser uma pessoa contida no seu discurso, tanto escrito como falado, Mies tinha a preocupação de aplicar o seu conhecimento teórico à prática arquitetónica.

Em 1928, Fritz e Grete Tugendhat encomendaram uma moradia a Mies van der Rohe, aquando da Exposição Universal de Barcelona. O local de implantação situava-se na cidade de Brno, República Checa, na parte superior do terreno da casa dos pais de Grete Tugendhat. Mies ficou fascinado com o terreno, porque a concretização do projeto naquele espaço oferecia a oportunidade ideal para aplicar a sua vontade de abrir o interior do espaço habitacional para o seu ambiente natural envolvente.¹ Esta vontade decorreu das premissas arquitetónicas aplicadas no Pavilhão de Barcelona, construído em 1929. Porém na Casa Tugendhat, Mies elevou a complexidade das mesmas com os fatores de funcionalidade e habitabilidade:

O luxo do Pavilhão de Barcelona foi reproduzido em contexto

¹ Daniela Hammer-Tugendhat and Wolf Tegethoff, *Ludwig Mies van Der Rohe. The Tugendhat House* (Wien: New York: Springer, 2000), pág. 13.



doméstico, com painéis de vidro transparente, semi-refletor ou escurecido, colunas cruciformes cromadas, placas polidas de pedra quartzo branca e dourada (...) ²

Mies defendia que a definição estrutural do edifício tinha dois objetivos, representar a condição física e estrutural e refletir uma ideia filosófica:

A estrutura deveria ser olhada como um “todo”, baseado numa definição global, cuja fundamentação, poderiam ser reconhecida no detalhe (aqui a ideia de detalhe, é um reflexo do “todo”), da mesma maneira que em qualquer parte do edifício, uma ideia de “integridade” no reconhecimento do “objeto.” A importância da representatividade do detalhe pode ser melhor entendida por exemplo, na ênfase dada ao sistema agregativo, dos elementos que constituem o pilar, na casa Tugendhat, ou no Pavilhão de Barcelona, transcendem a própria ideia construtiva para representar a “integridade” da estratégia de actuação e o desenho final do edifício. ³

Mies reuniu os fatores ideais para pôr os seus conceitos em prática, não tendo só a responsabilidade sobre a obra arquitetónica em si, mas também sobre o mobiliário.

A organização da casa: estrutura e disposição espacial

Um dos aspetos primordiais que definiu a espacialidade e estrutura da Casa Tugendhat foi o seu posicionamento e orientação no terreno, sendo que Mies usou a metodologia das casas do movimento artístico Arts and Crafts, onde a entrada da habitação se realiza pelo norte, definindo as áreas comuns da mesma a sul. ⁴

A casa é constituída por três andares, sendo um deles a cave, que por analogia serve como embasamento da casa no terreno. O acesso à habitação é feito pela cota mais elevada do terreno, sendo esta a cota referente à via pública. A entrada da habitação é definida por uma espécie de galeria-varanda e enquadrada por uma laje que conecta os dois núcleos da habitação: o núcleo de serviços a oeste e o núcleo central da casa a este. O núcleo de serviços é constituído no primeiro piso, pela garagem e o apartamento destinado ao *chauffeur*; no piso intermédio, pela cozinha e

IMAGEM 16, 17 e 18

² William Curtis apud Dean Hawkes, *The Environmental Imagination*, 2o (Abingdon: Routledge, 2014), pág. 40.

³ Almeida, “Matéria Do Projeto: Ideias Puritas e Razão Técnica Na Arquitectura Contemporânea.”, pág. 95.

⁴ Ibid., pág. 35.

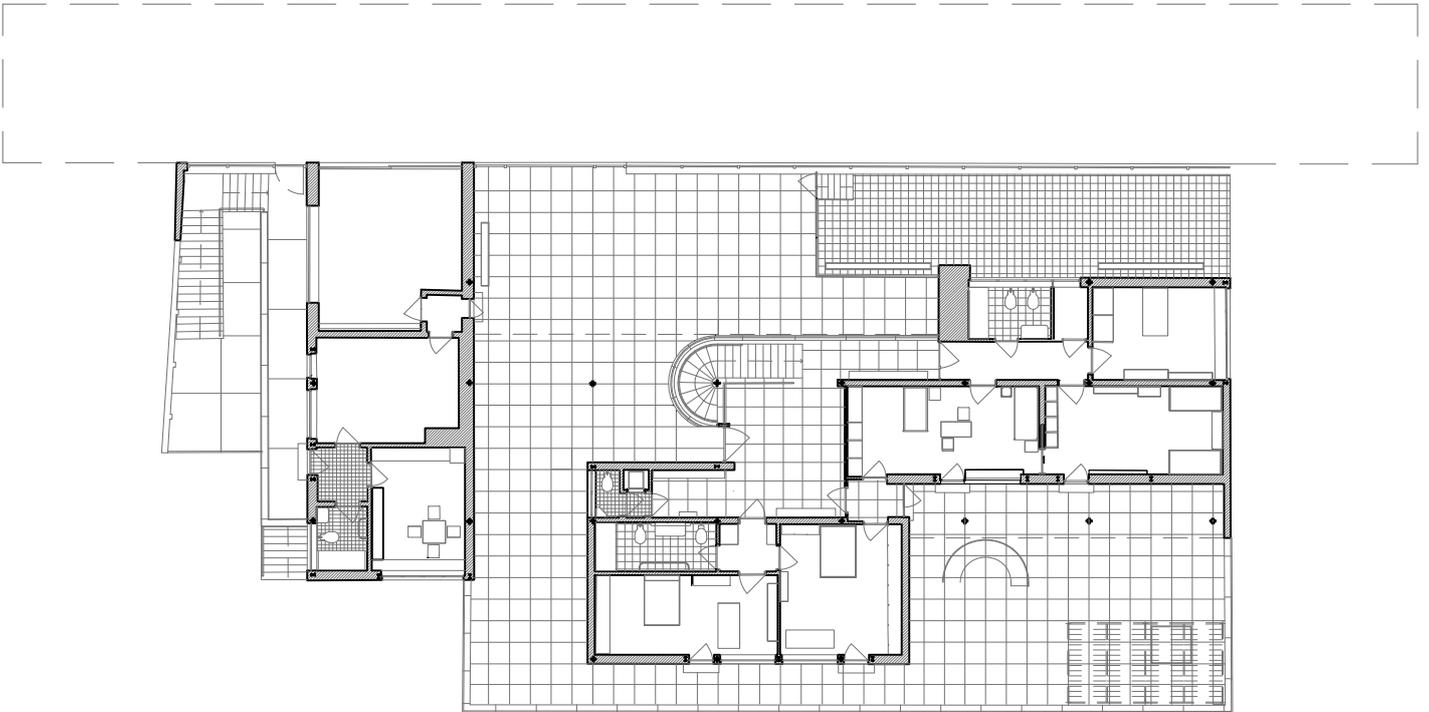


IMAGEM 19 Planta do piso superior da Casa Tugendhat - Mies van der Rohe.

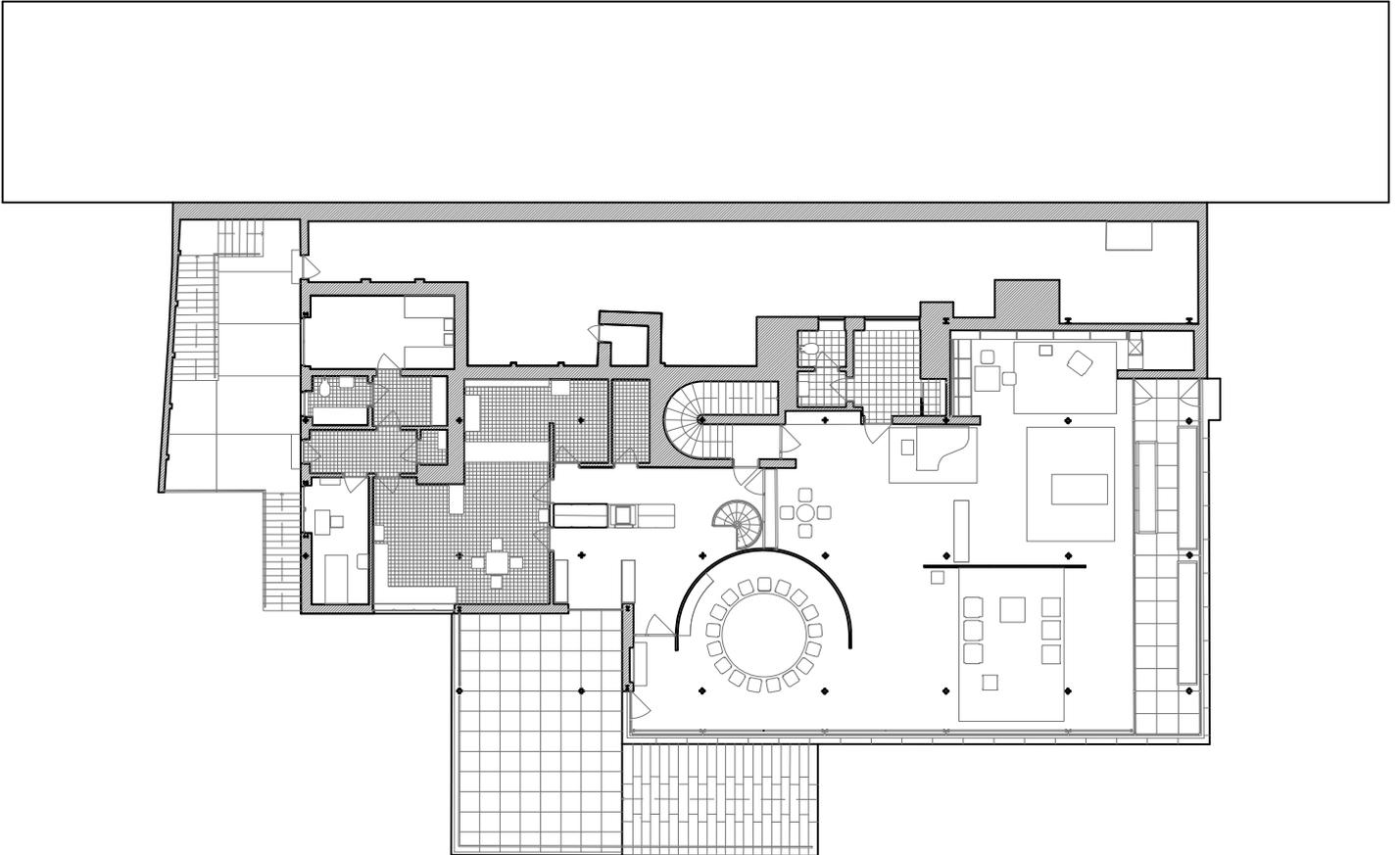


IMAGEM 20 Planta do piso intermédio da Casa Tugendhat - Mies van der Rohe.

IMAGEM 19 e 20

quartos dos empregados domésticos; e, no piso inferior, pelas áreas de serviço e zonas técnicas da habitação. O núcleo central é destinado, no primeiro andar à área privada da habitação, onde se situavam os quartos do casal e dos filhos, com as respetivas casas de banho e salas adjacentes, combinadas em blocos.

O hall de entrada é concebido como um espaço de transição do exterior para o interior através do chão em travertino e por uma parede curva em vidro opalescente que contrastava com os painéis de *folheado de madeira de pau santo*⁵ da zona privada. Os painéis foram pensados e dispostos numa métrica proporcional, de maneira que não fosse perceptível, sem uma observação meticulosa, onde eram as entradas para a zona privada dos quartos. Esta funcionava de modo independente, existindo uma passagem isolada entre a zona dos quartos do casal e a dos filhos, que tinha acesso ao terraço exterior. Este terraço era reservado para a família, servindo maioritariamente como espaço lúdico das crianças.

O piso central destinado às zonas comuns da vivência familiar encontrava-se isolado da dinâmica da rua, situado entre a cave e o primeiro piso, abrindo-se para o jardim exterior. Esta relação com a natureza é levada ao extremo pelo jardim de inverno na zona este da casa, que enfatiza a profundidade da mesma. Adjacente a este jardim encontram-se as áreas lúdicas comuns, como a zona de estar, zona de estudo e, mais reservado, num nicho definido pela sala de projeção, a biblioteca. Estas zonas encontravam-se dispostas numa forma espacial livre sem grandes delimitações físicas concretas, a não ser uma parede em pedra de quartzo de cor de um mel amarelado. O espaço da sala de jantar é definido por uma parede curva em madeira folheada de *Makassar*, sendo este espaço orientado para o jardim. A mesa de jantar foi desenhada por Mies, que aplicou o mesmo princípio de estrutura da casa à mesa, usando os pilares cruciformes como sua base. Daniela Tugendhat, filha do casal, descreve a experiência habitacional deste espaço, enfatizando como os materiais o definiam:

O interior da casa foi desenhado como um espaço fluido, que apenas poderia ser totalmente descoberto ao movermo-nos por este. Os reflexos da luz nos grandes painéis das janelas e a parede de pedra quartzo esbatem a divisão entre o espaço interior e exterior. Até o candeeiro na mesa foi cheio de água para criar efeitos adicionais de espelho. A sala principal, espaçosa, não só foi delimitada pelas paredes de pedra quartzo e pela parede curva de madeira Makassar, como também podia ser dividida em compartimentos mais

5 Tradução livre de *rosewood veneered wooden*.



IMAGEM 21, 22, 23 e 24

Vistas interiores do piso intermédio da Casa Tugendhat
de Mies van der Rohe.

*pequenos por cortinas de veludo preto e branco e cortinas de seda Shantung. Os meus pais utilizavam frequentemente este tipo de cortinas, criando e delimitando o seu próprio espaço pessoal como entendessem. A minha mãe disse-me que esta experiência espacial era uma qualidade de vida essencial na casa: ao criar isolamento e privacidade, havia simultaneamente um sentimento de pertença a uma totalidade.*⁶

A última frase proferida por Grete Tugendhat é prova como Mies conseguiu transpor as suas ideias para a prática, tanto a nível dos ideais aplicados no Pavilhão de Barcelona, como no seu propósito em conciliar a teoria de Tectónica de Semper na prática arquitetónica. A qualidade construtiva significava o metafísico *a expressão espacial de um compromisso espiritual.*⁷

IMAGEM 21, 22, 23 e 24

A grande parede de vidro delimitada verticalmente pelas lajes e ritmada horizontalmente pelos seus caixilhos possuía um sistema mecânico, ativado remotamente, onde dava a possibilidade do vidro desaparecer na estrutura interna da casa, fazendo com que ele deixasse de ser uma barreira física. Este mecanismo tecnológico produzia um efeito muito impactante na perceção e experiência do espaço da casa, sendo que:

*a sua particularidade encontrava-se numa contradição inerente a um equilíbrio onde a perceção do espaço poderia orientar-se em direção a dois sentidos, [interior/exterior] estabelecendo como valores intrínsecos do espaço tanto a abertura como o encerramento.*⁸

Mies era uma pessoa muito reservada, lendo bastante, principalmente temas relacionados com a antropologia e filosofia. O arquiteto vai fomentar a sua teoria arquitetónica e prática construtiva baseando-se na filosofia de opostos de Romano Guardini.⁹ Mies van der Rohe usa abordagens como a de tectónica de Semper complementando-a com a filosofia de Guardini, ou seja, afirma que a verdade está na simbologia da pureza materialista o que permite caracterizar o real como transcendente e vice-versa.

No desenho do mecanismo da fachada de vidro do piso social da Casa Tugendhat que Mies van der Rohe consegue conciliar a sua prática arquitetónica assente na ideologia de Guardini. As janelas ligavam:

⁶ Hammer-Tugendhat and Tegethoff, *Ludwig Mies van Der Rohe. The Tugendhat House.*, pág. 18 e 19.

⁷ Mies apud Ibid., pág. 85.

⁸ Fritz. Neumeyer, *Mies van Der Rohe : La Palabra Sin Artificio, Reflexiones Sobre Arquitectura 1922-1968, Biblioteca de Arquitectura* (Madrid: El Croquis Editorial, 1995)., pág. 288.

⁹ Romano Guardini (1885 – 1968) foi um sacerdote, escritor e teólogo católico-romano.

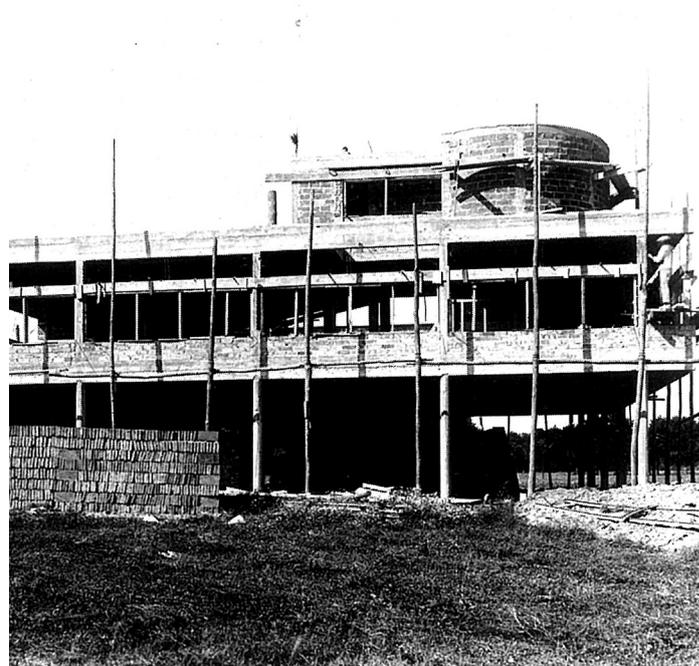
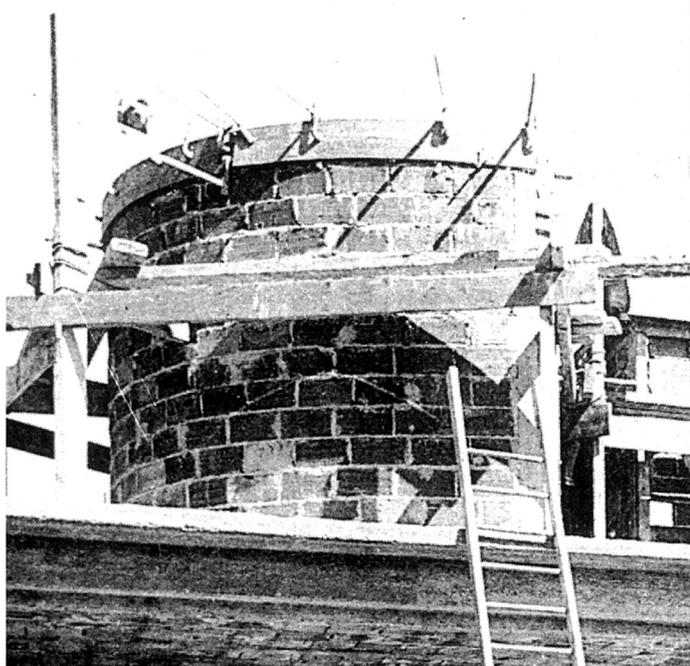


IMAGEM 25 e 26

Construção da Villa Savoye de Le Corbusier.

o microcosmos transparente do espaço interior com a amplitude da paisagem e do céu, tal como uma “membrana” que não opunha nenhuma resistência aos olhos. O espaço parecia unir-se com o universo mas, no entanto, estava completamente fechado e descansava sobre si mesmo. Descanso e movimento, estático e dinâmico, segurança e aventura caracterizavam o espaço Miesiano.¹⁰

A adaptabilidade da parede de vidro e das cortinas são vistas como mecanismos transformativos do espaço consoante a vontade do seu utilizador, tornando a sua experiência habitacional mais intensa e satisfatória, tanto a nível físico, como a nível mental. É nessa possibilidade de providenciar uma atitude adaptável do espaço, em vez de o pensar como um ambiente controlado e fechado ¹¹, que reside um dos princípios básicos de conforto.

Mies van der Rohe satisfaz os requisitos ergonómicos da casa, combinando a potencialidade do material empregue aos novos sistemas tecnológicos da época. De modo a controlar a temperatura da casa, todos os quartos privados são providenciados com aquecedores e a grande área da zona comum, centro vital da habitação, é regulada por um sistema complexo que se encontra na cave e que combina os sistemas de controlo de temperatura, ventilação e desumidificação. Para além de arquiteto, Mies tinha um fascínio pela arte da engenharia, transpondo isso nas suas obras, desde o estudo metucioso do material às inovações tecnológicas que se poderiam explorar. Exemplo disso, é o sistema que criou, permitindo que os vãos descessem.

Mies van der Rohe e Le Corbusier são figuras mediáticas de divulgação e promulgação do movimento moderno. Apesar de terem abordagens díspares que transparecem nas suas obras tanto a nível técnico, como a nível do pensamento crítico relativo à prática arquitetónica, que acabou por influenciar a habitabilidade das mesmas. A técnica construtiva alemã, tanto a nível teórico como prático, era muito superior comparativamente ao resto da Europa. Exemplo disso é o caso da Villa Savoye de Le Corbusier.

O caso da Villa Savoye, mesmo antes dos proprietários se mudarem, teve que sofrer obras de requalificação do seu espaço, que não foram satisfatórias. Mme. Savoye reclamava o fato de chover dentro de casa, das grandes perdas de calor por parte dos vãos envidraçados, do barulho que a chuva fazia nas claraboias ¹², entre outros pormenores, acabando

IMAGEM 25 e 26

¹⁰ Ibid., pág. 288 e 289

¹¹ V. Baker, “Cultural Responses to Primitive Needs,” pág. 52.

¹² Jacques Sbriglio, *Le Corbusier: La Villa Savoye = the Villa Savoye* (Paris: Fondation Le Corbusier ; Basel [etc.]: Birkhäuser Publishers, cop., 1999)., pág. 52.

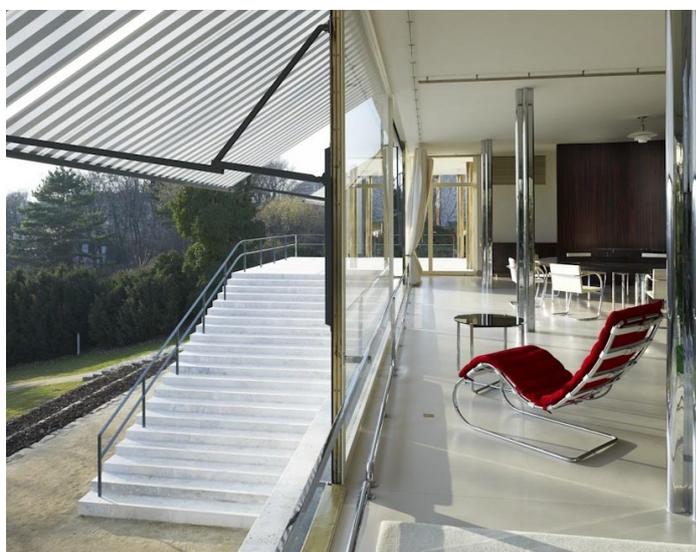


IMAGEM 27, 28, 29, 30 e 31

Vistas Exteriores e Interiores da Casa Tugendhat de Mies van der Rohe.

IMAGEM 27, 28, 29, 30 e 31

por levar ao seu abandono, pelo seu caráter inabitável.

Após a construção da casa Tugendhat, gerou-se um debate nos meios artísticos da época, em que a crítica recaía primariamente no questionamento da sua habitabilidade e se deveria responder às premissas de funcionalidade ou da estética, fazendo juízos de valor do arquiteto pelo seu papel mais incisivo nas escolhas projetuais do que propriamente os clientes. A índole desta discussão é expressa na obra *Arquitetura (Arkitektur, 1910)* de Adolf Loos:

Apenas uma pequena parte da arquitetura pertence à arte: o túmulo e o monumento. Todo o resto, todo aquilo que serve a uma finalidade, tem que se excluir do domínio da arte. Só quando se superar este mal-entendido, em que a arte é algo que se pode adequar a uma finalidade... só, então, teremos a arquitetura do nosso tempo.¹³

Mies defendia que a tarefa do arquiteto moderno consistia na descoberta dos valores de beleza integrantes dos materiais e da sua construção, abandonando as especulações trazidas pela conceptualização do espaço através da forma, que não incluem necessariamente a sua materialização.

A beleza da essência arquitetónica revelava-se numa construção simples e lógica e transmitia-se com um maior grau de expressividade nas obras que estavam ainda em fase de construção, porque aqui o material de construção – não sujeito a nenhuma vontade formal- foi apresentado, “com toda a sua franqueza”, na pureza da sua existência, tal como o havia exigido Semper, na sua época. O material é a chave dos segredos da beleza artística¹⁴

Em 1931, Mies van der Rohe expressa-se:

A habitação adequada ao nosso tempo ainda não existe, mas as circunstâncias alteradas das nossas vidas exigem que esta seja criada. Antes disso, é essencial ter uma ideia clara de quais são os nossos requisitos de habitação. Ultrapassar a discrepância que existe hoje em dia nas condições de vida entre as necessidades atuais e as falsas pretensões, entre a procura genuína e a oferta

¹³ Neumeyer, *Mies van Der Rohe : La Palabra Sin Artificio, Reflexiones Sobre Arquitectura 1922-1968.*, pág. 234 e 236.

¹⁴ Neumeyer, *Mies van Der Rohe : La Palabra Sin Artificio, Reflexiones Sobre Arquitectura 1922-1968.*, pág. 234 e 236.

inadequada é um desafio económico urgente e uma pré-condição para o avanço da cultura.¹⁵

Porém o arquiteto já tinha encontrado as respostas, através da casa Tugendhat, sendo esta o exemplo ideal para demonstrar como é possível equilibrar o conforto em todas as dinâmicas, desde o material, ao ergonómico, ao funcional, estético e por último ao existencial. Mies contrapõe os seus contemporâneos envergando por uma prática que justifica todos os propósitos projetuais através da atribuição de um carácter significativo ao material construído, o balanço entre o empirismo e o racionalismo.

¹⁵ Ibid., pág. 234 e 236.

II. Atmosfera do Conforto

ATMOSFÉRICA¹

Entendemos por “atmosférica” toda a informação de natureza sensorial, produzida de forma voluntária ou involuntária e que se destina a afectar as cognições, as emoções e os comportamentos dos indivíduos.

¹ “Dicionário de Psicologia de A a Z : 500 Palavras Para Compreender” (Escolar Editora, cop., 2013), pág. 31

[Nota Introdutória]

Somos seres baseados numa ideologia de opostos. A nossa essência é coletiva, mas a nossa expressão é individual. O processo de origem da vida é nos inerente, mas a nossa caracterização biológica é diferencial. As aprendizagens são maioritariamente gerais a um grupo social, mas as suas interpretações e repercussões são aleatórias e individuais. O processo em si de criação que sustenta a nossa existência tem um denominador comum, sendo que a sua forma de expressar é tão diferencial, quanto individual.

O mesmo se passa na relação do ser humano com o seu espaço envolvente. O espaço é físico, mas a interpretação do ser humano é mental, originando uma diversidade de representações diferenciais. Somos continuamente condicionados pelo espaço, e o espaço por nós. A consciência disso transpõem-nos para outra dimensão, a dimensão atmosférica.

No segundo capítulo da presente dissertação irá ser desenvolvido uma análise à forma com o indivíduo percebe o espaço e este o estimula. A análise é relativa à componente mental e abstrata da prática arquitetónica, a sua composição espacial material.

2.1 | Sentidos e Percepção

O conceito de conforto é uma experiência individual que se constrói e evolui, sendo o conforto numa fase embrionária a resposta básica e satisfatória das necessidades do nosso corpo relativamente ao espaço onde se insere. A presente dissertação desenvolve-se à volta da relação do indivíduo-espaço, com o intuito de um melhor entendimento da forma como o indivíduo capta os estímulos espaciais, os percebe e os adapta às suas necessidades. Esta relação é baseada numa adaptação permeável e mútua, visto que o espaço condiciona a percepção do indivíduo, através da sua forma e espacialidade, e este, conseqüentemente, adapta-se às suas condicionantes e transforma-as.

Em *Body, Memory and Architecture* (1977), Kent C. Bloomer e Charles W. Moore, posicionam o indivíduo como componente central que proporciona a criação arquitetónica, tendo ela o propósito de o servir, sendo a partir do momento inicial da existência humana que começamos a medir e a ordenar o mundo através dos nossos próprios corpos, o mundo abre-se diante de nós.¹ Define-se assim o carácter dual e co dependente da dinâmica interativa do indivíduo ser a extensão do espaço que experiencia, ocorrendo o mesmo processo do espaço para o indivíduo.

A experiência arquitetónica coloca o mundo em contacto íntimo com o corpo. O corpo sabe e lembra. (...) A arquitetura tem que responder a formas de comportamento transmitidas pela genética.

¹ Charles W. Bloomer, Kent C. Moore, *Body, Memory, and Architecture* (New Haven: Yale University Press, cop., 1977), pág. 1.

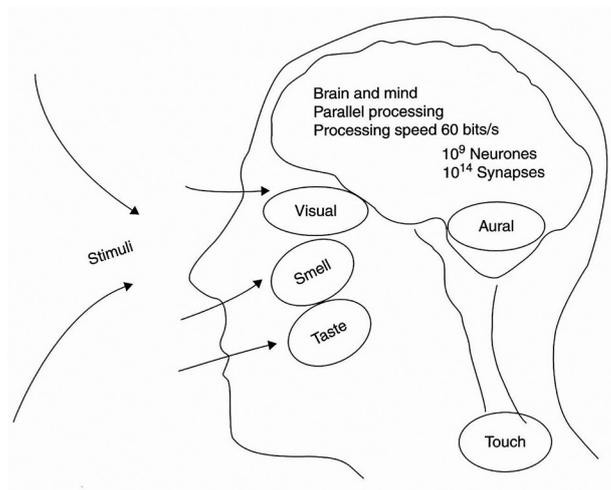


IMAGEM 32

Representação do sistema sensorial humano a processar os estímulos visuais, sonoros, hápticos, olfativos e gustativos.

As sensações de conforto, proteção e lar são transmitidas pelos genes e têm raízes nas experiências primordiais de inúmeras gerações.²

IMAGEM 32

O espaço envolvente oferece uma diversidade de estímulos que o indivíduo acaba por captar e perceber, podendo ter um impacto consciente ou não. É necessário compreender a complexidade inerente a esta dinâmica, sendo que por um lado o indivíduo é estimulado por energias objetivas e lineares, e por outro, a sua percepção acaba por ser subjetiva, aliado ao fato de não percebermos de modo independente, ou seja, não captamos a informação de cada sentido isolado, sendo que os nossos sentidos atuam de forma unitária e de acordo com as nossas necessidades.³

A minha percepção é (portanto) não uma soma de dados visuais, táteis e audíveis: percebo de maneira total com todo o meu ser: eu compreendo uma estrutura única do objeto, uma maneira única de ser, que fala com todos os meus sentidos de uma vez.⁴

A informação existente sobre o modo como os fatores ambientais atuam sobre o corpo é bastante desigual, baseando-se na recolha por observação científica, remetendo para respostas de caráter fisiológico, acabando por negligenciar a parte subjetiva inerente. Por isso torna-se difícil decodificar a mente e o modo como ela desencadeia os processos cognitivos relativamente aos estímulos que recebe, sendo que estes *desencadeiam o sistema e despertam a nossa consciência para vários níveis de concentração⁵* relativamente ao espaço.

O corpo do indivíduo absorve vários tipos de energia que o ambiente lhe transmite, sendo as principais: a radiante, a sonora, a química, a térmica e a mecânica. Estas são interpretadas pelos vários sentidos do indivíduo: visão, audição, paladar, olfato e tato. Apesar de frequentemente os discernirmos em separado, os sentidos atuam em simultâneo, sendo que a sensação do toque a mais complexa e os outros sentidos acabam por ser a sua extensão. A sensação do toque é inerente à pele, sendo esta a membrana delimitadora do corpo do ser humano com o mundo envolvente. Ela fornece-nos informação sobre a materialidade do espaço

2 Derek Clements-Croome, "Consciousness, Well-Being and the Senses," in *Beyond Environmental Comfort*, ed. Boon Lay Ong (Abingdon: Routledge, 2013), 37–59, pág. 43.

3 Boon Lay Ong, "Environmental Comfort and Beyond," in *Beyond Environmental Comfort*, ed. Boon Lay Ong (Abingdon: Routledge, 2013), pág. 3.

4 Juhani Pallasmaa, "Existential Comfort," in *Beyond Environmental Comfort* (Abingdon: Routledge, 2013), pág. 84.

5 Clements-Croome, "Consciousness, Well-Being and the Senses," pág. 38.

2.1 | SENTIDOS E PERCEÇÃO

como a textura, o peso, a densidade e a temperatura, mas também percebe a locomoção.⁶

Apesar dos nossos sentidos nos oferecerem uma leitura sensorial completa do espaço, tendencialmente, a interpretação da sua informação é processada de forma hierárquica, sendo vinculada pelas verdades inerentes a um grupo, refletindo a sua experiência sociocultural. A comparação das filosofias de Platão e Aristóteles sobre a sensação visual demonstram-nos isso. Platão descreveu que as imagens captadas pela visão apoderam-se da mente do ser humano distanciando-o da verdade, sendo que esta só se encontra na Natureza, que pertence ao mundo das essências inteligíveis. Já Aristóteles considerava que a visão era o *sentido mais nobre porque aproximava o intelecto em virtude da imaterialidade relativa do seu conhecimento*.⁷

Ao longo da história estas duas linhas de pensamento opostas despoletaram várias interpretações sobre a veracidade da percepção do ser humano relativamente ao mundo, contrapondo constantemente a visão contra o tato, sendo estes os sentidos que conseguem interpretar de forma mais objetiva o espaço envolvente. A primazia da visão sobre os outros sentidos deve-se ao fato de ela proporcionar uma leitura imediata e superficial ao estímulo recebido. Porém é através do tato, o sentido mais profundo, que o indivíduo toma conhecimento da verdadeira essência do espaço.

A sensação do toque torna-se essencial para conseguirmos relacionar o corpo do indivíduo com o espaço e até ao seu posicionamento social com os restantes. Como observa o antropólogo Ashley Montagu, a sensação do toque é a Mãe de todos os sentidos.⁸ O seu sentido inconsciente *medeia mensagens de convite ou rejeição, proximidade ou distância, prazer ou repulsa. É precisamente esta dimensão inconsciente do toque na visão que é desastrosamente negligenciada na arquitetura visual contemporânea. Este tipo de arquitetura pode seduzir e entreter a visão, mas não proporciona um lar para o nosso corpo e mente*.⁹

Como referido anteriormente, os nossos sentidos não percebem em separado, sendo que a percepção do indivíduo relativamente ao espaço envolvente resulta da captação de todos, podendo muitas vezes existir transferências de várias interpretações entre sentidos, como por exemplo

6 Ibid., pág. 40.

7 Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin, Architecture and The Senses* (West Sussex, Inglaterra: John Wiley & Sons Ltd, 2005)., pág. 15.

8 Ashley Montagu apud Pallasmaa, "Existential Comfort.", pág. 85.

9 Ibid., pág. 87.

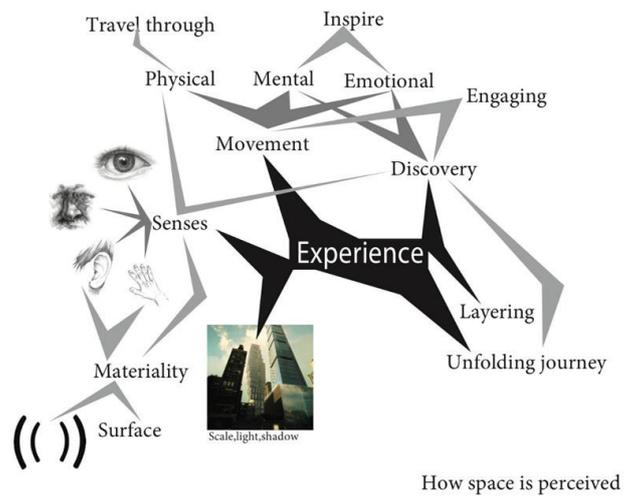


IMAGEM 33

Variáveis influentes na experiência sensorial do indivíduo no espaço.

2.1 | SENTIDOS E PERCEÇÃO

a visão pode ser transferida para a sensação gustativa quando observamos uma imagem de comida que nos agrada. Tal como a reverberação do espaço interpretada pela audição pode ser percebida pelo toque, dando informação sobre a distância do corpo do indivíduo ao espaço.

O fogo, por exemplo, é um fenómeno peculiar de experiência multissensorial. A visão é estimulada pela luz cintilante e incandescente que transmite. As sensações olfativas e auditivas são ativadas pela sua combustão através dos estalidos e do fumo que propaga. O tato é estimulado pelo calor que irradia. A primitividade da sua simbologia como fonte de aquecimento invoca sensações de tempo e, conseqüentemente de memória.¹⁰

IMAGEM 33

Estas transferências e complementaridades dos sentidos tornam as experiências do indivíduo mais enriquecedoras, fomentando a subjetividade das interpretações, devendo ser aplicadas aquando da concetualização e concretização arquitetónica. Segundo Pallasmaa, *a verdadeira qualidade arquitetónica manifesta-se na totalidade, vigor e prestígio inquestionável da experiência. Uma ressonância completa e interação decorrem entre o espaço e o indivíduo que experiencia.*¹¹

Seguindo a linha de raciocínio do carácter imprevisível e complexo da experiência arquitetónica e suscetível a variadas interpretações pessoais, torna-se necessário reformular o modo como categorizamos os sentidos com o intuito de proporcionar um melhor método para a sua concretização arquitetónica. Em 1966, o psicólogo J.J.Gibson teoriza sobre a perceção do real através dos sentidos, reformulando os cinco campos sensoriais comuns, sob uma reinterpretação inclusiva, enfatizando a importância de todos como um todo. Estabelece portanto o sentido da visão, sistema auditivo, sistema do paladar e olfato, sistema de orientação básica e sistema háptico, que se refere ao sentido táctil e inclui temperatura, dor, pressão e cinestesia¹²

O entendimento desta perceção, apesar do carácter subjetivo de cada indivíduo, promove uma reflexão mais consciente da posição do indivíduo relativamente ao espaço, ou seja, desenvolve uma perspetiva mais consciente da experiência humana no espaço, projetando a função da arquitetura, não só em termos funcionais e sensoriais como também de conforto físico e mental. Devido à sua complexidade, a observação e aprendizagem da experiência sensorial acaba por ser transposta para o

10 Lisa Heschong, *Thermal Delight in Architecture* (Massachusetts and London: The MIT Press Cambridge, 1979), doi:10.2307/1424633, pág. 29.

11 Pallasmaa, "Existential Comfort", pág. 88.

12 Marta Lourenço, "Arquitetura Sensorial : O Tacto Para a Fruição Do Espaço Arquitectónico" (Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2016), pág. 31.

2.1 | SENTIDOS E PERCEÇÃO

raciocínio arquitetónico no ponto de vista precário dos princípios básicos da ergonomia espacial: calor, luz, som, e mais recentemente *Indoor Air Quality* (Qualidade do Ar interior).

A forma como as sensações vão ser exploradas através da linguagem arquitetónica varia, essencialmente, devido à sua localização geográfica e, por consequência, do seu clima, estando em relação também com a sua expressão cultural. Estes fatores aliados à perspetiva do arquiteto vão formar duas metodologias possíveis relativas ao ambiente espacial: o controlado e o natural.

Devido à imprevisibilidade do ambiente exterior e através do avanço tecnológico, foi possível a criação de certos mecanismos que colmataram algumas limitações dos materiais construtivos, com o intuito de satisfazer as necessidades ergonómicas mínimas do indivíduo no espaço.

O Calor é um dos principais requisitos de conforto no espaço onde o indivíduo se insere. Tal como referido anteriormente, o sistema háptico, definido pelo maior órgão do corpo humano, a pele, é extremamente sensível às variações da temperatura exterior ao corpo do indivíduo.

A perda deste sentido é potencialmente mais fatal do que a perda de qualquer outro sentido. (...) Se perdermos mais calor do que aquele que o nosso corpo é capaz de produzir ou se aquecermos mais do que o nosso corpo pode aguentar, corremos risco de vida.¹³

Esta sensação térmica pode ser potencializada por outros sentidos, tais como a visão, e condiciona bastante o nível de desempenho mental do indivíduo. Ou seja, quando a temperatura é mais baixa que o habitual, desperta estados de alerta, tendo o efeito contrário quando é mais elevada, relaxando-o¹⁴

Entender que existe uma dinâmica de energia que se reflete em temperatura através do próprio indivíduo, como também da sua possível locomoção no espaço e do próprio espaço em si, é importante na conceção arquitetónica, principalmente a nível programático, visto que esta condiciona a performance do indivíduo no mesmo.

Outra forma de energia que gera Calor é a Luz, sendo esta também responsável por estimular o sentido da visão, visto que sem ela não se conseguiria o ato de ver. A Luz no espaço arquitetónico é dividida em natural e artificial, sendo estas duas componentes mais exploradas a um nível estético-sensorial, visto que a Luz incita primariamente o poder da imagem através da visão do que propriamente da experiência.

¹³ Ong, "Environmental Comfort and Beyond", pág. 3.

¹⁴ Ibid., pág. 3.

*A mesma sala pode ser organizada para dar diferentes impressões espaciais mediante o simples facto de mudar as dimensões e a localização das suas aberturas. Transferir uma janela do centro para uma ponta de uma parede pode transformar profundamente todo o carácter da sala*¹⁵

A Luz torna-se, portanto, um elemento decisivo para experienciar a arquitetura, visto que o seu posicionamento consegue alterar profundamente a percepção do espaço. Apesar da escassez de informação relativamente ao ponto de vista do conforto e da ergonomia, a Luz é trabalhada na medida de *standards* mínimos de ambientes luminosos que criam: neutro, difuso e uniforme, que se focam na sua quantidade e no seu brilho.¹⁶ Tal como acontece relativamente ao Calor, a escolha do ambiente luminoso é adequada ao indivíduo e à performance que ele tem que desempenhar no espaço específico.

Contudo, e partindo de uma perspetiva de senso comum, é possível observar o benefício da luz natural ao bem-estar do indivíduo, visto que esta simboliza os ciclos diurnos de atividade e repouso, bem como a sua exposição é fundamental para a sincronização biológica de certas hormonas.¹⁷ Trabalhar a Luz no espaço arquitetónico torna-se fundamental com o intuito de confortar todas as ambivalências do indivíduo, do estético ao mental, do artificial ao biológico.

O Som é outra forma de energia bastante complexa de se analisar, acabando por ser reduzido a regras simples de standardização através do material construtivo de modo a facilitar a sua implementação. Geralmente não é percebido como um estímulo positivo, sendo normalmente pensado para gerar a sua opressão, o silêncio. O seu excesso pode causar atritos entre vizinhos, desvalorização de propriedade, entre outras situações.¹⁸

O sentido auditivo é o mais honesto do ponto de vista da percepção do seu estímulo e, é também, o monitor vigilante. Portanto, o sentido auditivo é primariamente um sentido de vigia.¹⁹ O sistema auditivo está em permanente funcionamento, sendo suprimido constantemente no contexto de rotina, visto que o raciocínio mental dá prioridade a outros estímulos. Apesar do indivíduo não tomar consciência de tal fato, este é o motivo pelo qual poderá existir a desvalorização ou má conotação

15 Steen Eiler Rasmussen, *Viver a Arquitectura* (Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2007), pág. 156.

16 Ong, "Environmental Comfort and Beyond", pág. 8.

17 V. Baker, "Cultural Responses to Primitive Needs", pág. 52.

18 Ong, "Environmental Comfort and Beyond", pág. 10.

19 Sir Harold Marshall, "Acoustical Aesthetics, Sound and Space," in *Beyond Environmental Comfort*, n.d., pág. 63.

2.1 | SENTIDOS E PERCEÇÃO

do estímulo auditivo, aquando o momento diário de descanso ou de necessidade de silêncio, devido à sua permanente estimulação.

No espaço são as superfícies que definem o limite da propagação do som, sendo a forma espacial e as suas características materiais que determinam o padrão da sua reverberação no mesmo. Apesar de permanecer como uma experiência sensorial de fundo inconsciente, o som consegue provocar e enfatizar as qualidades arquitetónicas do espaço, despoletando *intimidade ou monumentalidade, convite ou rejeição, hospitalidade ou hostilidade*.²⁰A leitura percetiva espacial da experiência sensorial que o som pode trazer ao indivíduo é bastante confortável quando é formalizada como estímulo positivo, devido à veracidade do seu carácter.

Recentemente, o campo da ergonomia foi expandido com a questão da qualidade do ar interior (IAQ). Tornou-se uma questão global na década de 80, devido aos sintomas de síndrome do edifício doente (SBS – Sick Building Syndrome)²¹, a Organização Mundial de Saúde acabou por reportar que cerca de 30% deste sintoma derivava da qualidade do ar no interior do edifício.

O ar é um dos elementos essenciais e cruciais à vida humana, sendo que quando a respiração se torna precária ou contaminada acaba por afetar o bem-estar do indivíduo. No ambiente controlado acaba por existir concentrações elevadas de CO₂, compostos orgânicos voláteis (COV), amianto, bactérias, fumo, entre outros poluentes, devido a uma renovação do ar mecanizada por ar condicionado. Apesar da Organização Mundial de Saúde recomendar a ventilação natural como o melhor meio de prevenir este sintoma, este método de prevenção pode ser problemático devido à ambivalência térmica do exterior e do grau de poluição que o ar possa conter.²²

Desenvolvendo esta linha de raciocínio conciliadora entre a experiência sensorial e a ergonomia, de modo a criar uma experiência mais confortável para o indivíduo do ponto de vista arquitetónico, acaba por surgir a problemática do ambiente ser controlado e/ou natural, como observamos anteriormente. Ao questionarmos o propósito da arquitetura o seu objetivo fulcral é proteger-nos do ambiente exterior que possa por em causa a sobrevivência do ser humano. Porém, quando o ambiente é controlado de uma forma artificial suprimindo a natureza, isso acaba por

20 Clements-Croome, “Consciousness, Well-Being and the Senses”, pág. 42.

21 A Síndrome do Edifício Doente (SBS) é uma condição médica em que as pessoas num prédio sofrem de sintomas de doença ou se sentem mal por nenhum motivo aparente. Os sintomas tendem a aumentar com o tempo que despendem no prédio, e, melhoram ou até desaparecem quando elas deixam de o frequentar. A principal observação de identificação é o aumento da incidência de queixas de sintomas como dor de cabeça, de olhos, de nariz e irritação da garganta, fadiga, tonturas e náuseas.

22 Ong, “Environmental Comfort and Beyond”, pág. 12.

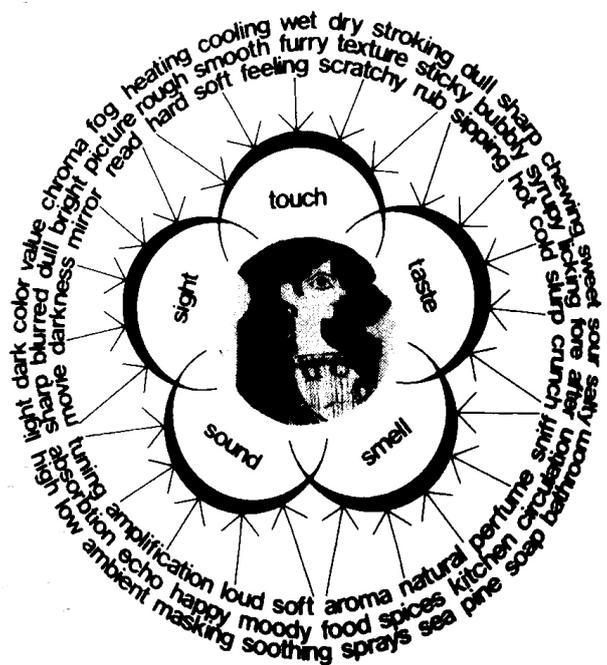


IMAGEM 34

Esquema representativo dos cinco sentidos, e das variáveis estimuladoras de cada um, segundo Joy Malnar.

causar desconforto, devido à nossa índole biológica natural.

O que falta nas habitações de hoje em dia são as potenciais transações entre corpo, imaginação e ambiente. É absurdamente fácil construir e assustadoramente fácil construir mal. O conforto é confundido com a ausência de sensação. A norma ditou que as habitações fossem mantidas a uma temperatura constante sem qualquer verticalidade, perspectiva, luz solar, brisa, fontes perceptíveis de calor, centro ou, infelizmente, significado. Estes ambientes homogêneos exigem pouco de nós e pouco dão em troca para além de serem um abrigo ou um casulo cúbico.²³

Apesar dos ambientes controlados garantirem um nível básico de conforto imediato, mecanizando e regrido a ação dos estímulos no indivíduo, acaba por se tornar obsoleto, tanto a nível físico como mental. É necessário oferecer a adaptabilidade do espaço, como a possibilidade de se relacionar com o ambiente exterior natural, como referido anteriormente em relação à luz e à ventilação, visto serem benéficos para o bem-estar primitivo biológico do indivíduo. Conclui-se que para conceber um ambiente confortável é necessário explorar as capacidades e formas dos materiais que constroem o espaço de modo a oferecer uma experiência sensorial adaptável pelo próprio indivíduo, em vez de racionalizar um espaço permanentemente controlado.

IMAGEM 34

*As experiências adquiridas através dos sentidos podem evocar lembranças,²⁴ construindo conexões e categorizações mentais que acabam por definir o próprio indivíduo, tanto a nível individual como a nível coletivo. É através do processo de memorização dessas experiências que se começa a construir a realidade pessoal de cada indivíduo e a forma como ele vai perceber o mundo. A consciência da relação indivíduo-espaço advém da capacidade de observação e experiência no tempo, através do processo de *memória*.*

23 Bloomer, Kent C. Moore, Body, Memory, and Architecture., pág. 105.

24 Clements-Croome, "Consciousness, Well-Being and the Senses.", pág. 147.

2.2| Memória

A memória valida a existência humana do indivíduo no mundo. É o que ajuda a definir a sua identidade, estabelecendo bases entre o passado e o presente do indivíduo. Seja pelo reconhecimento de alguém, de momentos passados, ou simplesmente, lembrando ações inerentes adquiridas pelo indivíduo, como de caminhar e comunicar. O processo da memória permite conservar percepções significativas ao indivíduo, estando constantemente a aprimorar-se, com o objetivo da evolução do raciocínio, ao longo do tempo.

O cérebro interpreta a informação captada pelos sentidos de forma inconsciente, categorizando os estímulos numa hierarquia de relevância que depende de vários fatores, tais como a capacidade de atenção do indivíduo ao seu mundo exterior. O seu processo de memorização vai depender do tempo que se despendeu na aprendizagem e na forma que o indivíduo a torna relevante para ele próprio, ou seja, a forma como ele cria o seu próprio significado da mesma.

Contundo, apesar da capacidade de memorização ser intrínseca a todos os indivíduos, esta funciona de forma idiossincrática, estabelecendo um padrão tão singular como uma impressão digital.

Duas pessoas com uma vida de várias décadas em comum retiveram selectivamente determinados episódios, mas não os mesmos.¹

Juhani Pallasmaa defende que:

¹ Ariès, Philippe. Duby, *História Da Vida Privada*, pág. 186.

*vivemos em mundos mentais, onde o material e o espiritual, bem como aquilo que é experienciado, lembrado e imaginado se fundem uns nos outros. Como consequência, a realidade vivida não segue as regras do espaço e do tempo, tal como definidas e medidas pelas leis da física.*²

A memória é, portanto, autobiográfica. Os processos mentais de captação e interpretação da experiência sensorial do espaço exterior aliados à memória permite a construção da realidade. A experiência arquitetónica passa a ter uma ambivalência significativa, o da experiência e o da imagem dessa experiência, captada e armazenada na memória.

*Enquanto a primeira (experiência) requer presença física e movimento corporal, a segunda (imagem da experiência) requer afastamento e atividade mental. Ou seja, a experiência, no momento da vivência, invoca sensações, memórias, imaginação e emoções. Não consiste apenas em ser vivida; a experiência consiste em reunir num momento tudo aquilo que é importante para quem experimenta.*³

O processo de memorização categoriza as experiências atribuindo-lhes denominadores comuns de modo a que o indivíduo consiga estabelecer e conectar realidades. Este processo não é rígido, sendo inconscientemente constante como respirar. O indivíduo reinterpreta a sua realidade apoiando-se em experiências passadas, comparando-as a novas experiências momentâneas.

Apesar de ser um processo de carácter intrínseco e singular, o indivíduo como ser coletivo tem necessidade de se exprimir e comunicar com outros a sua realidade. A forma como escolhe exprimir vai buscar primariamente a descrição física e concreta do que pretende explicar, recorrendo a fatores comuns de todas as suas experiências sobre a tal realidade. John Ruskin defende a importância da arquitetura na definição da memória do indivíduo, quando afirma que *nós podemos viver sem ela, adorar sem ela, mas não nos podemos lembrar sem ela.*⁴ O indivíduo quando recorre à memória para se expressar acaba sempre por recorrer a objetos espaciais que o posicionem num espaço e num momento temporal, por muito mais que o seu significado possa ser subjetivo.

2 Pallasmaa, “Existential Comfort”, pág. 89.

3 Ana Sofia Neves, “Arquitetura Para Invisuais - A Experiência Estética Da Habitação” (Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2016), pág. 37.

4 John Ruskin, “The Lamp of Memory,” in *The Seven Lamps of Architecture* (London: J. M. Dent, 1956), 146–64., pág. 147.

A consciência da ambivalência da relação memória e arquitetura gerou diversas perspectivas ao longo do tempo, que espelham sempre a posição antropológica e social do indivíduo nas épocas em questão. Uma das primeiras perspectivas que teve mais ênfase no raciocínio espacial arquitetônico é a de John Ruskin, que aproxima o conceito de memória com o de história.

A Lâmpada da Memória, foi a sexta lâmpada do seu livro, *The Seven Lamps of Architecture* (1849), onde Ruskin aprofundou os conceitos de memória do seu tempo, relacionando-os com a realidade da época que existia. Defendia que existiam somente duas artes que poderiam avassalar o esquecimento do homem, a Poesia e a Arquitetura, sendo que a última era superior porque esta oferecia a memória do trabalho do homem, tanto a nível conceptual e mental, como da sua capacidade de concretização, o manual. O seu conceito de memória baseava-se na concretização laboral do homem num ponto de vista social e coletivo, com o intuito de criar uma nova identidade para a sociedade, através de memórias compartilhadas. A memória de Ruskin não se refere somente ao passado, mas sim, à relevância dela para o presente em prol do futuro, aproximando-a ao conceito de história, como metodologia de aprendizagem.⁵

A Arquitetura Moderna veio contrapor a teoria de memória coletivista de Ruskin, levando a própria memória ao esquecimento. A memória e história eram utilizadas como meios de aprendizagem para fundamentar o corte com o passado e permitir novas perspectivas para o futuro. O Movimento Moderno baseava-se na ideia de rompimento com o passado, idealizando o espaço de um ponto de vista mais físico e científico, apoiando as suas ideias em áreas científicas como a matemática, a química, física entre outras, considerando tudo o que viesse pôr em causa a própria prática deveria ser removida do processo.

Esta linha de pensamento moderna revolucionou toda uma época. O Historiador de Arquitetura Geoffrey Scott, no seu livro *The Architecture of Humanism* (1914), retrata esse rompimento com o mundo mental da consciência humana quando afirma:

*O romantismo não é favorável às formas plásticas. O romantismo preocupa-se demasiado com algo vago e com a memória para encontrar a sua expressão natural num todo concreto.*⁶

5 Adrian Forty, *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture* (New York: Thames & Hudson, 2000), pág. 211 e 212.

6 Geoffrey Scott apud Ibid., pág. 212.

Os modernistas defendiam que os edifícios podiam despoletar memórias involuntárias, mas o processo era precário e aleatório, ou seja, a memória dos elementos que definem o espaço torna-se instável e evasiva.

Recorrente deste “esquecimento” da memória, contrapôs-se um movimento que se obcecava com ela, fomentando uma cultura que tinha receio de se esquecer da sua própria identidade. Durante o século XX, assistiu-se ao período da história onde existiu um maior investimento em edifícios que validassem tanto a memória individual como coletiva, como: museus, arquivos, estudos e programas relacionados com o património.⁷

As limitações do Movimento Moderno relativas às faculdades antropológicas do indivíduo, gerou a mutabilidade do conceito de memória mais uma vez, sendo que, também, recorrente desta vertente, este dissocia-se do conceito de história. O principal impulsionador desta separação é o crítico alemão Walter Benjamin:

A “história” - uma ciência do século XIX – criou versões distorcidas de acontecimentos que serviram o interesse do poder dominante; a “memória”, através da qual os fragmentos do passado entram no presente de forma explosiva e descontrolada, é o principal meio pelo qual os indivíduos resistem à hegemonia da história.⁸

A memória tornou-se uma escolha apelativa como mecanismo para novas reinterpretações da realidade que aparentemente se encontrava estagnada, surgindo diversas obras literárias, sendo a mais marcante *A Poética do Espaço (The Poetics of Space, 1958)* do filósofo francês Gaston Bachelard. Apesar do título apelativo ao espaço, a sua teoria é complexa, definindo e enfatizando a memória como um mecanismo puramente mental. Torna-se complicado definir uma relação linear entre a mesma e o espaço arquitetónico, sendo que a mensagem implícita da sua obra, *é que as memórias do indivíduo podem ser desencadeadas por edifícios, ou mesmo assumir um carácter espacial, (...) mas os edifícios não são uma analogia satisfatória para o mundo mental de memória.⁹*

A mutabilidade do conceito de memória e da sua interpretação relativamente ao campo da arquitetura é intrínseco ao próprio e associativo à sua aprendizagem, podendo concluir que a “memória” *ainda pode provar ser uma categoria arquitetónica de “curta-duração” –*

⁷ Ibid., pág. 215.

⁸ Ibid., pág. 215.

⁹ Ibid., pág. 215 a 217.

*e também, uma inerentemente alienada à arquitetura.*¹⁰ Ou seja, o facto de ela ser um processo puramente mental dificulta a sua categorização e a sua definição concreta, mas ao mesmo tempo, é o seu processo que nos permite chegar a estas conclusões.

Não se pode então, negar a ambivalência mental da arquitetura, pois ela regra e representa:

*a ação e poder, ordem social e cultural, interação e separação, identidade e memória, a arquitetura envolve-se em questões existenciais fundamentais. Todas as experiências implicam atos de recolher, lembrar e comparar. Uma memória incorporada tem um papel essencial por ser a base da lembrança de um espaço ou lugar.*¹¹

A compreensão da plasticidade do conceito de memória é importante para a apreensão de certas atitudes e metodologias que os indivíduos tomam em relação ao espaço, quer à forma como o experienciam, quer à sua capacidade de o definir e construir, apesar do seu carácter pessoal subjetivo. Contudo, é possível observar denominadores comuns entre a experiência sensorial do espaço e a memória, tanto a uma escala coletiva como individual.

*Todos nós vivemos a arquitectura, mesmo antes de sequer conhecer a palavra arquitectura. As raízes do nosso entendimento arquitectónico encontram-se nas nossas primeiras vivências: o nosso quarto, a nossa casa, a nossa rua, a nossa aldeia, a nossa cidade, a nossa paisagem – cedo as experimentamos de forma inconsciente, e mais tarde as comparamos com as paisagens, cidades e casas que se vieram juntar. As raízes do nosso entendimento arquitectónico encontram-se na nossa infância, na nossa juventude: encontram-se na nossa biografia.*¹²

A nossa forma de aprendizagem é evolutiva, através da associação de várias experiências que vamos apreendendo ao longo da nossa vida, que vão sendo categorizadas nas diferentes escalas sociais do indivíduo, desde o espaço que habita mentalmente, ao quarto, à casa, à rua, à cidade, (...), ao mundo. Por muito que não tenha consciência, são as primeiras experiências que o indivíduo vivência que vão definir certas opiniões e valores, sendo estas replicadas e ajustadas quando já não servirem o

¹⁰ Ibid., pág. 219.

¹¹ Pallasmaa, *The Eyes of the Skin, Architecture and The Senses*, pág. 71 e 72.

¹² Zumthor, *Pensar a Arquitectura*, pág. 65.

propósito da sua própria definição identitária. Portanto, a memória das primeiras experiências é forte e, por regra geral, associada à escala da privacidade, a casa, que (...) *mais do que uma paisagem é um estado psíquico*.¹³

As experiências do primeiro espaço habitável tornam-se o denominador comum, porque apesar de ser difícil prever e expressar tais experiências primordiais devido à sua subjetividade, estas têm um forte impacto na criação da realidade do indivíduo. Se encararmos o indivíduo como uma tábua rasa quando vem ao mundo, vão ser estas primeiras experiências no espaço que o vão moldar, visto estarem associadas à criação de conceitos de proteção e aos estímulos de aprendizagem, quer eles sejam positivos ou negativos.

O entendimento deste processo de definição identitário é crucial no debate do conceito de conforto, porque são estas primeiras experiências que vão definir a índole de certos conceitos e características que cria a identidade do indivíduo. Bachelard explica este raciocínio de uma forma bastante poética quando descreve:

*(...) e após estarmos numa casa nova, quando as memórias de outros lugares onde vivemos voltam, viajamos para o mundo da Infância, esse tempo estático e imemorial, como são todas as coisas. Vivemos momentos, momentos de felicidade. Sentimos conforto ao reviver as memórias de proteção. Algo cerrado deve manter as nossas memórias, deixando-as como imagens. As memórias do mundo exterior nunca terão as mesmas tonalidades que as do lar e ao evocar estas memórias acrescentamo-las aos nossos sonhos; não somos historiadores de verdade, mas apenas poetas, e a nossa emoção é provavelmente nada mais do que poesia perdida.*¹⁴

A compreensão das primeiras vivências do indivíduo é essencial para a formulação do conceito de conforto, porque apesar de existir mutabilidade do mesmo, a sua essência reside lá.

O outro denominador comum da relação arquitetura e memória é o sentido olfativo do indivíduo, visto que este tem capacidade para despoletar memórias de forma imediata. Isto deve-se ao facto dos estímulos olfativos projetarem-se diretamente para a área cortical, sem passagem prévia no tálamo, ativando o sistema límbico, que é responsável pelas emoções e comportamentos sociais.

Pode considerar-se o cheiro como o *“anjo caído dos sentidos.”*¹⁵ O

13 Bachelard, *The Poetics of Space*, pág. 15.

14 Ibid., pág. 5 e 6.

15 Clements-Croome, “Consciousness, Well-Being and the Senses.”, pág. 41.

cheiro da comida pode reavivar memórias da primeira cozinha, onde a mãe confeccionava a nossa comida favorita. O cheiro do fumo da lareira invoca o tempo onde a família se reunia no seu espaço social.

Um grupo de pessoas pode detetar o mesmo cheiro, mas os seus indivíduos podem reter experiências olfativas completamente diferentes.(...) Os cheiros associados mentalmente com uma boa experiência podem provocar sentimentos de prazer, mas um cheiro desagradável ou associado a uma má memória pode produzir uma má experiência sensorial.¹⁶

O poder “inconsciente” do estímulo olfativo sobre as faculdades emocionais do indivíduo é impactante, influenciando a qualidade da experiência atual em prol da qualidade da sua memória.

Tal como a realidade mental habita dentro do corpo do indivíduo, o indivíduo habita o espaço, sendo que o que melhor o define em termos identitários é a habitação, podendo considerar-se como a fábrica que permite a sua evolução mental e a sua proteção física relativamente à imprevisibilidade do espaço exterior.

O ponto central da casa, tal como o corpo, acumula memórias que podem ter características de “sentimentos” e não tanto de mera informação. Com o tempo, as rotinas deixam as suas impressões nas paredes e formas do interior e dotam os compartimentos com artefactos que nos dão acesso a experiências anteriores¹⁷

A percepção da existência humana é validada pela memória. Apesar da construção da realidade ser maioritariamente mental, o indivíduo habita o espaço físico, projetando a sua realidade no mesmo. Dissociar o poder da memória da conceptualização arquitetónica do espaço é retirar a essência do próprio indivíduo, deixando-o desconfortável a nível mental, tendo dificuldade em validar a sua existência na sua realidade espacial. Ter em conta a qualidade das experiências sensoriais conciliadas com as memórias das experiências primordiais do indivíduo, podem conferir identidade a um espaço e fornecer-lhe uma atmosfera mais estimulante e confortável, tanto físico como mental.

¹⁶ Ibid., pág. 41.

¹⁷ Bloomer, Kent C. Moore, *Body, Memory, and Architecture*, pág. 50.

A consciência da dimensão mental da arquitetura não é apenas uma mais-valia para justificar a utilidade e razão, mas sim a sua própria essência. Alvar Aalto expressa isso no seu trabalho, divergindo do Movimento Moderno, humanizando-o. Porque por muito mais que um espaço preencha *as suas qualidades funcionais, térmicas, ergonómicas, acústicas, entre outras*, [senão tiver alma] *é incapaz de nos enraizar na realidade vivida e de mediar o mundo e a nossa consciência*¹⁸

18 Pallasmaa, "Existential Comfort.", pág. 83.



2.3| Alvar Aalto e a Casa Experimental Muuratsalo

Alvar Aalto destaca-se pelo seu propósito dentro de uma época em que vigorava o Movimento Moderno por toda a Europa. Apesar do Movimento Moderno ter proporcionado uma significativa melhoria através da sua perspectiva e metodologia racional, principalmente na questão da habitação, porém contudo, (...) criou um reverso: o homem sente-se muitas vezes “sem-abrigo” no ambiente criado pela (simplicidade e artificialidade da) tecnologia e estética moderna. Portanto, é necessário um retorno à arquitetura poética.¹ Aalto surge com uma nova visão que vai reestruturar o raciocínio arquitetónico, a perspectiva humanitária, devolvendo à arquitetura a sua parte mental e emocional.

O percurso de Alvar Aalto é a chave para a compreensão da sua sensibilidade para realidades abstratas e metafísicas, podendo ser dividido em três fases: período de *Influência Clássica*; período de *Influência Racionalista*; e, por último, o período *Orgânico*. Enquanto estudante, Aalto deixou-se influenciar pelas premissas da vertente do Nacionalismo Romântico, devido à crise identitária que a Finlândia passava na época, tentando adaptar a sua arquitetura ao ambiente natural. Mais tarde, com o auge do Movimento Moderno, adotou as premissas mecanicistas da nova objetividade internacional, relacionando-as com os materiais tradicionais. Por último, adapta a metodologia do Movimento Moderno à sua perspectiva naturalista: tanto a nível construtivo, explorando novas formas de trabalhar materiais tradicionais, como a nível humano,

¹ Pekka Passinmäki, “The Trout, The Stream, and The Letting-Be. Alvar Aalto’s Contribution to the Poetic Tradition of Architecture” (Seinäjoki and Jyväskylä, Finland, 2012), pág. 2.

refletindo sobre o papel da arquitetura no indivíduo e vice-versa.

Aalto focou-se na definição e evolução de uma arquitetura tradicional, baseando-se nas novas técnicas e mecanismos que o Movimento Moderno proporcionava com os materiais vernaculares existentes, ampliando a consciência significativa da arquitetura em prol do lugar e, por consequência, do indivíduo.²

A peculiaridade da arquitetura de Aalto recaia na abordagem irracionalmente consciente do funcionalismo espacial, atribuindo-lhe uma perspectiva humana, fomentando-a com o seu ambiente primordial, a natureza. Recorria a mecanismos de memória coletiva identitária da sua nação e da sua própria visão, a sua obra construída *não se materializa apenas em termos do presente: ele liga nos com tradições de arquitetura estabelecidas*.³

Aalto atinge o expoente máximo da sua criatividade arquitetónica após um trágico incidente que vai afetar a Finlândia, a Guerra. O início da 2ª Guerra Mundial marca um período de várias tensões políticas e militares por toda a Europa, sendo que a Finlândia entra em conflito com a União Soviética, ocorrendo a Guerra de Inverno seguida da Guerra da Continuação, durante o período de 1939 a 1944. A destruição abalou o país, muitas pessoas ficaram sem casa, impondo a emergência de um programa de planeamento e reconstrução. Gerou-se um debate relativo às formas de conceptualizar e construir de forma rápida e barata, consoante as restrições dos materiais disponíveis e das regulamentações construtivas e urbanas. A construção padronizada parece ser a resposta que mais se adequa dada a situação.

Porém, no desenrolar destes acontecimentos, Aalto expressa a sua opinião e visão, na publicação intitulada *The reconstruction of Europe is the key problem for the architecture of our time*, (1955):

*A arquitetura deve sempre oferecer um meio para uma relação orgânica entre o espaço construído e a natureza (incluindo o homem e a vida humana como um elemento mais importante que os outros). Este é também o principal aspeto na arquitetura standard, mas tal pressupõe o desenvolvimento não só de componentes de construção, mas de toda uma nova abordagem arquitetónica.*⁴

O arquiteto pretendia apelar aos seus contemporâneos para que

2 Malcom Quantrill, *Alvar Aalto: A Critical Study* (London: Secker & Wargurg, 1983),, pág. IX.

3 Quantrill, *Alvar Aalto: A Critical Study*, pág. X.

4 Alvar Aalto apud Quantrill, *Alvar Aalto: A Critical Study*, pág. 6 e 7.



IMAGEM 35 e 36

Exterior da Casa Experimental de Muuratsalo de Alvar Aalto.

IMAGEM 37 e 38

Interior da Casa Experimental de Muuratsalo de Alvar Aalto.

não concetualizem a padronização arquitetônica de forma mecânica e invariável. Antes pelo contrário, apelava ao desenvolvimento do exercício de padronização arquitetônica como modo criativo para criar riqueza e variedade, fazendo analogia à Natureza e aos seus sistemas naturais. Estes sistemas tem uma índole racional, mas o seu produto é imprevisível e diversificado.⁵

A necessidade de reconstruir o seu País, criou o ambiente ideal para Alvar Aalto amadurecer as suas ideias e a sua vontade de experimentar. O arquiteto ficou responsável por diversas obras públicas, como também, por edifícios habitacionais. A restrição material da época ofereceu-lhe oportunidade para experimentar e desenvolver concepções lógicas e pitorescas, apoiando-se na memória vernacular existente, aliada aos recursos materiais naturais existentes.

Durante a construção da Câmara Municipal de Säynätsalo, Aalto descobre um local reservado e inusitadamente atraente na ilha de Muuratsalo. O arquiteto e a sua assistente, que mais tarde viria a tornar-se sua mulher, Elissa Aalto, vêm naquele espaço a oportunidade ideal para construir a sua casa de verão, como também, a possibilidade de testar uma série de experiências arquitetônicas. Esta vontade de experimentar é em parte motivada pela sua relação de amizade com o filósofo Yrjö Hirn e suas teorias relativas à criatividade, que defendiam que a proximidade da natureza poderia dar uma nova inspiração.⁶ Aalto defendia que a profissão arquitetônica deveria oferecer mais oportunidades para experimentar novas ideias, como num laboratório, em vez de se prenderem a conceitos e métodos seguros.

Um arquiteto deve conhecer os seus materiais. Não é permitido experimentar com o dinheiro do cliente. Por isso usei algum do meu próprio para testar alguns materiais e feitos.⁷

A organização da casa: estrutura e disposição espacial

A Casa de Verão de Muuratsalo funcionou como um exercício experimental, como o laboratório para as ideias de Alvar Aalto. O arquiteto estabeleceu determinadas premissas que pretendia testar: um edifício sem fundações; uma colunata não linear, situando-a de acordo com a topografia do terreno; e muros experimentais, com o intuito de testar efeitos visuais, que serviriam também como método de isolamento térmico.⁸

O edifício principal da Casa de Verão de Muuratsalo é definido por

⁵ Ibid., pág. 6 e 7.

⁶ Richard Weston, *Alvar Aalto*, ed. Phaidon Press (London, 1997), pág. 37.

⁷ Alvar Aalto apud Ibid., pág. 138.

⁸ Ibid., pág. 37

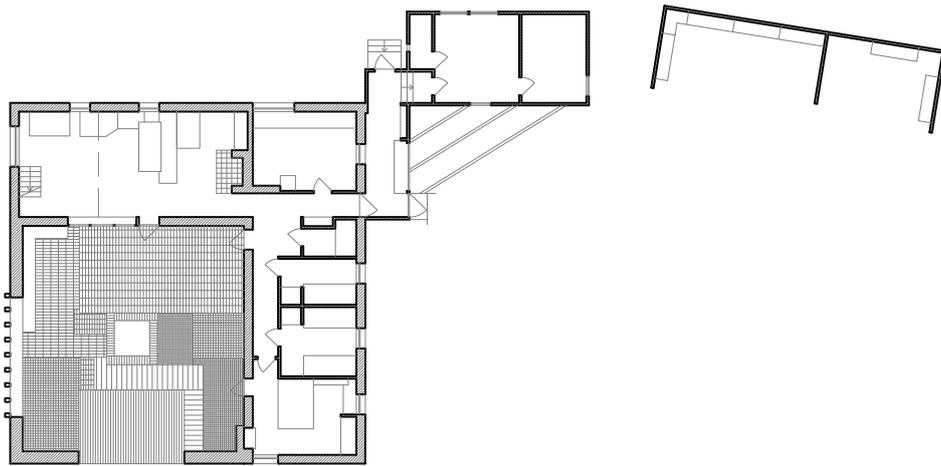


IMAGEM 39 Planta da Casa Experimental de Muuratsalo de Alvar Aalto.

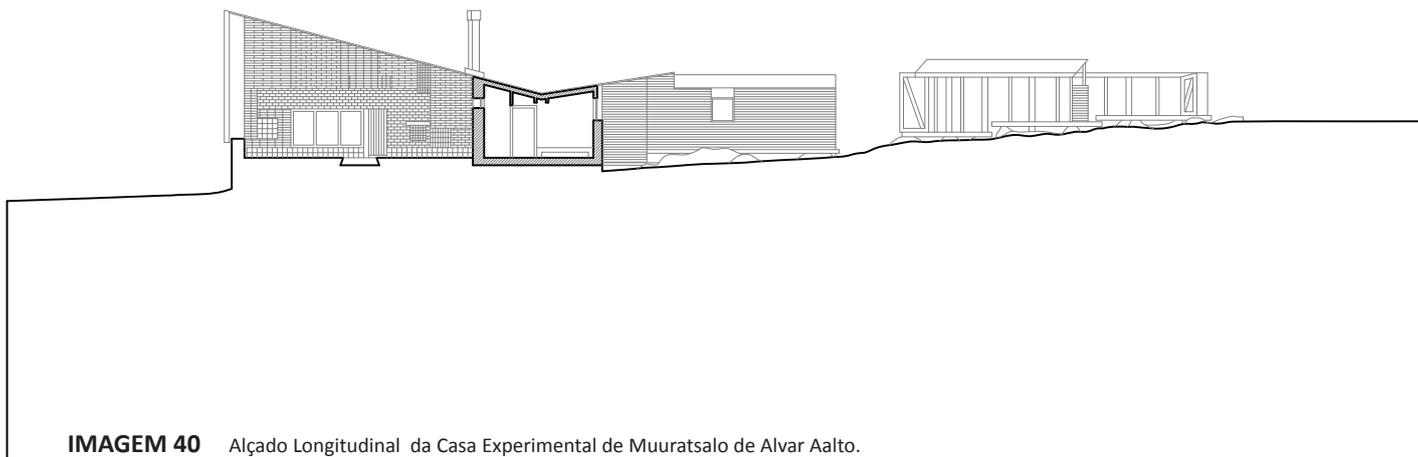


IMAGEM 40 Alçado Longitudinal da Casa Experimental de Muuratsalo de Alvar Aalto.



IMAGEM 41 Corte Longitudinal da Casa Experimental de Muuratsalo de Alvar Aalto.

IMAGEM 37 e 38

um quadrado perfeito, recuado da linha de água do lago Päijänne. A sua volumetria é definida por dois corpos em forma de L, um de multiusos que define o espaço de estar, de trabalhar e a cozinha, e outro, definido pela zona íntima, os quartos. Esta volumetria e dois muros delimitam um pátio quadrado com uma lareira central.

IMAGEM 39, 40 e 41

Adjacente ao volume da casa, formando uma cauda, situa-se o quarto de hóspedes e um volume para guardar lenha, sendo a sua implementação definida por algumas rochas existentes adaptando-se portanto ao terreno, um dos objetivos que Aalto pretendia. A cauda foi gradualmente transformada em estruturas de forma livre – estas deveriam ter sido as experiências em tijolo de maior escala, mas não foram concluídas. A sauna de madeira estava localizada a leste, longe da casa, perto do lago.⁹

Aalto através do pátio, traz à memória imagens dos edifícios agrícolas vernaculares da Finlândia cruzando-as com imagens de templos clássicos, fazendo com que este ecoe sensações de monumentalidade e intimidade em simultâneo. O pátio torna-se na síntese perfeita do seu propósito de humanizar a arquitetura, transmitindo uma experiência sensorial estimulante conciliada com uma atribuição significativa de conceitos através da memória. O pátio despoleta uma diversidade de estímulos: como o estético, através de jogos complexos da composição material; e o da memória, recorrendo à experiência temporal e à simbologia do fogo.

*[a habitação] é dominada pelo fogo que arde no centro do pátio e, a partir do ponto de vista da funcionalidade e conforto, tem o mesmo propósito de uma fogueira num acampamento de inverno, onde o brilho do fogo e o seu reflexo nos montes de neve criam sensações agradáveis, aconchegantes, quase místicas*¹⁰

Para além da arquitetura, Aalto dedicava-se à pintura e à escultura, interpretando estas disciplinas complementares à prática arquitetónica, aprimorando assim a sua sensibilidade estética e fenomenológica espacial. A composição do pátio é trabalhada como se este tivesse sido uma tela branca, através de padrões geométricos, quadrados, que enfatizam ainda mais a sua composição e centralidade. O tratamento modular do chão e das paredes espelham as suas pinturas de carácter expressionista, remetendo para a sua inspiração do movimento De Stijl.¹¹

IMAGEM 43 e 44

A experiência do uso do tijolo foi muito diversificada, tanto a nível estético como técnico. A sua primeira intenção era a exploração expressiva através das composições de vários tipos e tamanhos de tijolo e cerâmica.

⁹ Ibid., pág. 37.

¹⁰ Ibid., pág. 37.

¹¹ Quantrill, *Alvar Aalto: A Critical Study.*, pág. 141.

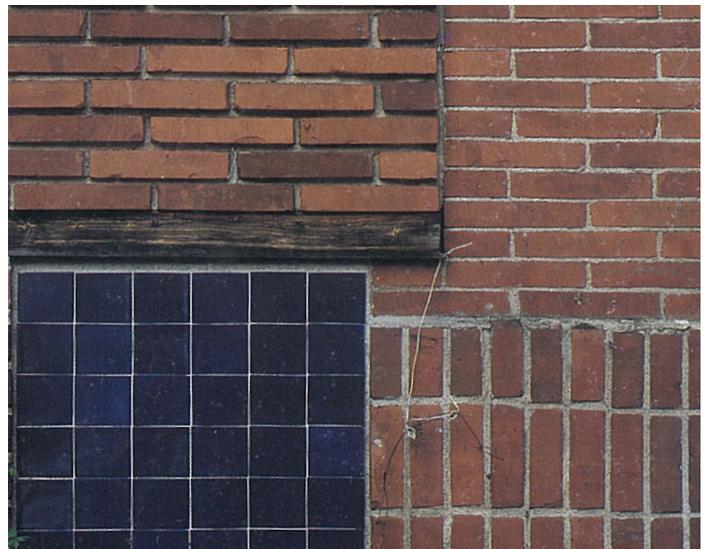


IMAGEM 42

Vista Exterior do Pátio da Casa Experimental de
Muuratsalo de Alvar Aalto.

IMAGEM 43 e 44

Vista Interior e pormenores do Pátio da Casa
Experimental de Muuratsalo de Alvar Aalto.

A segunda incide na potencialização da experiência sensorial através da textura do material, estimulando de forma imediata tanto a visão como o tato. A terceira recai na ênfase da memória, tanto a nível da qualidade material do barro reavivando o uso do material tradicional. A quarta satisfaz a função térmica, acabando por isolar a casa. Aalto crê que a autenticidade do propósito arquitetónico baseia-se num *conhecimento profundo dos materiais e das tecnologias relacionadas com estes, conciliada com a consciência das tradições da sociedade*.¹²

IMAGEM 42

Contrapondo à rusticidade do tijolo no interior do pátio, Aalto pinta o exterior da casa de branco, como se fosse uma pequena acrópole subtilmente pousada sobre a natureza, não a ferindo, incorporando-se e respeitando-se uma a outra. A experiência da subtileza do pátio causa estranheza relativamente à associação de imagens que produz. Aalto consegue estimular um percurso de imagens ao longo da história, tanto invocando memórias da Antiguidade Grega como da arquitetura agrícola da Finlândia.

*(...) será isto uma pequena piazzetta, o átrio de uma habitação de um aristocrata de Pompeia, ou uma sala de relíquias degradada de uma antiga casa grande, que perdeu o telhado e foi reaproveitada como um pátio pitoresco? Todas estas possibilidades vêm à mente: a imagem é demasiado geral para ser resumida a uma interpretação específica – caso contrário poderia resvalar para algo um pouco kitsch – e pode ainda assim ser contemplada simplesmente como uma colagem abstrata.*¹³

A consciência sensível de Aalto relativamente ao mundo permite a criação de uma obra arquitetónica moderna que concilia o futuro, tecnologia, com o passado, memória, através da exploração sensorial humana. Aalto consegue extrapolar a análise ou atribuição de valor relativamente à funcionalidade da casa, quando cria uma atmosfera ideal que sintetiza os paradigmas principais da existência humana: passado/futuro, natureza/tecnologia, subjetivo/racional.

A casa evoca a conquista da natureza pelo homem: o fogo (do acampamento) no centro; uma primeira tentativa de nivelar o chão da casa com o caminho de pedra pela relva, cercada pelas tábuas, que formam a entrada lateral; as pequenas construções situadas de acordo com as pedras e árvores; e finalmente a geometria ideal do quadrado repetido. Contudo, a forma é fraturada e as paredes

12 Quantrill, *Alvar Aalto: A Critical Study*, pág. 141.

13 Weston, *Alvar Aalto.*, pág. 121.

retocadas anteveem a ruina em que se tornará um dia.¹⁴

Aalto cria a atmosfera ideal, tanto a nível experiencial sensorial, como a nível da memória coletiva e individual, reposicionando o Homem na sua essência, devolvendo-lhe o seu conforto mental. O indivíduo volta a saber quem é quando se revê no espaço que experiencia.

¹⁴ Ibid., pág. 121.

III. Limites do Conforto

LIMITE¹⁵

1. *O que estrema, o que separa dois terrenos ou territórios contíguos. _ ~ ESTREMA, FRONTEIRA, LINDA, MARCO. Os limites naturais de uma país. A norte, a quinta tem como limite uma ribeira, a poente e a sul confina com a propriedade do irmão. Estabelecer, fixar, marcar, traçar os +s.*
2. *Linha que marca o fim de uma extensão. _ ~ FIM, TERMO. Horizonte sem limite. O mar parece não ter limite, estende-se por quilómetros e quilómetros até se perder de vista.*
3. *Us. Pl. Confins, lugares longínquos.*
4. *Momento, data, época que marca o começo e/ou o fim de um espaço de tempo. São difíceis de estabelecer limites da Idade Média. Limite de idade, faixa etária a partir da qual se não pode exercer uma profissão ou determinada função. Atingiu o limite de idade e passou à reforma.*

15 “Dicionário Da Língua Portuguesa Contemporânea / Instituto de Lexicologia E Lexicografia Da Academia Das Ciências de Lisboa,” *Academia Das Ciências de Lisboa. Instituto de Lexicologia E Lexicografia*. (Lisboa: Editorial Verbo, 2001)., pág. 2269 e 2270.

[Nota Introdutória]

Todos os dias, inconscientemente, adaptamo-nos à nossa realidade, seja ela familiar ou estranha. Dentro do familiar pode surgir uma nova interpretação devido a uma diferente predisposição naquele momento. O mesmo processo ocorre de maneira inversa, dentro do estranho podemos encontrar o familiar. Esta dualidade expressa a complexidade e a plasticidade da nossa mente em interpretar a realidade em que estamos inseridos de modo a proteger-nos e a salvaguardar a nossa existência.

Existe um balanço mediador entre realidades opostas e é nessa linha que o ser humano se encontra. Funciona como a pele do nosso corpo, que medeia o interior e o exterior. A parede da nossa casa delimita o que é espaço habitacional e espaço público. Todos os dias definimos os nossos próprios limites que projetam a nossa existência no espaço, e consequentemente, do espaço em nós próprios.

No terceiro capítulo da presente dissertação irá ser desenvolvido uma análise à forma com o indivíduo negocia a limitação do seu espaço. A análise é relativa à componente íntima, privada e social da prática arquitetónica, a sua composição (de)limitadora material.

3.1 | Definição de Espaço

A definição do conceito de espaço por via linguística é variada. Tanto se pode referir a uma área concreta delimitada pelas suas referências, como se pode referir a um período de tempo, ou até definir o nosso Universo. Contudo, o ponto comum entre estas possíveis definições, por muito abstratas que pareçam, é que o espaço pressupõe limites.

A arquitectura tem o seu espaço de existência. Encontra-se numa ligação física e especial com a vida. No meu ponto de vista, inicialmente não é a mensagem nem sinal, mas invólucro e cenário da vida, um recipiente sensível para o ritmo dos passos no chão, para a concentração do trabalho, para o silêncio do sono¹

Zumthor incorpora o espaço arquitetónico como o palco principal onde decorre a vida humana, enfatizando o poder do indivíduo no mesmo. Segundo este raciocínio, entender os limites do indivíduo é entender os limites do espaço. O espaço habitacional torna-se o espaço primordial e de carácter semiótico, em que o indivíduo aprende os seus limites espaciais, a partir da construção do seu íntimo, que coabita consigo mesmo, aliado às dinâmicas de privado e de público. A habitação passa a ser um espaço de aprendizagem para a construção de noções e de formas de reagir relativamente à realidade que experiencia.

A compreensão da origem das dinâmicas que se vão alterando a nível social ao longo do tempo faz com que a definição de conceitos como comunidade, íntimo, público e privado não sejam tão lineares de

¹ Peter Zumthor, *Pensar a Arquitectura*, 2o ed. amp (Barcelona: Gustavo Gili, 2009), pág. 12.

3.1I DEFINIÇÃO DE ESPAÇO

identificar e, portanto, de definir.² Apesar da aprendizagem do indivíduo geralmente se proporcionar no espaço doméstico, é também, espelho do grupo social em que se insere.

A casa é um espaço doméstico e, dentro dela, estabelecem-se sistemas mediadores e simbólicos que permitem a circulação das actividades sociais mais amplas.³

Na sociedade contemporânea torna-se difícil de definir os conceitos de privado e público, devido ao facto da manifestação do indivíduo oscilar *entre o desejo de ser parte de uma comunidade e a necessidade egocêntrica de exibir a própria exclusividade.*⁴ No passado a individualização egocêntrica do indivíduo não era tão notória, uma vez que espelhava uma sociedade regida por conceitos que estabeleciam uma hierarquia de valores assentes na homogeneidade de classes sociais.

A própria expressão corporal do indivíduo faz com que esta construção identitária ambivalente esteja em constante negociação com o espaço que experiencia. Isto advém de um maior grau de liberdade social que acaba por proporcionar a exaltação da individualidade. Esta construção passa por ser uma experiência tanto a nível pessoal como a nível social, visto que a realidade envolvente serve de mediadora em termos de comparação, ou seja, à medida que um *indivíduo constrói o seu próprio mundo pessoal interno, também desenvolve a curiosidade pela existência e a natureza do mundo de outros.*⁵

A realidade que o indivíduo constrói e a interação com outros indivíduos dentro da mesma realidade, acaba por gerar estímulos positivos e negativos, construindo uma dinâmica significativa direcional ao ponto em questão. Isto faz com que os sentimentos do indivíduo se tornem sociais, apesar da sua índole construtiva ser individual. A consciência disso torna possível a troca informativa de várias perspetivas relativamente ao espaço, acabando por construir e afincar a realidade do indivíduo. A experiência

2 Francesca de Negro, ed., *Público-Privado: O Deslizar de Uma Fronteira*, 1o (Famalicão: Húmus, 2012), pág. 119.

3 Ibid., pág. 119.

4 Ibid., pág. 24.

5 Charles W. Bloomer, Kent C. Moore, *Body, Memory, and Architecture* (New Haven: Yale University Press, cop., 1977), pág. 45 e 46.

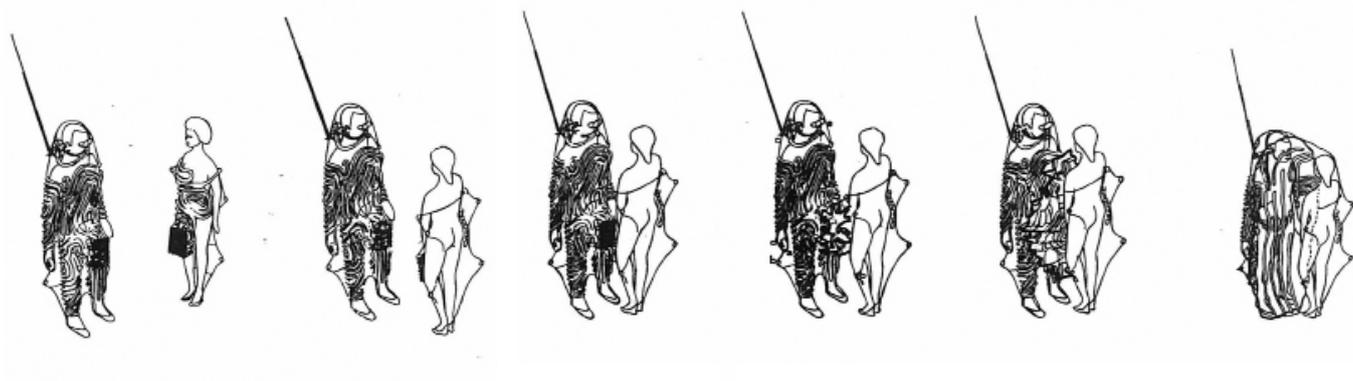


IMAGEM 45

Suitaloon por Michael Webb.
Evolução de *The Cushicle*, o *Suitaloon* é visto como
habitação mínima com a possibilidade de interação com
outros intervenientes.

3.1I DEFINIÇÃO DE ESPAÇO

social valida a existência individual.⁶

A substância do conceito de público e privado vai-se diferenciando visto que ambos não evoluem da mesma maneira nem segundo as mesmas regras; as fronteiras deslocam-se constantemente, sendo que em alguns casos acabam por se fundir. A liberdade que rege a sociedade contemporânea permite esse nível de plasticidade. Quando estes conceitos não tem regra, torna-se difícil definir a própria intimidade do indivíduo.

Contudo, o conforto exige um grau psíquico de clausura e isso só é possível quando a caracterização espacial se encontra devidamente definida. O espaço habitacional torna-se, maioritariamente, o espaço primordial onde o indivíduo se reflete. Isto acontece porque o indivíduo está em constante negociação dos seus limites no espaço público.⁷

Para uma melhor compreensão do indivíduo e da sua experiência espacial, torna-se necessário analisar, em simultâneo, os conceitos espaciais de *público e privado*, uma vez que eles acabam por se definir um ao outro, tanto por imposição como por inclusão.

IMAGEM 45

⁶ Ibid., pág. 46.

⁷ Michael Sorkin, "The Measure of Comfort," in *Comfort: Reclaiming Place in a Virtual World*, ed. Larry Gilman (Cleveland: Cleveland Center for Contemporary Art, 2001), 11–15, pág. 13.



IMAGEM 46

Quarto de uma casa de operários em 1955.

3.1.1 | Público e Privado

A dualidade implícita nestes dois conceitos é intrínseca à construção da realidade do indivíduo. Apresentam uma grande mutabilidade ao longo do tempo, não possuindo limites estáveis, resultado da atividade e do papel do indivíduo na sociedade.

(...) o privado dilui-se no público e nenhum dos dois faz sentido doravante. Não há então nenhuma razão para que o romancista amplifique um ao outro, que os una, depois de os encontrar, arbitrariamente e artificialmente, separados por um limite tão inútil quanto grandiloquente.¹

Como referido no primeiro capítulo da dissertação, esta diferenciação amplifica-se com o marco histórico da Revolução Industrial, proporcionando grandes mudanças a nível social, afetando as dinâmicas sociais, laborais e habitacionais.

Outrora não existia diferenciação entre a esfera pública e privada dentro do espaço habitacional, sendo a última reflexo e privilégio das classes com maior poder económico. Nas classes mais desfavorecidas, a esfera privada manifestava-se na posse de alguns objetos materiais, como um terço, um anel. O poder adquirido pela posse do objeto em si oferecia o carácter de privado ao indivíduo. O mesmo se manifestava a nível mental, sendo que o indivíduo delimitava a expressão das suas opiniões e desejos a um grupo muito restrito, sendo muitas vezes, só uma

IMAGEM 46

¹ de Negro, *Público-Privado: O Deslizar de Uma Fronteira.*, pág. 46.



IMAGEM 47

Escola maternal, 1930.

A escola assumiu a missão de difundir a higiene e limpeza.

pessoa confidente de tais segredos.²

A especialização dos espaços intensificou a diferenciação entre estas duas dinâmicas, proporcionando um espaço pessoal a cada membro da família.

O aumento das dimensões do alojamento fez-se através do aumento do número de divisões, e este arrastou consigo a especialização funcional. Surge uma nova configuração do espaço doméstico, em que aparece uma grande novidade, pelo menos para o povo: o direito de cada membro da família à sua própria vida privada. Assim a vida privada desdobra-se: no seio da vida privada familiar surge a dos indivíduos.³

Ocorre, então, uma estruturação tanto a nível espacial, como temporal. A categorização do tempo diário e, conseqüentemente, semanal, devido às novas normas laborais, trouxe a especificação de certas atividades consoante o espaço habitacional. A transformação ocorre:

a existência divide-se em três partes desiguais: a vida pública, essencialmente de trabalho, a vida privada familiar e a vida pessoal, ainda mais privada.⁴

A possibilidade de ter um espaço privado dentro da habitação oferecia ao indivíduo uma liberdade limitada espacialmente confortável, o que permitiu, ao mesmo, uma maior consciência sobre a sua existência, transfigurando a sua imagem no espaço e a de si próprio a nível conceptual.

A reestruturação da caracterização espacial consoante a atividade a desenvolver enfatizou ainda mais a diferenciação entre o público e o privado. A privatização do espaço habitacional reforça o espaço público dando poder às instituições públicas. Anteriormente a educação passava de gerações em gerações dentro do espaço habitacional. Com esta reestruturação, os pais já não tinham tempo nem vagar para ensinar os filhos. Por consequência, estes começam a frequentar a escola. A educação do indivíduo passa a ser uma questão social.⁵

IMAGEM 47

² Philippe Ariès and Georges Duby, *História Da Vida Privada*, vol. Vol. V (Porto: Afrontamento, 1989), pág. 73.

³ Ibid., pág. 71 e 72.

⁴ Ibid., pág. 76.

⁵ Ibid., pág. 83.

3.1I DEFINIÇÃO DE ESPAÇO

3.1.1| PÚBLICO E PRIVADO

Desencadeia-se um processo de transformação social que vai contagiando e interligando todas as dinâmicas da vivência quotidiana do indivíduo. O fato de a educação se tornar de responsabilidade pública, enfatiza o carácter social como método construtivo do indivíduo. A consciência de si próprio no espaço público começa a afetar a forma como ele se relaciona com os restantes intervenientes. Apesar de a sociedade continuar a reger-se por estruturas hierárquicas, não exige um nível de rigidez como anteriormente. Instala-se uma casualidade relaxada e os valores e juízos sociais que definiam relacionamentos e maneiras de estar sobre a vida tornam-se mais descontraídos. O indivíduo já não sente tanta pressão pelos seus pares.

As transformações do espaço habitacional, o carácter social do espaço laboral e da educação, diminuíram as pressões quotidianas, provocando uma evolução determinante dos costumes da época.⁶ O processo reverso é instigado - outrora a sociedade era regida pelo poder dos valores sociais sobre o indivíduo; contemporaneamente, são os valores individuais que regem o social.

Nasce o direito à opinião pública e, decorrente desse ato, há uma maior abertura para expressar os seus pensamentos mais íntimos. As relações entre os pares tornam-se mais livres, o casamento já não é visto como uma instituição determinante e necessária no carácter identitário do indivíduo. As relações passam a ser regidas pela espontaneidade dos sentimentos, criando novas estruturas e dinâmicas familiares.⁷

*O indivíduo traça hoje um novo limite, entre o público e o privado, e amplia cada vez mais este último, fazendo dele um espaço de comunicação, de expressão pessoal e de encontro, segundo critérios totalmente subjectivos e únicos, com a sociedade circundante.*⁸

A permeabilidade destas duas esferas pública e privada encarada pela nova perspetiva descontraída e consciente do indivíduo, gera a criação de novos espaços de permuta. A esfera pública cruza-se ocasionalmente dentro da esfera privada e vice-versa. Estes espaços são de carácter efémero, criando novas experiências para o indivíduo. A perceção desta mudança acaba por se refletir na prática arquitetónica e urbanística,

⁶ Ibid., pág. 94.

⁷ Ibid., pág. 91.

⁸ de Negro, *Público-Privado: O Deslizar de Uma Fronteira.*, pág. 11.

3.1I DEFINIÇÃO DE ESPAÇO

3.1.1| PÚBLICO E PRIVADO

concretizando esses espaços de permuta, como por exemplo, o desenho de equipamento público que sirva bairros sociais de pequena escala; o jardim comum a uma torre habitacional; a sala reservada aos funcionários dentro do espaço laboral.

Esta permuta vai ter novamente um grande impacto na forma como o indivíduo se vê e posiciona a si próprio e, conseqüentemente, aos outros indivíduos. A hierarquia dos papéis sociais é posta em causa, conseqüência do desigual e lento abrandamento dos formalismos que regiam a interação dos indivíduos no espaço e na vida pública.⁹

A antiga organização da vida pública atribuía a cada individuo um estatuto e funções que, por sua vez, comandavam os papéis a que cada um devia sujeitar-se. Os comportamentos de uns e de outros tornavam-se por isso previsíveis, mas as permutas e os contactos limitados, e a espontaneidade reprimida. A evolução actual dos costumes tende a apagar as diferenças de estatuto, para fazer como se a vida colectiva pusesse em presença pessoas iguais e únicas, todas diferentes, e que há que aceitar nas suas particularidades. Fundamentalmente, esta recusa de ser classificado, definida pelo estatuto, é uma vontade de ser tratado como uma pessoa privada na própria vida colectiva. O que conduz à diluição dos papéis sociais.¹⁰

O espaço privado, retirado outrora do espaço público, é recolocado outra vez, mas com outro carácter significativo. Ele expressa e potencia a individualidade do indivíduo no espaço público, funciona como forma de adjetivação pessoal.¹¹

A plasticidade e mutação constante dos significados destes dois espaços torna difícil chegar a uma conclusão sobre os mesmos. A única constante concreta é a do indivíduo como principal interveniente para a sua construção e redefinição constante. Como Nietzsche observou : *o homem moderno apenas o é devido a uma divisão sem precedentes entre o interior, que não corresponde a nenhum exterior, e o exterior, que não corresponde a nenhum interior.*¹²

9 Ariès and Duby, *História Da Vida Privada*, pág. 136 e 137.

10 Ibid., pág. 136 e 137.

11 de Negro, *Público-Privado: O Deslizar de Uma Fronteira.*, pág. 10.

12 Nietzsche apud Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media* (Cambridge: MIT Press, 1998)., pág. 32.

3.1I DEFINIÇÃO DE ESPAÇO

3.1.1| PÚBLICO E PRIVADO

Sem limites aparentemente definidos, torna-se difícil transpor para a prática arquitetônica a definição espacial destas esferas que definem o indivíduo. Esta inconstância traz repercussões maiores: A intimidade do indivíduo, a sua maior realidade identitária, normalmente expressa no espaço privado, sofre também transformações, dificultando, cada vez mais, o posicionamento do indivíduo no espaço, visto que quando ele não se consegue espelhar no mesmo, aliena-se, desgregando-se com a realidade. O conforto do seu *íntimo* é posto em causa.

3.1.2| Íntimo e Virtual

A intimidade é um conceito abstrato. Corresponde a índole da caracterização identitária do indivíduo, influenciada pela sua realidade envolvente. Compreender a esfera da intimidade é compreender a sua idiossincrasia e que ela coabita inerentemente e mentalmente o indivíduo. A sua construção apoia-se na conceptualização permeável e mutável das esferas privada e pública. É um sistema construtivo de aprendizagem que flui em todas as dinâmicas. Estas esferas coexistem e influenciam-se a si próprias. No entanto, a expressão da esfera íntima no espaço é uma dinâmica bastante recente que advém da autoconsciência do indivíduo sobre a sua existência.

As grandes transformações que marcaram o Século XIX, afetaram toda a dinâmica social num curto espaço de tempo, transfigurando alguns limites que definiam o espaço público e privado. Anteriormente, o espaço privado do indivíduo coincidia com o espaço público da habitação, opondo-se ao espaço público da realidade existente. A intimidade reduzia-se ao próprio indivíduo, não se expressando no espaço público. A individualidade do indivíduo era primariamente definida pelo seu carácter social e público; era (...) *impossível esconder qualquer coisa dos próximos: a menor indisposição é conhecida de imediato e qualquer tentativa de isolamento desperta logo atenção.*¹

Com a especialização do espaço habitacional, o espaço que reunia conforto e segurança para a expressão da intimidade do indivíduo

¹ Ariès and Duby, *História Da Vida Privada*, pág. 72.



IMAGEM 48

Família urbana, indissociável de um novo modo de vida
e de uma nova cultura.

passou a ser portanto, o quarto, o primeiro espaço no marco da história que podia ser apropriado individualmente sem o olhar panótico do seu grupo familiar, ou da realidade social. O quarto é associado muitas vezes e inconscientemente às imagens representativas do útero, da gestação da vida, do carácter embrionário do desenvolvimento do indivíduo. O quarto tornou-se, então, o espaço ideal para a expressão da intimidade do indivíduo devido ao seu enclausuramento e ao seu carácter seguro e confortável.²

IMAGEM 48

A destituição da família como um dos pilares principais de definição da identidade do indivíduo traz novamente novas reestruturações dentro da esfera privada do espaço habitacional. Atualmente, a instituição familiar não passa essencialmente de uma ligação biológica maternal, originando vários tipos de grupos que não tem propriamente que partilhar o mesmo ADN para coexistirem dentro do mesmo espaço habitacional. O conceito de família transfigura a sua origem biológica para a valorativa, ou seja, *a família doravante é julgada em função da contribuição que dá à plena realização das vidas privadas individuais.*³

A sociedade atual é regida portanto na exaltação da sua individualidade, demonstrando-se na projeção da intimidade e dos conceitos subentendidos da mesma, no espaço envolvente e na atitude perante os outros indivíduos. Conceitos abstratos como o individualismo, egocentrismo e narcisismo, são bases de uma nova geração. Isto é resultado da descredibilização das instituições públicas que outrora tiveram um poder opressivo, graças à autoconsciência que o indivíduo conseguiu perceber.

*Viver livre e sem coacção, escolher sem restrições o seu modo de existência: não há outro factor social e cultural mais significativo no nosso tempo; não há aspiração nem desejo mais legítimo aos olhos dos nossos contemporâneos.*⁴

A autoconsciência do indivíduo desenvolveu processos semióticos de

2 Juhani Pallasmaa, "Existential Comfort," in *Beyond Environmental Comfort* (Abingdon: Routledge, 2013), pág. 86.

3 Ariès and Duby, *História Da Vida Privada*, pág. 94.

4 Gilles Lipovetaky, *A Era Do Vazio: Ensaio Sobre O Individualismo Contemporâneo* (Lisboa: Edições 70, 2014), pág. 29.

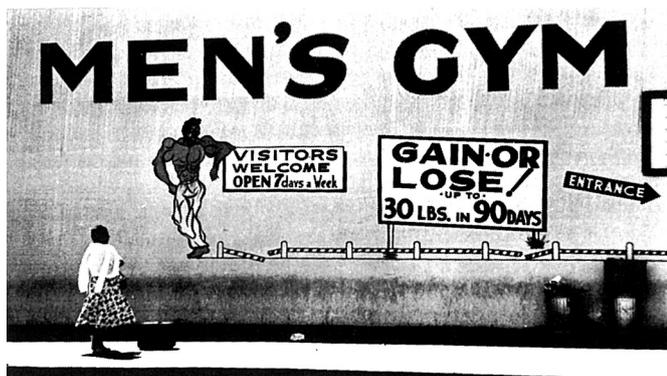


IMAGEM 49 e 50

Culto do corpo.

3.1I DEFINIÇÃO DE ESPAÇO

3.1.2| ÍNTIMO E VIRTUAL

modo a conseguir expressar a sua individualidade, e não há melhor forma do que o corpo do indivíduo posicionado no espaço. A especialização dos espaços habitacionais implementou a casa de banho, que teve por consequência a introdução diária e banalização das práticas ligadas à higiene. A *manutenção diária* do corpo do indivíduo fez com que ele tomasse consciência da sua própria imagem, acabando por comparar com a dos outros que conhece, despoletando o carácter narcísico que há em si. A própria imagem do indivíduo, tanto no espaço público como no privado, começa por ser diferencial, mas a grande vontade de habitar o seu corpo torna-se tão forte, que ele acaba por transpor essas barreiras, ignorando o *sociavelmente aceite*.

IMAGEM 49 e 50

Com efeito, o corpo tornou-se o lugar da identidade pessoal. Ter vergonha do seu corpo seria ter vergonha de si próprio. As responsabilidades deslocam-se: os nossos contemporâneos sentem-se menos responsáveis do que as gerações precedentes pelos seus pensamentos, sentimentos, sonhos ou nostalgias; aceitam-nos como se lhes fossem impostos do exterior. Em contrapartida, habitam plenamente o seu corpo: este confunde-se com eles próprios. Mais do que as identidades sociais, máscaras ou personagens assumidas, mais até do que as ideias ou as convicções, frágeis e manipuladas, o corpo é a própria realidade da pessoa. Já não há, portanto, vida privada que não implique o corpo. A verdadeira vida já não é a vida social do trabalho, dos negócios, da política, da religião: é a das férias, do corpo realizado e livre.⁵

A Revolução Industrial originou uma sociedade consumista, graças aos avanços tecnológicos. Com o intuito de gerar crescimento económico, tornou-se necessário perceber as necessidades e os desejos da população, melhorando a dinâmica oferta-consumo. Esta dinâmica proporcionou outra grande transformação, a publicidade. Baseada na satisfação individual aliada à expressão corporal do indivíduo, a publicidade veio veicular os consumos criando um novo modo de vida.⁶

Através do encanto da oferta da novidade, a publicidade usou a consciência do indivíduo para ditar o que ele deveria ser através

⁵ Ariès and Duby, *História Da Vida Privada*, pág. 105.

⁶ Ibid., pág. 148.

Solid comfort — for two!

Day's happy ending... a restful night under your deep-piled, warm-but-weightless North Star.

There's everlasting sleeping satisfaction in the pure-wool comfort of a North Star... because North Star blankets take to your beds for a long, long time!

Choose the weight and size* you prefer, the colors you fancy... from an exciting collection of glowing Desert hues.

When you're decorating dream rooms... your own or a brand-new bride's... think first of North Star. You'll look long and hard before you find anything finer.

* 72 x 90, 90 x 90, 90 x 108

NORTH STAR WOOLEN MILL COMPANY, 100 Park Ave., New York 17, Mill at Lima, Ohio

North Star

E-las-ti-que

trotting un bas mousse... enfin fin

de Viko

*pratique
confortable
et séduisant sur la jambe*

1/20 superfin

TISSÉ EN FILÉ
Melanca
NYLON Mousse

DISTINGUISHED COMFORT

the **VICKERS VISCOUNT 800**
with **ROLLS-ROYCE prop-jets**
operated by **KLM**

IMAGEM 51, 52 e 53

Novas formas de incitar ao consumismo: a Publicidade.

do consumismo, reforçando o propósito do indivíduo exaltar a sua individualidade. Essa percepção teve diversas abordagens, como:

IMAGEM 51, 52 e 53

[a publicidade] votada por definição a propor novidades, foi-lhe necessário amolecer as resistências. Como estas se justificavam muitas vezes por referência a hábitos herdados [“Isso não se faz”], a publicidade fez-se indulgente e cúmplice. Tanto jogou no desejo de modernidade, desacreditando o antigo enquanto tal [“Isso já não se faz, é coisa velha”], como legitimou o desejo [“Satisfaça os seus desejos...”] ou valorizou a independência e a rejeição dos constrangimentos sociais [“Eu faço o que quero...”].⁷

Esta dinâmica cria uma falsa concepção da realidade, por um lado, o consumo aliado à publicidade dita as regras, acabando por homogeneizar a população, ou seja, a esfera pública influencia a privada inconscientemente. Expande-se a dinâmica de oferta-consumo baseada na individualização, mas influenciada por fatores externos públicos. *A ilusão da independência alimenta o conformismo⁸*, e o consumismo.

A desestruturação identitária agrava-se. Procurando o seu significado no consumo desmesurado, o indivíduo é o próprio corpo e, conseqüentemente, o que possui materialmente. Este tem dificuldade em se rever a ele próprio no espaço, visto que procura a sua identidade espelhada, tanto no espaço público, como no espaço privado, e devido ao seu carácter único e peculiar, frustra-se. Encontra o seu conforto num não-lugar, o espaço virtual.

O avanço tecnológico informático, o êxtase da novidade e o consumismo, formam a receita ideal para uma fragmentação e dissociação de limites da realidade. A televisão, o telemóvel, o computador, entre outros mecanismos, que se tornaram acessórios da existência individual humana, quebraram barreiras entre o público, o privado e o íntimo através da projeção das três esferas num não-lugar. Atualmente é possível experiencarmos vivências de um lugar distante dentro da nossa própria casa através da televisão, expressar os nossos pensamentos mais íntimos através de redes sociais, ou até ouvirmos um concerto que se passou há dois anos. A possibilidade de cruzar e aceder a informação constante é

⁷ Ibid., pág. 148.

⁸ Ibid., pág. 148.

3.1I DEFINIÇÃO DE ESPAÇO

3.1.2| ÍNTIMO E VIRTUAL

o auge e a genialidade do século XXI, mas o seu consumo desmesurado pode acentuar a fragmentação tanto a nível espacial como temporal da experiência espacial do indivíduo.⁹

As consequências do avanço tecnológico em prol da construção de uma sociedade moderna gerou uma *dessubstancialização pós-moderna, com a lógica do vazio*.¹⁰ Torna-se difícil e complexo definir o indivíduo como, também o espaço, de todos os pontos de vista que constroem a realidade. As esferas do indivíduo influenciam e põem em causa constantemente o espaço, aliadas a uma fragmentação por uma realidade virtual, que se define pela sua existência em potencial e não em ação. A realidade do indivíduo habita no limbo entre o concreto e o virtual.

*(...) intimus, superlativo de interior – mas que tem hoje tendência para querer mostrar-se no espaço definido “privado”, deixando, portanto, de ser completamente interior – o mais interno, escondido – para procurar uma manifestação num nível intermédio, de diálogo com o exterior e no qual se verifica uma permanente contaminação entre o Outro e o Eu. (...) Os lugares de comunicação privilegiados da época contemporânea e as redes sociais são obviamente espaços de representação das mudanças ligadas à experiência da intimidade e ao campo de treino desta flânerie virtual entre o privado e o público à procura duma comunidade que também ofereça condições para construir uma identidade individual de eleição.*¹¹

O íntimo está bastante ligado à questão da máscara, do revestimento, da decoração do indivíduo, e a dissonância de usá-la para o esconder.

Quando a cidade não é mais um lugar, e todos os sistemas de representação que definem a cidade se tornam máscaras, há uma nova preocupação para o íntimo. Na verdade, pode-se dizer que é a máscara que permite que esse espaço seja seu conteúdo, o que o torna “íntimo”. Ou melhor, é essa preocupação obsessiva com a superfície que constrói o íntimo. O íntimo não é um espaço, mas

9 Kristin. Sorkin, Michael. Chambers, *Comfort: Reclaiming Place in a Virtual World*, ed. Larry Gilman (Cleveland: Cleveland Center for Contemporary Art, 2001), pág. 17 e 19.

10 Lipovetaky, *A Era Do Vazio: Ensaio Sobre O Individualismo Contemporâneo*, pág. 38.

11 de Negro, *Público-Privado: O Deslizar de Uma Fronteira*, pág. 11 e 12.

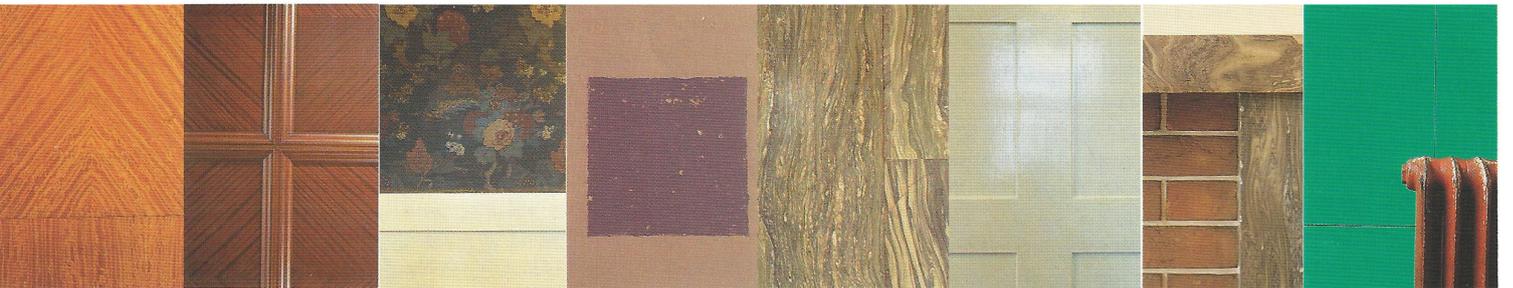
3.1I DEFINIÇÃO DE ESPAÇO

3.1.2| ÍNTIMO E VIRTUAL

uma relação entre espaços.¹²

A esfera íntima, superlativa e construtiva da esfera privada, não é plausível de se definir quando a definição espacial de público e privado não se encontram delimitadas. O íntimo acaba por se desfigurar quando o próprio sentido literal da palavra já não coincide com o seu significado. Adolf Loos insurge-se contra a mentalidade baseada na ornamentação, argumentando que isso desloca o indivíduo da sua principal índole e propósito com a vida, estabelecendo novas propostas de olhar e concetualizar o espaço e a sociedade.

¹² Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, pág. 28.



3.2| Adolf Loos e a Casa Müller

Adolf Loos destacou-se pela controvérsia que gerou na sua época, tanto pela sua obra teórica, como pela prática, podendo-se afirmar que as suas teorias deram origem às bases ideológicas do Movimento Moderno. A sua obra teórica mais importante, *Ornamento e Crime (Ornament und Verbrechen, 1908)*, considerado um manifesto cultural, condenava a sua sociedade contemporânea e o excesso de decoração dos movimentos em vigor da época, nomeadamente a Secessão Vienense, descendente do estilo *Art Nouveau*.

O arquiteto formou-se na Alemanha, em Dresden, tendo partido depois para os Estados Unidos, uma experiência que vai transformar a sua visão arquitetónica. Em 1896, regressa à Europa, a Viena, dada a oportunidade de trabalhar com o arquiteto Carl Mayreder. Rapidamente, Loos acaba por se opor à prática e conceção da arquitetura vigente da sua época, abrindo o seu atelier, formando e fundamentando a sua própria conceção arquitetónica.

Através das suas conceções ideológicas, Loos pretendia criar um método assente na razão pragmática da realidade, opondo-se fortemente ao ornamento, estendendo a sua visão para todas as áreas da dinâmica criativa do indivíduo. Consequentemente, acaba por descartar tudo o que não podia ser justificado pela sua razão funcional. A sua intenção em quebrar as antigas metodologias ofereceu uma objetividade projetual, conciliada com uma liberdade experimental, criando novos conceitos relativamente ao espaço arquitetónico. Adolf Loos considerava o espaço como um todo, como um interior do organismo do corpo humano, por isso a sua conceção era bastante complexa, não idealizava os espaços em

plano, mas sim em toda a sua totalidade espacial.

O raciocínio crítico de Adolf Loos desenvolve-se essencialmente pela sua observação da sociedade Vienense e a forma como os seus indivíduos experienciavam o espaço público. Contrapunha-se ao excesso de adorno dos indivíduos e dos edifícios, não encontrando nenhum significado nessa forma de estar, constatando que o que regia a sociedade era uma falsa irrealdade expressa em objetivos sociais e não pessoais. Ou seja, o indivíduo não era o que queria/deveria ser, mas sim o que a sociedade queria que ele aparentasse ser.

Quando existe uma crise social e individual identitária, a arte arquitetónica tem dificuldade em definir os seus limites, e consequentemente os seus espaços.

Como é que a arquitetura pode definir limites numa cidade como esta, onde os limites não podem ter nada a ver com a circunção ou delimitação de espaços? Não há lugar na “capital da decoração”, usando as palavras de Hermann Broch para se referir a Viena. À primeira vista, poderia parecer que os limites apenas podem residir nas paredes, que são a sua máscara. Depois, um novo sentido de limite questiona o estatuto da parede.¹

Loos teve sensibilidade para essa problemática, não se revendo na estética da *Art Nouveau* e na sua influência inconsciente da construção do indivíduo social. Impulsionou, portanto, o progresso da arquitetura para uma estética mais pura, sem ornamento. Adolf Loos acreditava que os indivíduos tinham que evoluir para poderem apreciar a arquitetura e os utensílios pela sua beleza intrínseca como objetos funcionais. Esta crença deu origem e justificação para o princípio arquitetónico moderno, *a forma segue a função*.

Decorrente desta interação do espaço público e privado, Loos teve como objetivo negociar estas duas dinâmicas, com o propósito de reduzir a diferença entre o íntimo e o social no espaço da cidade. A sua definição de cultura vinha, portanto, do equilíbrio da pessoa no interior e exterior, a única realidade que possibilitava um pensamento e uma atitude razoáveis.²

1 Ibid., pág. 27.

2 Adolf Loos, “Arquitetura,” in *Adolf Loos - Escritos II 1910-1931*, ed. Josep Opel, Adolf. Quetglas (Madrid: El Croquis Editorial, 1993), pág. 24.

Loos entendeu que a vida moderna decorria em dois níveis díspares: o da nossa experiência individual e o da nossa existência enquanto sociedade. Assim, renunciou à ilusão das máscaras e à invenção de línguas universais. Para Loos, era inútil tentar trazer o exterior nos termos experimentais do interior. Trata-se de dois sistemas irreduzíveis, mas interdependentes. O interior traduz a cultura, a experiência das coisas; o exterior traduz a civilização.³

O arquiteto usa a identidade do corpo humano como analogia para a idealização de uma nova arquitetura. O que separa a esfera do público/privado é a pele do indivíduo; por analogia, é o muro na arquitetura. O valor e o significado do indivíduo habitam no processo mental íntimo, não na sua aparência exterior básica, é o íntimo que dá significado e identidade ao indivíduo. Transpondo isso para arquitetura, *a casa não tem que contar nada ao exterior⁴*, o seu exterior portanto, deve refletir os valores básicos da vida social, pois é no interior da habitação que reside a riqueza da experiência espacial.

O espaço tem um caráter volátil, porque nasce da simplicidade da sua composição e as suas possibilidades de transformação e adaptação são infinitas. Quando é concebido a pensar no indivíduo, ganha um novo significado e percepção, converte-se portanto, a partir dele próprio. Num dos seus ensaios críticos, *Arquitetura (Architektur, 1910)*, Loos enfatiza este raciocínio, defendendo que a especificidade de um espaço edificado deve exprimir o seu propósito:

A arquitetura desperta sentimentos no Homem. É, por isso, dever do arquiteto especificar esse sentimento. O quarto deve parecer confortável, a casa habitável. O tribunal deve transmitir um gesto ameaçador para o vício oculto e ilegal. O banco deve dizer: o seu dinheiro está aqui bem e fortemente guardado por gente honesta⁵

Esta linha de pensamento dual, entre o mental e a prática do indivíduo, é transportada para o seu próprio raciocínio arquitetónico. Loos defende que:

³ Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, pág. 33.

⁴ Adolf Loos apud *Ibid.*, pág. 33.

⁵ Loos, "Arquitetura.", pág. 34.

*todas as obras de arte têm leis internas tão fortes que só podem aparecer numa única forma.*⁶

Ou seja, o que ele pretende transmitir é que cada arte tem os seus próprios mecanismos de concepção e de expressão, entre o mental e o prático. Por isso é-lhe inconcebível o cruzamento de diversas artes sem primeiro estabelecer o carácter de cada uma.

Na sua perspetiva, a arquitetura funciona como um método para comunicar e construir a experiência do indivíduo no espaço, devendo ser concetualizada ao nível da experiência e não somente pela sua expressão técnica de desenho.⁷ Consequentemente, a sua metodologia de trabalho passava pela idealização do espaço como um todo, sendo por vezes complexo transpor para desenho.

*Durante o seu último ano de vida, Loos fez eco do seu livro numa entrevista com Karel Lhota: “Eu não desenho planos, fachadas, secções. Eu desenho espaços. Na realidade, não há um rés-do-chão, piso superior ou cave – estes são meros espaços interligados, vestíbulos, terraços. Qualquer compartimento precisa de uma altura específica – a sala de jantar deve ter uma altura diferente de uma despensa – portanto os andares estão em diferentes níveis. Depois, devemos ligar os espaços uns com os outros de forma a que a transição seja impercetível e natural, mas também o mais funcional possível.” A articulação espacial tridimensional do programa, verificada tanto pela autoridade da eficiência como pela empatia e restringida pela disciplina do revestimento prismático, tornaram-se os parâmetros estruturantes do Raumplan*⁸

Loos recolocou a essência dual do indivíduo no espaço arquitetónico através do aperfeiçoamento de várias técnicas que permitiram dissolver os limites espaciais, mas que, simultaneamente, os intensificavam. O auge da sua expressão arquitetónica, onde culmina a teoria com a prática, encontra-se na Casa Müller, construída em 1930, em Praga na República Checa.

⁶ Ibid., pág. 27.

⁷ Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, pág. 65.

⁸ Leslie van Duzer, *Villa Müller: A Work of Adolf Loos* (New York: Princeton Architectural Press, 1994), pág. 38.

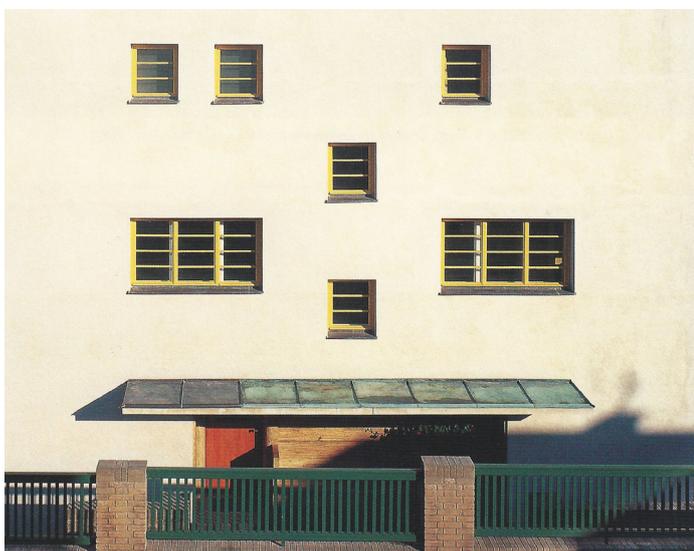


IMAGEM 54, 55 e 56

Vista Exterior da Casa Müller de Adolf Loos.

IMAGEM 54, 55 e 56

O edifício foi encomendado pelo empresário e engenheiro František Müller, que possuía uma empresa especializada em novas técnicas construtivas, especialmente em betão-armado. Podemos pressupor que o Sr. Müller, dada a sua profissão, tivesse perspectivas muito semelhantes às de Loos, sendo este o motivo que se deduz para a encomenda da mesma.

A Casa Müller encerra os princípios da película que delimita o interior e exterior. Através de uma dissonância bastante complexa, tanto a vivência privada como a pública, encontram-se no limiar da superfície, não transpondo os limites. A simplicidade do revestimento exterior do edifício, muitas vezes comparado a caixas brancas, surge em contraste com a complexidade do interior, não se percebendo o nível formal estrutural, devido a um jogo de tensões espaciais.

O interior da Villa Müller é complexo, até mesmo confuso e desorientador. Resiste a ficar marcado na mente. (...) Mesmo depois de visitas prolongadas, é difícil esboçar algo mais do que meros espaços descontínuos.⁹

A arquitetura de Loos é revolucionária devido à sua nova forma de encarar o espaço, numa perspectiva tridimensional, tendo a experiência sensorial do indivíduo no espaço habitacional como base para a sua construção. O conceito de Raumplan é a sua maior contribuição para a arquitetura moderna, sendo, no entanto, complexo de se definir. Loos nunca chegou a deixar material teórico específico sobre esta metodologia espacial, sendo o contributo do seu assistente Heinrich Kulka fundamental para a construção do seu significado:

a solução do plano no espaço... o pensamento livre no espaço... o arranjo de espaços relacionados num todo, harmonicamente indivisível e numa composição espacialmente eficiente.¹⁰

A definição do *Raumplan* é muito mais ampla e dinâmica. A sua essência baseia-se na dualidade do indivíduo. Engloba os estados extremos que definem o indivíduo no espaço, jogando com tensões de panotismo e de adaptabilidade, através da continuidade espacial, meticulosamente

⁹ Ibid., pág. 17.

¹⁰ Ibid., pág. 17.

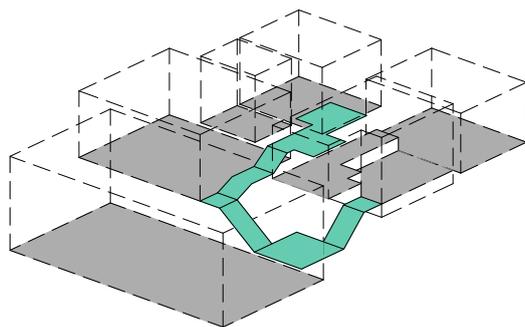


IMAGEM 57

Esquema do Raumpflan na Casa Müller de Adolf Loos.

(de)limitada. Por analogia, o espaço habitacional torna-se palco para a própria vida do indivíduo, criando dentro de si um sujeito ativo e um sujeito passivo.

O primeiro sujeito reside num compartimento empaticamente materializado, de tamanho eficiente e bem situado. Um conjunto de objetos, andaimes e marcas ou sinais antecipam – ou constroem de facto – este sujeito. No entanto, como se duas peças estivessem a ser encenadas no mesmo palco ao mesmo tempo, o Raumplan aceita completamente outra personagem, uma identidade também determinada mas bastante contraditória. Enquanto que a primeira se senta, a segunda mexe-se. Enquanto que a primeira é enquadrada pela sua chegada, a segunda é produto de uma trajetória. (...) A rota deste sujeito está legivelmente inscrita em todas as superfícies dos volumes cuidadosamente articulados que compõem o interior. Estes volumes, estes espaços cercados que acolhem o sujeito que descansa, são constantemente comprometidos pela presença de um sujeito agitado. A dualidade fundamental dos dois sujeitos e a conseqüente tensão entre as suas arquiteturas são, provavelmente, a qualidade estruturante do interior Loosiano e, por acréscimo, da experiência do Raumplan¹¹

IMAGEM 57

O conceito de *Raumplan* pode interpretar-se de uma forma mais simples como a conceção do espaço habitacional como um todo, através do desenvolvimento de espaços interligados. A variação de cotas, de proporções e de revestimento material, criam uma hierarquia e especialização, definindo também as diversas funções e graus de intimidade da habitação.

A organização da casa: estrutura e disposição espacial

A Casa Müller observada no exterior é limitada pelas linhas de um bloco branco que assenta muito subtilmente no terreno. O terreno de implantação é delimitado por duas ruas que diferem em cotas, sendo que a entrada para a habitação é feita pela mais elevada.

O percurso que se efetua desde a entrada é muito complexo e rico em experiências sensoriais, pondo o sujeito ativo com atenção redobrada ao espaço que percorre. Aquando do momento de entrada na habitação,

¹¹ Ibid., pág. 39.



IMAGEM 58 Alçado Central da Casa Müller de Adolf Loos.

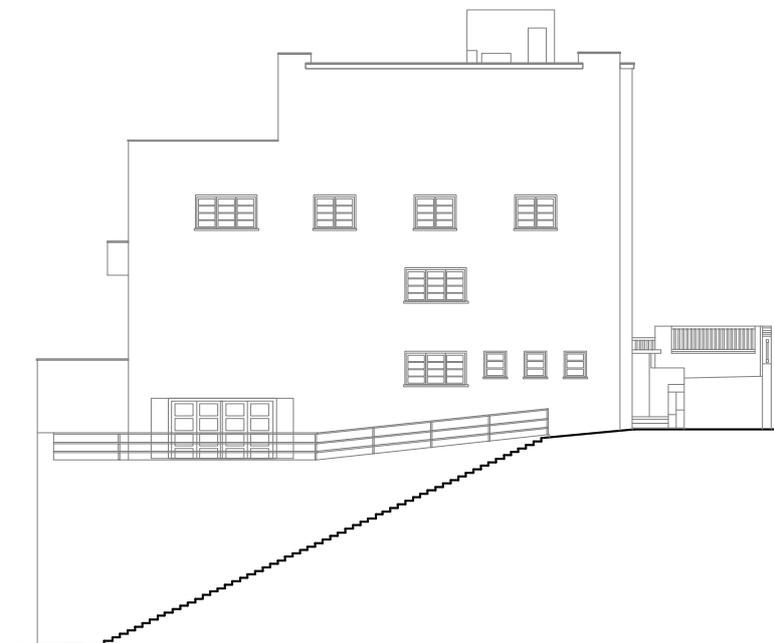


IMAGEM 59 Alçado Lateral da Casa Müller de Adolf Loos.

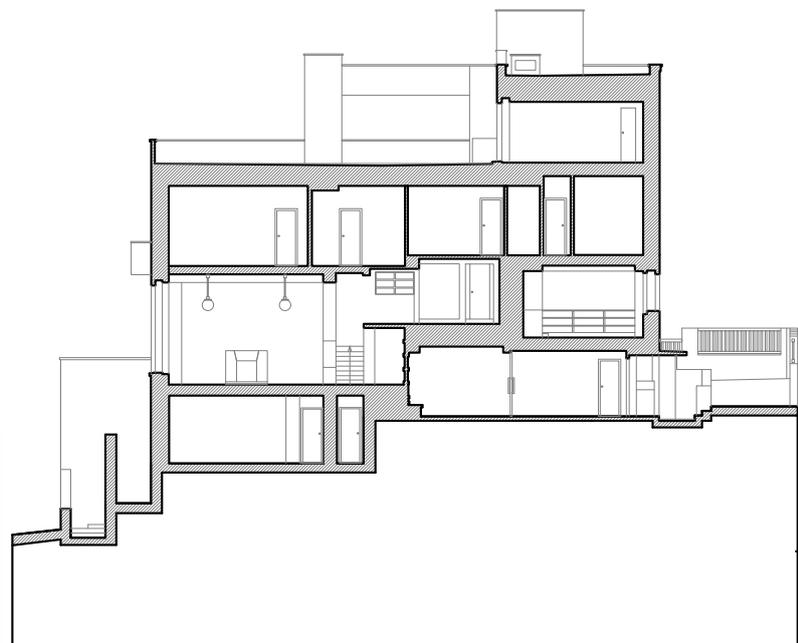


IMAGEM 60 Corte Lateral da Casa Müller de Adolf Loos.

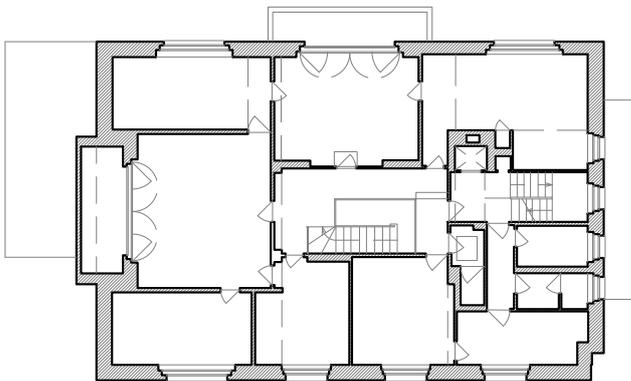


IMAGEM 61 Plantas do piso dos quartos da Casa Müller de Adolf Loos.

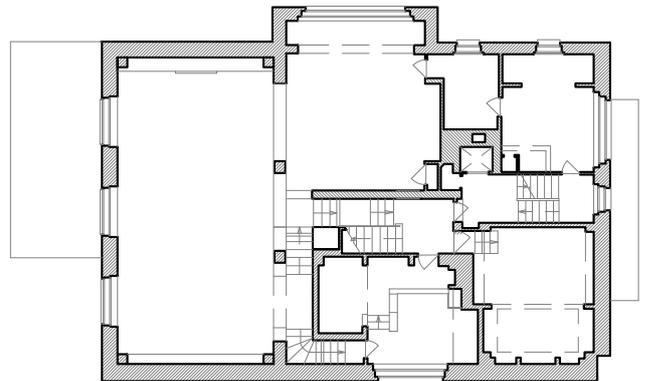


IMAGEM 62 Plantas do piso da entrada da Casa Müller de Adolf Loos.

3.1I ADOLF LOOS E A CASA MÜLLER

penetra-se por um corredor estreito que tem acesso a uma ante-sala. O percurso volta a comprimir-se, desabrochando no salão principal. No salão sentem-se várias dinâmicas e opções a tomar relativamente ao percurso. A escada bifurca e assume a centralidade da casa, convidando a percorrer os diversos espaços adjacente à escada. No salão é visualmente perceptível a sala de jantar a uma cota mais elevada, estando a cozinha e a despensa adjacentes à mesma, mas visualmente encerradas. Por outro lado, a escada dá acesso até metade do nível do escritório de Mr.Müller e da *sala da senhora (Zimmer der Dame)* destinada à sua mulher, que também tem acesso pela cota mais baixa da sala por uma escada separada. Esta conexão dos espaços de carácter mais lúdico e social da habitação é limitado por uma cota superior pelo andar reservado aos quartos. Os acessos verticais vão desenrolar-se num pátio superior.¹²

A descrição espacial da habitação não é suficientemente clara para se entender, a sua disposição, assim como, a sua complexidade. Analisando agora a habitação segundo o pensamento de Loos, iniciando a análise do exterior para o interior, debruçamo-nos sobre o tratamento da fachada da habitação.

A fachada da Casa Müller é materialmente abstrata e branca. As características que definem o material de revestimento não estimulam muito os sentidos da visão e do tato, não potencializando o uso do material. Os caixilhos das janelas são amarelos, não apresentando um contraste muito evidente com a nomenclatura branca da habitação. A própria descrição do exterior da casa torna-se simples, sendo este o silêncio que Loos pretendia causar no indivíduo exterior.

O silêncio que prescreveu não é mais do que o reconhecimento da esquizofrenia na vida metropolitana: o interior não tem nada para contar ao exterior porque o nosso ser íntimo separou-se do nosso ser social. Estamos divididos entre aquilo que pensamos e aquilo que dizemos e fazemos¹³

Este é o mecanismo que Loos define para expressar as suas perspetivas sobre as esferas privado-pública, transmitindo uma imagem impactante na sociedade.

¹² Ibid., pág. 26.

¹³ Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, pág. 33.

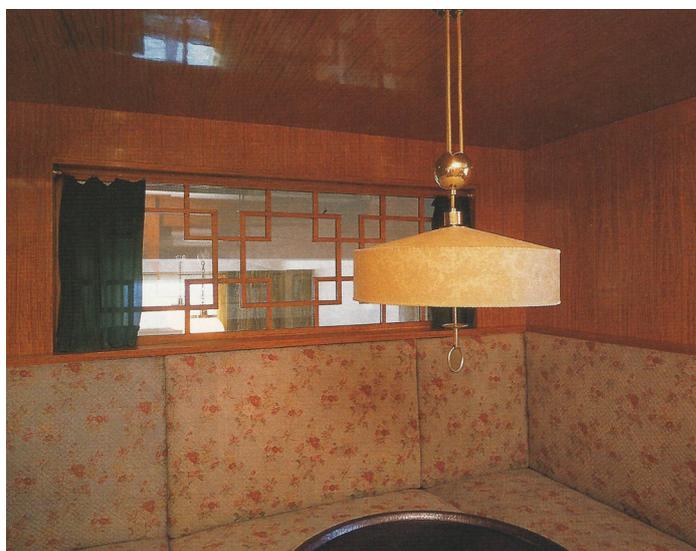
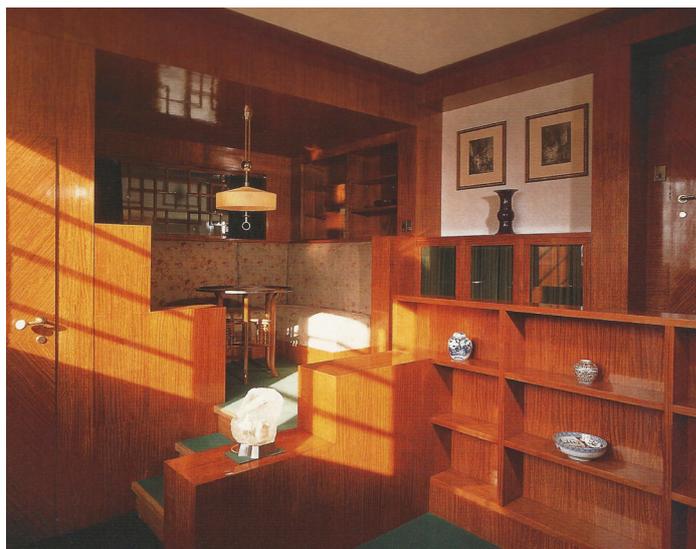


IMAGEM 63

Vista Interior do Salão Principal para a *sala da senhora* da Casa Müller de Adolf Loos.

IMAGEM 64 e 65

Vista Interior da *sala da senhora* da Casa Müller de Adolf Loos.

A autenticidade da expressão arquitetónica de Loos está no Raumplan, sendo na Casa Müller quase sacralizado devido ao seu ponto estratégico na habitação, o centro, onde se desenrolam os acessos verticais. Tanto o acesso principal como o servente encontram-se muito bem definidos consoante a sua função, para que nenhum dos dois acessos se possam cruzar ou por em causa a dinâmica poética dos espaços teatrais *Loosianos*.

Nas obras habitacionais de Loos existe sempre um espaço de destaque dentro da própria casa, como se o arquiteto condensasse o ideal da própria habitação dentro da mesma. Nesta habitação, o espaço de destaque é a sala da senhora, podendo-se atribuir a sua simbologia à imagem da mulher que concebe a vida humana e emana sedução e proteção. A sequência de espaços dentro da esfera social da habitação segue uma crescente sensação de privacidade da sala de desenho para a sala de jantar e destaca a “sala da senhora” (*Zimmer der Dame*) com a sua área de estar elevada, que ocupa o centro ou “coração” da casa.¹⁴

IMAGEM 63, 64 e 65

O espaço de destaque na habitação, a sala da senhora, faz com que este se transforme numa caixa de teatro, condensando dinâmicas opostas dentro de si. Apesar do seu carácter enclausurado que oferece proteção, a sala da senhora situa-se na posição de destaque da habitação, ou seja, protege o seu interveniente ao mesmo tempo que o expõe. Estas tensões duais enfatizam o carácter íntimo do espaço, mas também fazem dele um ponto de controlo, definindo-o como o espaço mais confortável da casa, visto que o indivíduo se consegue isolar completamente, mas também ter controlo sobre a dinâmica habitacional.¹⁵

Nos interiores de Loos, o sentimento de segurança não é conseguido simplesmente virando as costas para o exterior e imergindo-se no universo privado (...) Não é mais a casa que é uma caixa de teatro; Há uma caixa de teatro dentro da casa, com vista para os espaços sociais internos. Os habitantes das casas de Loos são atores e espectadores da cena familiar - envolvidos, ainda que destacados, no seu próprio espaço. A distinção clássica entre interior e exterior, privado e público, objeto e sujeito, torna-se complicada.¹⁶

14 Ibid., pág. 244.

15 Ibid., pág. 244.

16 Ibid., pág. 244.

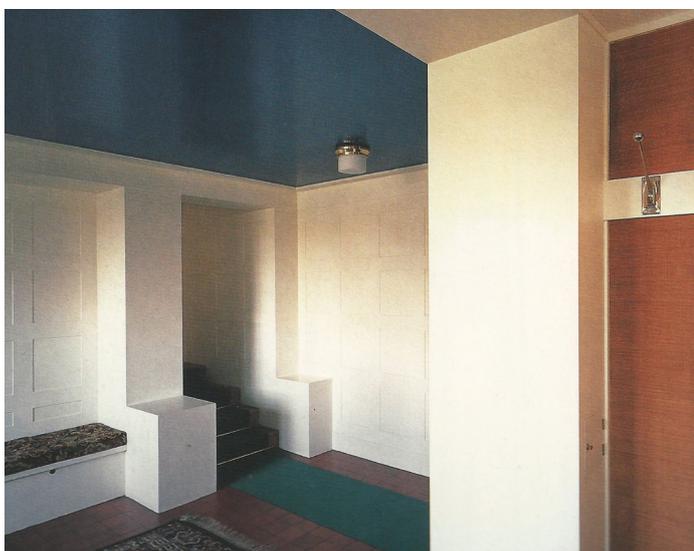


IMAGEM 66, 67 e 68

Vista Interior de pormenores do percurso da Casa Müller
de Adolf Loos.

IMAGEM 66, 67 e 68

A experiência através do *Raumplan* permite estimular várias sensações opostas dentro do mesmo espaço, tornando-o confortavelmente dissonante. A dissonância assente nas habitações de Loos espelha-se também na dinâmica entre o espaço e o trajeto. Os espaços são definidos por conceções simétricas e remetem-nos para a sua centralidade, focando o sujeito que o experiencia no seu interior. Mas os trajetos são complexos, não coincidindo com a simetria dos espaços, deslocando-se para os seus limites. Esta tensão existente entre o espaço-percurso gera proteção para os sujeitos passivos e causa estranheza para os sujeitos ativos.

A sua perspetiva sobre a composição interior não se limita somente a estes jogos tensionais espaciais, Loos enfatiza a caracterização funcional de cada espaço através de um revestimento específico. Atribui a cada material uma carga particular, prevendo a sua experiência sensorial aliada a memória, o revestimento do espaço oferece empatia para albergar todas as atividades íntimas do indivíduo.¹⁷ Porém, a sua genialidade não assenta só nesta conceção meticulosa do uso do revestimento para o sujeito passivo, o arquiteto pensa no sujeito ativo, fazendo com que alguns materiais se prolongassem entre diferentes espaços para incitar o movimento dentro do espaço habitacional.

A sobreposição de materiais é bastante evidente na Villa Müller. O piso de cerâmica no vestíbulo de entrada estende-se para além das portas para reivindicar o espaço à ante-sala adjacente. O revestimento de mármore do salão principal estende-se para o território vizinho, envolvendo a base estrutural da “sala da senhora” e, estende-se também, nas direções opostas das escadas. (...) O mármore do salão principal também reivindica os dois lados do muro escalonado, não permitindo o destaque da expressividade material da sala de jantar adjacente¹⁸

O arquiteto tem um controlo enorme sobre a conceção do espaço habitacional, não o concebendo rígido, mas sim adaptável à condição do indivíduo. Todos os mecanismos que ele encontra para fundamentar as suas teorias abrangem o espectro total da natureza do indivíduo. Para além do revestimento, Loos define o mobiliário da casa e o seu próprio

¹⁷ Ibid., pág. 53.

¹⁸ Ibid., pág. 56.

posicionamento. Normalmente, encontram-se nos limites dos espaços, enfatizando o poder central do interior de cada um.

As entradas de luz natural vão ser fulcrais para o posicionamento do mobiliário no espaço. Na concepção de Loos, a definição do posicionamento da entrada de luz natural serve o seu propósito fulcral, iluminar. O arquiteto coloca o mobiliário nos seus limites, controlando o indivíduo para que ele se foque no interior do espaço e não no seu exterior.

Este exercício incentiva o pantofismo, visto que o sujeito passivo que se encontra nesta posição, consegue interpretar o sujeito ativo que vai entrar no espaço, dando-lhe o poder do controlo sobre o desconhecido, mas ao mesmo tempo oferece conforto, visto que o sujeito ativo não consegue perceber de imediato o outro sujeito, devido ao fato de este se posicionar contraluz.

Outro mecanismo que Loos costumava usar para o foco interior é o uso de espelhos, em situações muito específicas, como por exemplo, debaixo de uma janela, ou na sala de jantar, que remete sempre o olho do indivíduo, tanto o passivo como o ativo, para dentro do espaço.

(...) Na teoria freudiana, o espelho representa a psique. A reflexão no espelho também é um auto-retrato projetado para o mundo exterior. A colocação do espelho de Freud na fronteira entre o interior e o exterior prejudica o estado do limite como um limite fixo. O exterior não pode simplesmente ser separado. Da mesma forma, os espelhos de Loos promovem a interação entre realidade e ilusão, entre o real e o virtual, prejudicando a definição da fronteira entre o interior e o exterior.¹⁹

A arquitetura de Loos pode ser entendida como uma arquitetura que abraça o corpo do indivíduo, tanto a nível físico, como consequentemente, a nível mental. Loos defende que *é o espírito que constrói a si mesmo um corpo*²⁰, por isso criar uma arquitetura que só satisfaz o corpo ou a imagem do indivíduo não é plausível. Loos cria a arquitetura de prazer, criando espaços confortáveis para o indivíduo expressar a sua individualidade e intimidade.

19 Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, pág. 255.

20 Adolf Loos apud Duzer, *Villa Müller: A Work of Adolf Loos*, pág. 44.

Nas suas casas, é fácil imaginar muitos lugares onde alguém gostaria de se acomodar, dependendo do humor, da hora do dia, o que um deseja do espaço para fornecer, para comunicar, para proteger.²¹

Esta dualidade presente em toda a sua ideologia é bastante peculiar. Ludwing Hevesi escreveu sobre as obras de Loos, comentando:

Nas fotografias, os seus quartos não parecem bons. Loos respondeu a isso argumentando que: “As pessoas que as habitam não as reconhecem. Isso ocorre porque o espaço não é desenhado, mas experimentado ... o que foi concebido numa arte não aparece na outra.”²²

Contudo e, apesar da sua ideologia racionalista e utilitária que dificilmente consegue ser superada, Loos tornou as suas obras arquitetônicas em autênticas obras de arte. A sua procura em dissociar a arte da arquitetura, como base para concetualizar o melhor espaço para o indivíduo, fez com que acontecesse o processo inverso. Loos sintetizou uma espécie de anti-arquitetura/arquitetura, espelhando os seus princípios duais na sua obra.²³

Adolf Loos criou novas dinâmicas habitacionais e reformulou as noções de íntimo, privado e público. Os limites habitacionais que concetualizou conseguiu dissolvê-los, tornando a experiência habitacional tão intensa como a própria vida mental do indivíduo, posicionando-o outra vez, no espaço arquitetônico.

²¹Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, pág. 67.

²²Kenneth Frampton, *Labour, Work and Architecture: Collected Essays on Architecture and Design* (London: Phaidon Press, 2002), pág. 199.

²³Ibid., pág. 198.

Considerações Finais

A idiosincrasia presente no conceito de conforto torna bastante complexa a sua análise e definição, o que acaba por gerar uma multiplicidade de formas de expressão, sem se usar obrigatoriamente a palavra conforto para definir tal estado. Ao longo da dissertação compreendemos que a definição geral dos conceitos é necessária para que haja um nível de entendimento na comunicação entre indivíduos, mas é escassa na sua total compreensão.

Para mim foi necessário ir mais além de uma simples verbalização ou noção abstrata, tentando compreender o que realmente poderia construir sensações de bem-estar, segurança, calma e outras qualidades mentais que compõem o conforto.

Como Pallasmaa afirmou o ser humano vive na projeção mental da realidade, sendo diariamente absorvido pela dinâmica da vida, hoje em dia cada vez mais acelerada, não tomando consciência de certos acontecimentos que acabam por ser fontes de mal-estar e desconforto.

O ser humano é o principal objeto de estudo, tanto como criador como interveniente do espaço, negociando constantemente com a realidade de forma a garantir o bem-estar em todas as ambivalências que constituem a vida. Esta dinâmica comprova que o conforto é inerente e inconsciente à índole humana, apresentando um carácter bastante plástico devido à constante mudança perceptiva do ser humano sobre a realidade que experimenta.

Define-se, então, mais uma característica do conceito de conforto, a sua construção baseia-se na aprendizagem ao longo do tempo da experiência humana, apresentando um carácter plástico de adaptabilidade. Do ponto

de vista da dinâmica social, o conforto passa pela resposta do ser humano às problemáticas que a sociedade lhe impõe num período de tempo definido.

O arquiteto Peter Zumthor faz uma análise da nossa sociedade contemporânea, observando uma aparente passividade relativa à forma como nos habituamos a viver, constatando uma série de discrepâncias como:

*As tradições dissolvem-se, já não existem identidades culturais fechadas. A economia e a política desenvolvem uma dinâmica que ninguém parece realmente perceber ou controlar. Tudo se mistura com tudo, e a comunicação massificada evoca um mundo artificial de sinais. Arbitrariedade é a palavra ordem.*¹

Mais de meio século separa Peter Zumthor e Adolf Loos. Contudo, ambos refletem sobre as dinâmicas de poder da sociedade sobre o indivíduo e sobre o espaço arquitetónico. Ambos os arquitetos observam um desconforto coletivo questionando a fragmentação da ordem social com o intuito de criar uma maior consciência existencial do indivíduo no espaço e no tempo que habita.

O filósofo francês, Gilles Lipovetsky, no seu livro *A Era do Vazio*, descreve que a repetibilidade das problemáticas das estruturas sociais deve-se ao facto dos seus processos serem periódicos. O autor quer dizer que, apesar de se poderem expressar de formas diferentes, os processos sociais são cíclicos, quando se dá um esgotamento do crescimento económico, este é substituído por uma crescente preocupação com a consciência humana.²

A noção desta repetibilidade fez com que surgissem novas maneiras de interpretar contextos passados, recorrendo à história, para resolução de problemáticas contemporâneas. A nossa sociedade atual está marcada pela fusão de informação das áreas científicas com as áreas humanas, com o intuito da construção de um melhor entendimento da nossa existência.

A tecnologia permitiu essa fusão, tanto a nível de avanço técnico, como de propagação de conhecimento e informação a um nível global. A sociedade tornou-se global, mas esse processo instigou o individualismo, devido a uma maior consciência pessoal do ser humano num espaço tão

1 Peter Zumthor, *Pensar a Arquitectura*, 2o ed. amp (Barcelona: Gustavo Gili, 2009), pág. 16.

2 Gilles Lipovetsky, *A Era Do Vazio: Ensaio Sobre O Individualismo Contemporâneo* (Lisboa: Edições 70, 2014), pág. 87.

amplo e difuso.

A realidade espacial é extensão do corpo do ser humano. A apreensão da consciência pelo ser humano começa por reconhecer o seu corpo como a sua identidade e a sua expressão no espaço, acabando por definir o seu próprio espaço pessoal comparativamente a outros intervenientes. Este processo mental desenvolve-se em três componentes espaciais distintas mas correlacionadas: o material/físico que corresponde ao corpo; o mental/abstrato que diz respeito ao posicionamento da imagem do corpo no espaço; e por último, o social, que estabelece os limites sociais do corpo do ser humano comparativamente a outros intervenientes do espaço em questão. O conforto do ser humano baseia-se então no equilíbrio destas três dinâmicas.

A compreensão da necessidade de analisar a relação indivíduo-espaço do ponto de vista de uma perspetiva unitária, é enriquecedora para um melhor entendimento da relação, tanto a nível pessoal como a nível profissional. As componentes: material, mental e social, apresentam escalas e perspetivas muito diferentes umas das outras, mas correlacionadas ajudam a conceptualizar melhor o espaço, com o intuito de optar por melhores práticas arquitetónicas.

O recurso à história como metodologia, com o intuito de reavaliar a nossa realidade atual, torna-se essencial. Assim, recorreu-se a três perspetivas distintas consoante a componente de análise do espaço. Mies van der Rohe, Alvar Aalto e Adolf Loos, inserem-se no Movimento Moderno, numa época em que o avanço tecnológico se expandiu a todas as áreas da sociedade, não tendo parado até aos dias de hoje. O ponto comum aos três arquitetos deriva precisamente desta transformação a nível social. Todos têm o intuito de reposicionar o ser humano no espaço consoante as mudanças que estão a ocorrer naquela época.

As práticas arquitetónicas devem responder a um propósito humano, visto que estas são conceptualizadas e produzidas pelo próprio ser humano. Constata-se que a arquitetura é um ato de consciência para o próprio arquiteto que, ao longo do seu percurso e concetualização arquitetónica, se vai adaptando tanto à sua própria conceção da realidade como à da sociedade onde se insere. Este processo remete-nos para a parte subjetiva e mental inerente ao arquiteto como justificação da essência das suas escolhas e propósitos projetuais.

As três habitações analisadas e estudadas nesta dissertação [Casa Tugendhat, Casa Experimental de Muuratsalo e Casa Müller], refletem

as respectivas perspectivas dos três arquitetos sobre o modo de habitar. O ponto comum da conceção das três habitações é o processo de validação da composição material que constitui o espaço, pela perspectiva subjetiva e mental do arquiteto e, conseqüentemente, apresentam-se como respostas às problemáticas arquitetônicas de cada época e lugar onde se inserem.

Mies van der Rohe na Casa Tugendhat explorou a potencialidade das qualidades dos materiais aplicados às novas técnicas que a Revolução Industrial proporcionou. O seu conhecimento técnico sobre os materiais construtivos satisfazia a ergonomia espacial, oferecendo conforto a nível físico dos intervenientes da habitação. Contudo, apesar da prática arquitetónica de Mies se apoiar num processo bastante racional, o arquiteto defendia que a beleza e a intenção dos objetos eram justificadas pela sua qualidade funcional, equilibrando a experiência tanto a nível empírico como racional.

Alvar Aalto na Casa Experimental de Muuratsalo trabalha a potencialidade material do ponto de vista abstrato, tanto a nível da experiência sensorial como a nível dos processos mentais da memória. A liberdade da experiência e a adaptabilidade da habitação ao seu lugar de implantação transmitem níveis de conforto ao indivíduo que a vive, oferecendo uma experiência sensorial diversificada e complexa, mas ao mesmo tempo, uma adaptabilidade espacial, equilibrando a relação indivíduo-espaço.

Uma boa obra arquitetónica deve receber o ser humano, deve permitir que ele a explore e viva nela, mas não deve estar constantemente a falar com o ser humano.³

O conforto hoje em dia é mal interpretado pelo próprio ser humano, sendo percecionado como uma ausência de sensações ou de previsibilidade das dinâmicas espaciais. O intuito da compreensão da experiência sensorial é perceber quais são os melhores estímulos consoante o espaço e o desempenho do indivíduo no espaço arquitetónico.

Adolf Loos na Casa Müller explora o processo construtivo arquitetónico como delimitador espacial, tanto a nível físico como mental.

³ Peter Zumthor apud Dean Hawkes, *The Environmental Imagination*, 2o (Abingdon: Routledge, 2014), pág. 214.

A complexidade do espaço habitacional serve como espelho da complexidade mental inerente ao ser humano. Loos consegue reposicionar o ser humano nas dualidades que o definem, o espaço público e o espaço privado, oferecendo um espaço confortável para a sua esfera pessoal e íntima coexistir com as restantes dinâmicas sociais, sem o fragmentar.

*O espaço tem o poder de condicionar o comportamento e formar personalidade. O ambiente afeta as nossas emoções, sentimentos e reações.*⁴

A compreensão espacial segundo estas três componentes permite desenvolver diversas metodologias da prática arquitetónica, com o intuito de colocar o indivíduo no ponto central de definição do espaço. Quando esta premissa ocorre, o conforto é possível.

A arquitetura tem o papel fundamental de ser simultaneamente terreno e instrumento, tanto de interpretação como de mudança.⁵

Respondendo à questão que a dissertação levanta, sim, a dimensão de conforto é relevante no processo criativo e construtivo da habitação, mas muitas vezes não é tida em conta, ou por falta de informação ou de capacidade. Mesmo que não seja relevante no processo arquitetónico, acabar por causar dissociação do indivíduo ao espaço que experimenta, uma vez que a procura do conforto é inerente ao próprio ser humano.

A educação para a compreensão do conforto é a educação para a compreensão da sua permanente plasticidade e mutabilidade, tal como da nossa própria existência. A apreensão pessoal do conforto no espaço permite que o nosso desempenho seja melhor, e, por consequência, que a nossa vida se torna melhor.

4 Scuri apud Derek Clements-Croome, "Why Does the Environment Matter?," in *Beyond Environmental Comfort* (Abingdon: Routledge, n.d.), pág. 152.

5 Simona Gabrielli, "Novas Formas de Habitação," in *Público-Privado : O Deslizar de Uma Fronteira*, ed. Francesca de Negro (Húmus, 2012), 107–18., pág. 117.

Bibliografia e Fonte de Imagens

Almeida, Joaquim. “Matéria Do Projeto: Ideias Puristas e Razão Técnica Na Arquitectura Contemporânea.” Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2009.

<http://hdl.handle.net/10316/10734>

Ariès, Philippe, and Georges Duby. *História Da Vida Privada*. Vol. Vol. 5: Da Primeira Guerra Mundial aos nossos dias. Porto: Edições Afrontamento, 1991.

Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. Boston, Massachusetts: Beacon Press, 1969.

Baker, Nick. V. “Cultural Responses to Primitive Needs.” In *Beyond Environmental Comfort*, edited by Boon Lay Ong, 45–59. Abingdon: Routledge, 2013.

Bloomer, Kent C. Moore, Charles W. *Body, Memory, and Architecture*. New Haven: Yale University Press, cop., 1977.

Busch, Akiko. *Geography of Home: Writings on Where We Live*. New York: Princeton Architectural Press, 1999.

Clements-Croome, Derek. “Consciousness, Well-Being and the Senses.” In *Beyond Environmental Comfort*, edited by Boon Lay Ong, 37–59. Abingdon: Routledge, 2013.

Colomina, Beatriz. *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge: MIT Press, 1998.

Cook, Peter, ed. *Archigram*. New York: Princeton Architectural Press, 1999.

“Dicionário Da Língua Portuguesa Contemporânea / Instituto de Lexicologia e Lexicografia Da Academia Das Ciências de Lisboa.” Academia Das Ciências de Lisboa. Instituto de Lexicologia e Lexicografia. Lisboa: Editorial Verbo, 2001.

“Dicionário de Psicologia de A a Z : 500 Palavras Para Compreender.” Escolar Editora, cop., 2013.

Duzer, Leslie van. *Villa Müller: A Work of Adolf Loos*. New York: Princeton Architectural Press, 1994.

Forty, Adrian. *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*. New York: Thames & Hudson, 2000.

Frampton, Kenneth. *Introdução Ao Estudo Da Cultura Tectónica*. Cadernos de Arquitectura. Lisboa; Matosinhos; Associação dos Arquitectos Portugueses; Contemporânea Editora, 1998.

Frampton, Kenneth. *Labour, Work and Architecture: Collected Essays on Architecture and Design*. London: Phaidon Press, 2002.

Hammer-Tugendhat, Daniela, and Wolf Tegethoff. *Ludwig Mies van Der Rohe. The Tugendhat House*. Wien: New York: Springer, 2000.

Handem, Cláudia. “Tectónica e Arquitectura Contemporânea: o caso da arquitectura suíço-alemã de finais do século XX.” Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2016.

<http://hdl.handle.net/10316/33028>

Hawkes, Dean. *The Environmental Imagination*. 2o. Abingdon: Routledge, 2014.

Heschong, Lisa. *Thermal Delight in Architecture*. Massachusetts and London: The MIT Press Cambridge, 1979.

Ierley, Merrit. *The Comforts of Home - The American House and the Evolution of Modern Convenience*. New York: Three Rivers Press, 1999.

Lefebvre, Henry. *The Production of Space*. Oxford and Cambridge: Basil Blackwell, 1991.

“Lello Universal.” Lello & Irmão, 1993.

Lipovetaky, Gilles. *A Era Do Vazio: Ensaio Sobre o Individualismo Contemporâneo*. Lisboa: Edições 70, 2014.

Loos, Adolf. “Arquitetura.” In *Adolf Loos - Escritos II 1910-1931*, edited by Josep Opel, Adolf. Quetglas. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

Lourenço, Marta. “Arquitetura Sensorial : O Tacto Para a Fruição Do Espaço Arquitectónico.” Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2016.

<http://hdl.handle.net/10316/36951>

Marshall, Sir Harold. “Acoustical Aesthetics, Sound and Space.” In *Beyond Environmental Comfort*, n.d.

Negro, Francesca de, ed. *Público-Privado: O Deslizar de Uma Fronteira*. 1o. Famalicão: Húmus, 2012.

Neumeyer, Fritz. *Mies van Der Rohe : La Palabra Sin Artificio, Reflexiones Sobre Arquitectura 1922-1968*. Biblioteca de Arquitectura. Madrid: El Croquis Editorial, 1995.

Neves, Ana Sofia. “Arquitetura Para Invisuais - A Experiência Estética Da Habitação.” Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2016.

<http://hdl.handle.net/10316/31566>

Norberg-Schulz, Christian. *Existence, Space & Architecture*. Third Prin. Nova Iorque: Praeger Paperbacks, 1974.

Ong, Boon Lay, ed. “Beyond Environmental Comfort.” Abingdon: Routledge, 2013.

Ong, Boon Lay. “Environmental Comfort and Beyond.” In *Beyond Environmental Comfort*, edited by Boon Lay Ong. Abingdon: Routledge, 2013.

Ong, Boon Lay. “Outdoor Environment Indoor Space.” In *Beyond Environmental Comfort*, 97–110. Abingdon: Routledge, 2013.

Pallasmaa, Juhani. “Existential Comfort.” In *Beyond Environmental Comfort*. Abingdon: Routledge, 2013.

Pallasmaa, Juhani. *The Eyes of the Skin, Architecture and The Senses*. West Sussex, Inglaterra: John Wiley & Sons Ltd, 2005.

Paquot, Thierry. “O Escritor Na Fronteira Do Privado e Do Público?” In *Público-Privado : O Deslizar de Uma Fronteira*, edited by Francesca de Negro, 39–46. Vila Nova de Famalicão: Húmus, 2012.

Passinmäki, Pekka. “The Trout, The Stream, and The Letting-Be. Alvar Aalto’s Contribution to the Poetic Tradition of Architecture.” Seinäjoki and Jyväskylä, Finland, 2012.

Paulino, Vicente. “A Casa Como Espaço Familiar e Espaço Social: Um Estudo Semiótico Do Espaço.” In *Público-Privado : O Deslizar de Uma Fronteira*, edited by Francesca Negro. Famalicão: Húmus, cop., 2012.

Quantrill, Malcom. *Alvar Aalto: A Critical Study*. London: Secker & Wargurg, 1983.

Rasmussen, Steen Eiler. *Viver a Arquitectura*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2007.

Ruskin, John. “The Lamp of Memory.” In *The Seven Lamps of Architecture*, 146–64. London: J. M. Dent, 1956.

Sbriglio, Jacques. *Le Corbusier: La Villa Savoye = the Villa Savoye*. Paris: Fondation Le Corbusier ; Basel [etc.]: Birkhäuser Publishers, cop., 1999.

Sorkin, Michael. “The Measure of Comfort.” In *Comfort: Reclaiming Place in a Virtual World*, edited by Larry Gilman, 11–15. Cleveland: Cleveland Center for Contemporary Art, 2001.

Sorkin, Michael. Chambers, Kristin. *Comfort: Reclaiming Place in a Virtual World*. Edited by Larry Gilman. Cleveland: Cleveland Center for Contemporary Art, 2001.

Weston, Richard. *Alvar Aalto*. Edited by Phaidon Press. London, 1997.

Zumthor, Peter. *Pensar a Arquitectura*. 2o ed. amp. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

Imagem 1 _ <https://www.pinterest.pt>

Imagem 2 _ <https://www.pinterest.pt>

Imagem 3 _ <https://www.pinterest.pt>

Imagem 4 _ Cook, Peter, ed. Archigram. New York: Princeton Architectural Press, 1999. Pág. 64 e 65.

Imagem 5 _ <https://www.bauhaus100.de>

Imagem 6 _ <https://www.thefamouspeople.com>

Imagem 7 _ <https://dialogonews.files.wordpress.com>

Imagem 8 _ Ariès, Philippe, and Georges Duby. História Da Vida Privada. Vol. Vol. 5: Da Primeira Guerra Mundial aos nossos dias. Porto: Edições Afrontamento, 1991. Pág. 32.

Imagem 9 _ Ariès, Philippe, and Georges Duby. História Da Vida Privada. Vol. Vol. 5: Da Primeira Guerra Mundial aos nossos dias. Porto: Edições Afrontamento, 1991. Pág. 23.

Imagem 10 _ Ariès, Philippe, and Georges Duby. História Da Vida Privada. Vol. Vol. 5: Da Primeira Guerra Mundial aos nossos dias. Porto: Edições Afrontamento, 1991. Pág. 24.

Imagem 11 _ Ariès, Philippe, and Georges Duby. História Da Vida Privada. Vol. Vol. 5: Da Primeira Guerra Mundial aos nossos dias. Porto: Edições Afrontamento, 1991. Pág. 70.

Imagem 12 _ Ariès, Philippe, and Georges Duby. História Da Vida Privada. Vol. Vol. 5: Da Primeira Guerra Mundial aos nossos dias. Porto: Edições Afrontamento, 1991. Pág. 70.

Imagem 13 _ Baker, Nick. V. "Cultural Responses to Primitive Needs." In Beyond Environmental Comfort, edited by Boon Lay Ong, 45–59. Abingdon: Routledge, 2013. Pág. 52.

Imagem 14 _ <https://archive.org/details/Dickinsonscompr1>

Imagem 15 _ https://archive.org/details/derstilindentech02semp_0010

Imagem 16 _ Desenho de autor.

Imagem 17 _ Desenho de autor.

Imagem 18 _ Desenho de autor.

Imagem 19 _ Desenho de autor.

Imagem 20 _ Desenho de autor.

Imagem 21 _ Trigueiros, Luiz, ed. Mies van der Rohe: 1886-1969. Lisboa: Blau, cop. 1999.

Imagem 22 _ Trigueiros, Luiz, ed. Mies van der Rohe: 1886-1969. Lisboa: Blau, cop. 1999.

Imagem 23 _ Trigueiros, Luiz, ed. Mies van der Rohe: 1886-1969. Lisboa: Blau, cop. 1999.

Imagem 24 _ Trigueiros, Luiz, ed. Mies van der Rohe: 1886-1969. Lisboa: Blau, cop. 1999.

Imagem 25 _ Sbriglio, Jacques. Le Corbusier: La Villa Savoye = the Villa Savoye. Paris: Fondation Le Corbusier ; Basel [etc.]: Birkhäuser Publishers, cop., 1999. Pág. 105.

Imagem 26 _ Sbriglio, Jacques. Le Corbusier: La Villa Savoye = the Villa Savoye. Paris: Fondation Le Corbusier ; Basel [etc.]: Birkhäuser Publishers, cop., 1999. Pág. 135.

Imagem 27 _ www.metalocus.es

Imagem 28 _ www.metalocus.es

Imagem 29 _ www.metalocus.es

Imagem 30 _ Trigueiros, Luiz, ed. Mies van der Rohe: 1886-1969. Lisboa: Blau, cop. 1999.

Imagem 31 _ Trigueiros, Luiz, ed. Mies van der Rohe: 1886-1969. Lisboa: Blau, cop. 1999.

Imagem 32 _ Clements-Croome, Derek. "Consciousness, Well-Being and the Senses." In Beyond Environmental Comfort, edited by Boon Lay Ong, 37–59. Abingdon: Routledge, 2013. Pág. 38.

Imagem 33 _ <https://jeffsargis.wordpress.com/tag/architecture/>

Imagem 34 _ MALNAR, J., VODVARKA, F. (2004). *Sensory Design*. Minnesota: University of Minnesota Press.

Imagem 35 _ Weston, Richard. *Alvar Aalto*. Edited by Phaidon Press. London, 1997.

Imagem 36 _ Weston, Richard. *Alvar Aalto*. Edited by Phaidon Press. London, 1997.

Imagem 37 _ www.archdaily.com

Imagem 38 _ www.archdaily.com

Imagem 39 _ Desenho de autor.

Imagem 40 _ Desenho de autor.

Imagem 41 _ Desenho de autor.

Imagem 42 _ Weston, Richard. *Alvar Aalto*. Edited by Phaidon Press. London, 1997.

Imagem 43 _ <http://amb-architect-blog.tumblr.com>

Imagem 44 _ Weston, Richard. *Alvar Aalto*. Edited by Phaidon Press. London, 1997.

Imagem 45 _ Cook, Peter, ed. *Archigram*. New York: Princeton Architectural Press, 1999. Pág. 80.

Imagem 46 _ Ariès, Philippe, and Georges Duby. *História Da Vida Privada*. Vol. Vol. 5: Da Primeira Guerra Mundial aos nossos dias. Porto: Edições Afrontamento, 1991. Pág. 65.

Imagem 47 _ Ariès, Philippe, and Georges Duby. *História Da Vida Privada*. Vol. Vol. 5: Da Primeira Guerra Mundial aos nossos dias. Porto: Edições Afrontamento, 1991. Pág. 80.

Imagem 48 _ Ariès, Philippe, and Georges Duby. *História Da Vida Privada*. Vol. Vol. 5: Da Primeira Guerra Mundial aos nossos dias. Porto: Edições Afrontamento, 1991. Pág. 93.

Imagem 49 _ Ariès, Philippe, and Georges Duby. *História Da Vida Privada*. Vol. Vol. 5: Da Primeira Guerra Mundial aos nossos dias. Porto: Edições Afrontamento, 1991. Pág. 559.

Imagem 50 _ Ariès, Philippe, and Georges Duby. *História Da Vida Privada*. Vol. Vol. 5: Da Primeira Guerra Mundial aos nossos dias. Porto: Edições Afrontamento, 1991. Pág. 560.

Imagem 51 _ <https://www.pinterest.pt>

Imagem 52 _ <https://www.pinterest.pt>

Imagem 53 _ <https://www.pinterest.pt>

Imagem 54 _ Zednicek, Walter. *Adolf Loos : Pläne und Schriften*. Wien : Eigenverlag Walter Zednicek, 2004. Pág. 165.

Imagem 55 _ Zednicek, Walter. *Adolf Loos : Pläne und Schriften*. Wien : Eigenverlag Walter Zednicek, 2004. Pág. 163.

Imagem 56 _ Zednicek, Walter. *Adolf Loos : Pläne und Schriften*. Wien : Eigenverlag Walter Zednicek, 2004. Pág. 159.

Imagem 57 _ Desenho de autor.

Imagem 58 _ Desenho de autor.

Imagem 59 _ Desenho de autor.

Imagem 60 _ Desenho de autor.

Imagem 61 _ Desenho de autor.

Imagem 62 _ Desenho de autor.

Imagem 63 _ Zednicek, Walter. *Adolf Loos : Pläne und Schriften*. Wien : Eigenverlag Walter Zednicek, 2004. Pág. 169.

Imagem 64 _ Zednicek, Walter. *Adolf Loos : Pläne und Schriften*. Wien : Eigenverlag Walter Zednicek, 2004. Pág. 177.

Imagem 65 _ Zednicek, Walter. *Adolf Loos : Pläne und Schriften*. Wien : Eigenverlag Walter Zednicek, 2004. Pág. 177.

Imagem 66 _ Zednicek, Walter. *Adolf Loos : Pläne und Schriften*. Wien : Eigenverlag Walter Zednicek, 2004. Pág. 176.

Imagem 67 _ Zednicek, Walter. *Adolf Loos : Pläne und Schriften*. Wien : Eigenverlag Walter Zednicek, 2004. Pág. 176.

Imagem 68 _ Zednicek, Walter. *Adolf Loos : Pläne und Schriften*. Wien : Eigenverlag Walter Zednicek, 2004. Pág. 187.