

Joana Filipa Monteiro da Silveira Barbedo
Dezembro de 2010

Beistegui Apartment e Lake Shore Drive

Histórias de amor platónico e volúpia entre a janela e o corpo



Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura
Apresentada ao
Departamento de Arquitectura da FCTUC
Sob a orientação do Professor Doutor Jorge Figueira

Aos meus Pais

Beistegui Apartment e Lake Shore Drive

Histórias de amor platónico e volúpia entre a janela e o corpo

Agradecimentos

Quero agradecer ao Professor Doutor Jorge Figueira pela disponibilidade, pela paciência e pela confiança depositada na orientação deste trabalho.

Desde o primeiro momento, este trabalho se revelou uma constante surpresa. Não só por tudo o que descobri mas por perceber que aquilo que me permitiu resistir às horas passadas em frente ao computador e aos livros que se espalhavam pela mesa de trabalho e pelo chão, foram as pessoas e as memórias de todos os momentos partilhados. Agradecer-lhes não é suficiente.

Aos meus Pais devo a enorme dedicação e presença constante. O facto de estar hoje aqui deve-se inteiramente a eles, por isso este trabalho lhes é dedicado.

Aos meus avôs, aos quatro sem excepção. O meu maior desejo é alcançar uma ponta da grandeza que eu vejo nas vossas sombras.

Aos amigos de sempre, a minha outra família Sofia Oliveira, Daniela Parreira, Mari Simões, Joel Correia, João Bastos, Vasco Silva, Gil Gama, Margarida Ferreira, Inês Parreira, Neide Vaz, Vasco Batista, Rui Figueiredo, é impossível descrever a perfeição de todos os momentos, de todas as gargalhadas, de tudo o que partilharam comigo.

Ao Ricardo, porque é graças a ele que eu escolho sempre o melhor lugar.

À Maria, pelas viagens imaginárias, pela disponibilidade, pela paciência, pelos dias do cinema francês, por partilhar a sua família e a sua casa.

À Joana, por partilhar os melhores e os piores momentos, por tudo e por nada, por estar lá sempre que eu preciso e todas as vezes que não preciso. Por percorrer, incansável, todos os caminhos que me trouxeram até aqui.

À Barbara e ao Pedro por me acolherem tão amavelmente em Londres. Sem os conhecimentos que aí adquiri este trabalho estaria, certamente, incompleto.

Às professoras Armanda Canário e Madalena Cardoso devo a paciente revisão da prova.

Ao Nina, pela paciência e pela preciosa ajuda na formatação deste trabalho.

Aos que sempre inspiraram os meus dias, aos que me mostraram o outro lado do mundo.

To my person.

Sumário

Introdução
(p. 11)

1. Remontagem

O caminho para a recomposição de fragmentos históricos
(p. 21)

1.1 Laura Mulvey e Victor Burgin/ Anne Troutman/ Jane Rendell/ Beatriz Colomina
(p. 29)

1.2 Auguste Perret/ Adolf Loos/ Frank Lloyd Wright/ Alvar Aalto
(p. 57)

2. Beistegui apartment e Lake Shore Drive

2.1 Apresentação das obras
(p. 77)

2.2 Erotismo e pornografia: a janela de Le Corbusier e Mies van der Rohe
(p. 89)

2.2.1 A(s) janela(s) do apartamento Beistegui
(p. 95)

2.2.2 A verdade escondida na transparência de Mies
(p. 115)

Conclusão
(p. 131)

Referências Bibliográficas
(p. 139)

Fonte das Imagens
(p. 149)

Introdução

É como ser detective. Ou como ser um *flâneur* que, num regresso ao passado, vagueia por entre as palavras escritas que ganham vida à nossa frente e se transformam em ruas. É quase como se estivéssemos lá, mas não estamos. Entretanto, muitas coisas foram escritas, muitas coisas aconteceram, e o olhar não é indiferente, habitua-se e já não contrai de medo quando vê o comboio mover-se, a todo o vapor, na sua direcção. É impossível ver como se via, mas a distância permite um olhar mais atento. Sim, é, definitivamente, como ser um detective, procura-se aqui e ali, vamos mais atrás e regressamos. No fim, depois de montar todas as peças recolhidas, estamos perante uma realidade. Uma realidade que nasce do pensamento, do enredo construído em torno das evidências ligadas agora por um fio condutor. Muitas questões ficaram por responder, porém o percurso levou-nos a um resultado inesperado; a realidade tomou outra forma.

O propósito deste trabalho consiste na análise de dois *objectos*, usando métodos de comparação e ilação como pretexto para reflectir sobre arquitectura. Apoiada na teoria contemporânea de arquitectura, que se tem vindo a distanciar de tudo o que foi produzido até então, esta reflexão aborda duas obras que remontam ao movimento moderno. Contudo, para esta dissertação, considera-se apenas um elemento particular destas obras. A janela é o pretexto para lançar a questão, não só pelos inúmeros problemas que levanta mas também porque a introdução deste vazio influencia a leitura do espaço envolvente, tanto exterior como interior. A janela é um limbo, uma fronteira, um momento de passagem, representa uma inquietação e, por este motivo contém vários sentidos.

Numa tentativa de descodificar um desses sentidos, o presente estudo debruça-se sobre a forma como o edifício se faz representar. O objectivo é, identificando a janela como um elemento de tensão entre o interior e o exterior, perceber a forma como esta classifica o espaço e lhe confere um significado, um sentido.

Posto isto, e para uma melhor compreensão do objectivo que se pretende alcançar, apresentam-se os dois objectos que serão fruto de análise. O primeiro, Beistegui Apartment, foi desenhado por Le Corbusier para o Conde de Beistegui e é um apartamento construído no terraço de um edifício do século XVIII, em Paris. O segundo é um conjunto habitacional constituído por dois blocos de apartamentos em Lake Shore Drive (860-880), Chicago, projectados por Mies van der Rohe. Partindo destas obras pretende-se reflectir sobre a forma como o edifício se apresenta e estabelece diálogo com o exterior. Esta reflexão pesa conceitos como manipulação, encenação, transparência, voyeurismo, que abrem caminho para pensar a sexualidade e identidade. Todas estas pistas cruzam-se, posteriormente, com o surrealismo, a fotografia, o cinema, para perceber o espaço que resulta da abertura de uma janela e como esta parece ser o reflexo de uma identidade – a identidade do autor.

As janelas do apartamento de Le Corbusier são dispositivos mecânicos que fragmentam o panorama de Paris obrigando o ocupante a procurar e juntar mentalmente as imagens fragmentadas da cidade, que podem depois ser reconhecidas no único local que possibilita a visão total da cidade – o interior do periscópio. Desta forma a janela de Le Corbusier parece imprimir no edifício o erotismo. Do outro lado, encontra-se a janela de Mies. Aqui a janela transforma-se em parede, expondo o edifício e permitindo ao ocupante uma visão global do exterior. Não é preciso percorrer o espaço, não existe procura. Associamos então a janela de Mies à pornografia.

Além da associação destas janelas a estes conceitos, é também objectivo deste trabalho perceber de que forma a janela revela a identidade do arquitecto. Será que a janela manipuladora de Le Corbusier é resultado da sua personalidade? E a transparência de Lake Shore Drive significa que Mies não se esconde da verdade? Será possível perceber os edifícios como «(...) uma imagem daquilo que gostaríamos que corpo fosse.»¹

Assim, o trabalho divide-se em duas partes que se organizam entre si de modo a ser mais fácil entender o desencadear de ideias. A primeira parte é uma pequena introdução, que pretende abordar, de uma forma geral, a teoria contemporânea de arquitectura, como surgiu, o que é este novo pensamento introduziu, que metodologias são usadas e quem são os seus intervenientes. Esta nova forma de abordar a história passa pela reflexão da dinâmica que se estabelece entre vários elementos e pensamentos que se relacionam, directa ou indirectamente, com a arquitectura. E, tratando-se de um processo de decomposição, a analogia e a dedução parecem ser os métodos adequados para que se possa chegar a uma conclusão. Posteriormente, serão identificados alguns dos autores, que pelo trabalho que desenvolvem, influenciaram e serviram de suporte a esta dissertação.

¹ WIGLEY, Mark - *Insecurity by Design*, 2002, p.93.

Num último tópico da primeira parte apresentam-se os exemplos de Auguste Perret, Adolf Loos, Frank Lloyd Wright e Alvar Aalto. Estes casos pretendem identificar a janela como um elemento capaz de representar e comunicar intenções, vontades e características do espaço, do edifício, do ocupante e do arquitecto.

Na segunda parte, faz-se uma apresentação e breve descrição das obras, o apartamento Beistegui e o bloco de apartamentos de Lake Shore Drive, passando por aspectos como a localização geográfica, o ano que em foram feitas, a tipologia e a forma como se desenvolvem espacialmente. Estas obras são projectadas por arquitectos com métodos e pensamentos aparentemente distintos. O primeiro, mais permeável a várias formas de expressão, tem inúmeras ligações à pintura, escultura e literatura e, o segundo, mais pragmático e com uma ligação ao detalhe pouco comum. As duas têm inúmeras diferenças mas até que ponto estas obras serão diferentes? Certamente têm as suas particularidades, é inegável, mas poderão estas duas obras ter algo em comum? Esta fase é fundamental para a compreensão da terceira fase, já que é pela forma que estes edifícios se desenvolvem no espaço que se podem perceber os aspectos que sustentam este estudo.

Finalmente, no último ponto da segunda parte, a descrição dá lugar à exposição dos factos que indicam uma associação da arquitectura ao erotismo e à pornografia, considerando sempre a janela como o ponto de partida. Que olhar suscita? O que significa? Será possível o seu reflexo conter a identidade do seu autor? Qual é a sua intenção? Pura encenação, a realidade montada aos bocados, ou a *verdade transparente, sem segredos*? Beistegui e Lake Shore Drive, Paris e Chicago, Le Corbusier e Mies van der Rohe, erotismo e pornografia?

Evidentemente que esta investigação levanta muitas questões e não é exaustiva, ao ponto de abranger todas as definições e todas as possibilidades. No limite a realidade que é manipulada, e que aqui se enuncia inúmeras vezes pode ser discutível. Afinal o que é a realidade? Todos nós, ao olharmos, manipulamos a realidade, construimos a nossa verdade. O que é o erotismo, a pornografia? Estas definições têm uma forte componente cultural, são difíceis de definir e por isso são analisadas algumas definições destes conceitos. Contudo, sublinha-se que este trabalho não pretende ser um trabalho exaustivo de definições que se acumulam. Estas surgem para clarificar a relação entre a arquitectura, erotismo e pornografia. Este estudo é um pretexto para pensar e questionar a tensão que a janela constrói no espaço arquitectónico, descodificando algumas lógicas de relação que são permitidas pela arquitectura e analisando a relação da janela com o arquitecto. Realidade, erotismo, pornografia. Estas são questões seculares, cuja resposta não é fácil, nem sequer imutável. Apenas se pretendeu assim, pretendeu-se estudar alguns desses conceitos e a sua relação com a arquitectura, partindo do ponto de vista de diversos autores, Jean Baudrillard, Lynn Hunt, Bernard Tschumi e Anne Troutman, que indicam possíveis definições de erotismo e pornografia, e Beatriz Colomina,

Victor Burgin, Jane Rendell, Laura Mulvey que aprofundam questões que vão além da pura análise da arquitectura, reflectindo na relação que esta tem na vida quotidiana e o seu impacto no espaço e, em última instância, na sociedade.

Além da visão de terceiros sobre a obra e personalidade dos arquitectos, serão também tidos em conta os textos escritos por Le Corbusier e algumas entrevistas com Mies van der Rohe que, de uma forma ou de outra, mostram uma relação entre a forma como pensa e faz arquitectura e a sua personalidade.

Resta apenas referir, que serão considerados autores como Sigmund Freud ou Ervin Goffman que apresentam algumas teorias. Respectivamente, sobre como o inconsciente se manifesta no exterior, ou como o indivíduo é treinado a encenar o seu comportamento, numa zona a que o autor chama *zona de fachada*.

Se, como refere Mark Wigley, o edifício é um «substituto do corpo», então a sua forma de apresentação/comunicação mostra uma determinada intenção, pode dizer-se que é uma forma de expressão ou, no limite, uma forma de provocação. Nas duas obras existem formas de comunicação diferentes. Se, por um lado, a primeira é constituída por uma espécie de puzzle mental, cheio de peças desenhadas à medida, prontas a ser montadas para formarem uma imagem final. Por outro lado, na segunda, a imagem completa é implacavelmente imposta e os detalhes são o próximo passo para a sua compreensão. No fundo trata-se de duas formas de expor a arquitectura e duas formas possíveis de o corpo compreender o espaço. Mas serão assim tão diferentes?

O objectivo é perceber a janela como um dispositivo de classificação do espaço, onde a abertura constrói um significado e revela uma identidade, do outro lado da janela espreita uma identidade, uma reacção ao mundo. Uma janela não é uma simples composição no alçado, comporta inúmeros significados e reacções. É partindo desta certeza que se pretende fazer uma leitura da *personagem* do arquitecto, tentando entender o homem que olha por trás da janela. «Habitação (...) abriga os homens, o trabalho, as coisas, as instituições, os pensamentos (...)»². A janela é o momento em que se fragiliza a parede deixando transparecer quem se esconde atrás dela, é um exercício de reflexão sobre o *eu*, uma tentativa (talvez inconsciente) de perceber quem está ali, reflectido no espelho³.

A arquitectura é o lugar de todas as inquietações porque, como refere Wigley, um edifício representa o corpo,⁴ logo é o lugar onde todas as sensações são passíveis de acontecer.

² LE CORBUSIER - *Conversas com Estudantes das Escolas de Arquitectura*, 2003 [1943], p. 39.

³ «A maioria de nós, quando se olha ao espelho, fica confusa: Quem é este no espelho? A verdade é que não temos certezas acerca de nós.» Mark Wigley em entrevista. In FIGUEIRA, Jorge; MILHEIRO, Ana Vaz - *O Som do Arquitecto*, 2007, p.34.

⁴ «Este sentido de que os nossos edifícios são as nossas testemunhas deriva de uma espécie de parentesco entre o corpo e o edifício. Os edifícios não só devem proteger e durar mais que os corpos, devem ser uma espécie de corpo: um substituto do corpo, um super-corpo (...)». In WIGLEY, Mark - *Insecurity by Design*, 2002, p.93. (Tradução do autor)

O dramatismo, as luzes, a explosão, o movimento, a exuberância, a loucura, o prazer, a tranquilidade, a alegria, a velocidade, o medo, o desejo, a angústia, a ira, o sexo, o poder, a encenação, a verdade, o desespero.

A escolha destes casos específicos reflecte aquilo que se espera atingir no fim deste trabalho, encontrar uma relação entre o desenho da janela (e o seu significado) e o arquitecto. Isto é, os exemplos presentes exploram dois tipos distintos de relação com o exterior e representam dois arquitectos com visões distintas do que é a arquitectura. Além disso, são personalidades completamente diferentes e essa divergência reflecte-se na sua própria identidade e na forma de estar no mundo.

Esta é, finalmente, uma história dentro da história, uma forma de repensar a arquitectura e montar um discurso baseado em factos que são, aparentemente, extrínsecos a esta, mas que sempre estiveram lá. Com base em processos de desconstrução e recomposição de factos históricos e assimilados que se têm vindo a desenvolver nos últimos anos, no âmbito da teoria contemporânea de arquitectura, esta é uma tentativa de abandonar o «pensamento tradicional»⁵ para pensar a arquitectura como «um sistema de representação, da mesma forma que pensamos os desenhos, fotografias, maquetes, o cinema ou a televisão.»⁶

⁵ COLOMINA, Beatriz, ed. – *Sexuality and Space*, 1992, p. X. (Tradução do autor).

⁶ COLOMINA, Beatriz, ed. – *Sexuality and Space*, 1992, p. X. (Tradução do autor).

1. Remontagem

O caminho para a *recomposição de fragmentos históricos*

«O acto crítico consistirá numa recomposição dos fragmentos, uma vez historicizados: na sua “remontagem”»⁷

Marcada por inúmeras mudanças, a década de 1960 é definida por muitos como uma das mais controversas do século XX. Marcada pelas mudanças políticas e sociais, pela economia mundial, pelos avanços tecnológicos e científicos, e pela produção cultural, esta década é um ponto de viragem. Nada voltaria a ser igual e a arquitectura não foi excepção.

«Na sétima década do século XX verificou-se uma transformação que apenas hoje, devidamente distanciados no tempo, temos a possibilidade de analisar: por um lado a arquitectura moderna difunde-se por todo o mundo e acumula resultados cada vez mais numerosos e diversificados, por outro, perde as características de um movimento unitário com as particularidades dos precedentes 50 anos.»⁸. Experimentavam-se fusões de conhecimentos, assimilando todas as influências, desde a filosofia e política social, à cultura POP, aos conhecimentos de biologia, ou às novas tecnologias espaciais. Assim como na prática da arquitectura⁹, a teoria começa a questionar o passado, recorrendo ao discurso e à linguística.

⁷ TAFURI, Manfredo – *La Esfera y el Labirinto: vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta*, 1984, p. 20. (Tradução do autor).

⁸ BENEVOLO, Leonardo – *O Último Capítulo da Arquitectura Moderna*, 2009 [1985], p.11.

⁹ Os CIAM, criados em 1928, foram fundamentais para o desenvolvimento do movimento moderno. Entre 1930 e 1951, serviram para comparar e sintetizar as experiências iniciadas em todo o mundo, caracterizando-se por um grande consenso. Contudo, desde 1953 que se começam a registar discordâncias entre os grupos de novas gerações e de diferentes países. Em 1953, em Aix-en-Provence, Candilis, Bakemba, Van Eyck e os Smithsons criticam os princípios teóricos resultantes dos últimos CIAM. E, em 1956, são estes os arquitectos responsáveis pelo décimo Congresso Internacional de Arquitectura Moderna – Team X. A partir deste momento todos os dogmas da arquitectura moderna começam a ser postos em causa, sendo a década de 1960 o ponto mais evidente desta mudança de paradigma. BENEVOLO, Leonardo – *O Último Capítulo da Arquitectura Moderna*, 2009 [1985], pp.13-15.

É neste contexto de mudança e incerteza que a teoria contemporânea de arquitectura parece surgir.

Em 1963, Christian Norberg-Schulz publica *Intentions in Architecture*, num registo próximo ao que se considera hoje a teoria contemporânea.¹⁰ E, no final da década, Robert Venturi e Aldo Rossi publicam os livros *Complexity and Contradiction in Architecture*, *Learning from Las Vegas* e *L'Architettura della Città*, que embora se afastem um pouco do tipo de pensamento que se começa a formar nesta altura¹¹, indicam novas formas de pensar arquitectura.

Segundo George Baird, é possível que a ideia de relação entre arquitectura e discurso tenha surgido, no século XVIII, com Germain Boffrand: «Não é novo sugerir que a arquitectura ocupa um lugar na experiência humana através de uma espécie de comunicação. Na segunda metade do século XVIII, Germain Boffrand já tinha referido que “os contornos das cornijas e de outras partes que compõem um edifício são para a arquitectura o que as palavras são para o discurso”»¹². Mas, é a partir da década de 1960 que esta ideia começa a ganhar contornos mais definidos e claros, sendo que os textos produzidos têm como resultado a «remontagem» da história da arquitectura.

Em 1967, Jaques Derrida escreve, em *Writing and Difference*, «este foi o momento em que a linguagem invadiu a problemática universal, o momento em que, na ausência de centro ou origem, tudo se tornou discurso».¹³ Textos, ensaios, entrevistas, artigos e simpósios que cruzam diferentes campos disciplinares¹⁴, começam a surgir e o poder do discurso ganha um relevo cada vez mais proeminente. De acordo com Hays, a história começa a ser *remontada* através da colagem de pensamentos, acontecimentos ou objectos, dando origem a uma nova composição. Esta nova possibilidade, que assentava em pensamentos reescritos através de códigos que eram antes considerados extrínsecos ou irrelevantes para a arquitectura (Marxismo, filosofia, psicanálise, semiótica), tornou possível o desmantelar dos textos e dos métodos antigos, pondo no seu lugar conceitos e códigos que interpretam e transformam¹⁵, atribuindo novas significações à arquitectura.

Com estes textos surge a polémica sobre o impacto que a teoria tem como um interveniente activo na história da arquitectura. Ou, por outras palavras, «(...) a história da

¹⁰ HAYS, Michael - *Architecture Theory since 1968*, 1998, p. XIV.

¹¹ HAYS, Michael - *Architecture Theory since 1968*, 1998, p. XIV.

¹² BAIRD, George - *La Dimension Amoureuse*. 1998, p.40. (Tradução do autor).

¹³ DERRIDA, Jaques - *Writing and Difference*, 1980 [1960], p.280.

¹⁴ Vejam-se por exemplo as conferências de 1993, em Princeton University, NY, aquando da aprovação dos novos regulamentos que conferiam o direito de acesso aos companheiros homossexuais de alunos licenciados às residências universitárias, um direito concedido apenas aos companheiros de estudantes casados. Estas conferências subordinadas ao tema da sexualidade e do espaço deram a origem a *Sexuality and Space*. Ou, o simpósio de 1992 sobre o vigésimo-quinto aniversário do Toronto-Dominion Centre, de Mies van der Rohe, que reuniram inúmeros oradores, alguns dos quais não arquitectos. Mais tarde, os textos dos participantes foram compilados e publicados, também pela Princeton Architectural Press.

¹⁵ HAYS, Michael - *Architecture Theory since 1968*, 1998, p. XI.

arquitectura pode ser transformada por um artigo de um jornal ou por um livro, em vez de o ser por um edifício.»¹⁶ Pode parecer «contra-intuitivo»¹⁷, mas foi a capacidade de discurso que muitas vezes mudou a forma de compreensão da arquitectura. Não será por acaso que Le Corbusier, um dos mais reconhecidos arquitectos de sempre, tenha muitas vezes usado o texto como forma de passar a sua mensagem. Veja-se a imensa quantidade de livros, revistas e artigos que escreveu. Obviamente que a situação é diferente, os teóricos contemporâneos escrevem sobre factos históricos e Le Corbusier escrevia, sobretudo, sobre o seu trabalho e sobre o que, na sua opinião, a arquitectura deveria ser no seu tempo. Mas não serão ambas, formas de fazer valer um ponto de vista?

A teoria de arquitectura mudou com a compreensão da arquitectura, assumindo o discurso e a interdisciplinaridade como meios para criar novos significado, novos sentidos e novas formas de ver. Como Frederic Jameson refere «o novo discurso teórico é produzido pela disposição de dois códigos equivalentes preexistentes, que, numa espécie de troca molecular, se tornam numa nova teoria. Que não deve ser entendida como um resumo ou síntese do anterior par...trata-se de uma questão de ligação de dois conjuntos de termos para que cada um expresse e interprete o outro»¹⁸ Neste sentido, pode dizer-se que a importância destas produções, está «nas várias experiências que se fazem e das quais diversas respostas emergem, sendo que todas elas tentam fornecer pistas e construir mapas de possibilidades para a intervenção arquitectónica.»¹⁹

Durante o último quarto de século a teoria de arquitectura tem motivado novas formas de pensar. Produzida, essencialmente, por «indivíduos que cresceram na cultura pop, educados segundo os pensamentos venturianos, (...) e desejam construir, através da linguística e do discurso, uma nova visão de um mundo compreendido como insatisfatório ou incompleto.»²⁰ Tendo sempre em consideração a vastidão e a complexidade que envolve a teoria contemporânea de arquitectura, os seus inúmeros campos de trabalho, as suas imensas abordagens e todos os teóricos que participam no desenvolvimento desta nova forma de pensar a arquitectura, é necessário fazer uma abordagem mais próxima aos temas focados por um conjunto particular de teóricos, pela forma como abordam determinados aspectos da arquitectura. Temas estes que incluem a sexualidade, o poder, a identidade, o corpo, o *voyeurismo* e a forma como estes estão, de uma forma mais ou menos clara, inscritos no espaço, na arquitectura. O reconhecimento destas relações da arquitectura com a fotografia, a pintura, a literatura, o cinema, procuram

¹⁶ Beatriz Colomina em entrevista. In *Architecture Australia*, 2004, p. 102. (Tradução do autor).

¹⁷ Beatriz Colomina em entrevista. In *Architecture Australia*, 2004, p. 102. (Tradução do autor).

¹⁸ JAMSON, Frederic – *Postmodernism, or, The Cultural Logic of the late Capitalism*, 2001 [1991], pp 394-395. (Tradução do autor).

¹⁹ HAYS, Michael - *Architecture Theory since 1968*, 1998, p.XIII. (Tradução do autor).

²⁰ HAYS, Michael - *Architecture Theory since 1968*, 1998, p.XIII. (Tradução do autor).

abrir o leque de possibilidades para discutir a arquitectura, percebendo-a como um mundo de infinitas relações com o *meio* e com o indivíduo.²¹ Ou seja, sendo a arquitectura um meio de comunicação é possível estabelecer inúmeras relações entre esta e o que a rodeia de modo a ser possível obter uma resposta, ou uma análise sobre a primeira usando elementos que de outra forma seriam considerados externos e irrelevantes à arquitectura.

Estes novos textos pretendem reflectir sobre a arquitectura de uma forma pouco convencional, chegando a novas conclusões que permitem o desenvolvimento do pensamento arquitectónico. Muitos trabalhos são exploratórios, provocatórios e introduzem dados desconhecidos. Por vezes, questionam mais do que respondem mas, ao focarem aspectos da história numa nova perspectiva, com novos filtros e lentes de aumento estão a abrir caminho a novas formas de pensar a arquitectura, com a vantagem do tempo que a distância traz e que é essencial para o aparecimento de novas leituras, que levam o leitor a pensar no pormenor e não na imagem global e massificada.

Privacy and Publicity, de Beatriz Colomina (1998), *The Anxiety of interdisciplinarity*, editado por Alex Coles e Alexia Defert (1998), *Gender and Architecture*, com edição de Louise Durning e Richard Wrigley (2000), *Cold War Hothouses*, editado por Beatriz Colomina e Annemarie Brennan (2004), ou *Negotiating Domesticity*, editado por Hilde Heynen e Ian Baydar (2005), constam entre os exemplos.

Além do texto produzido, proliferam conferências, palestras e simpósios, nomeadamente em meios académicos dos Estados Unidos da América, que mais tarde resultam em livros, como é o caso de *Sexuality and Space* (1992) ou *Presence of Mies* (1992). A par destes trabalhos, surgem algumas antologias compostas por textos de vários autores, que tem como intenção principal mostrar a evolução da teoria de arquitectura contemporânea. *Architecture Theory since 1968*, de K. Michael Hays (1998) e *Theorizing a New Agenda for Architecture – an anthology of architectural theory 1965-1995*, com edição de Kate Nascitt, são alguns exemplos disso.

Os casos que se apresentam, de seguida, fazem parte de um conjunto de autores que, particularmente, desde a década de 1990, se tem dedicado a destruir a precisão da história clássica e começa a repensar e a reescrever a história. Como já foi referido, muitos dos temas que abordam são provocatórios e têm como principal objectivo alertar para uma nova visão que a teoria contemporânea de arquitectura lança ao passado.

²¹ «Penso que se abirmos as práticas institucionais do discurso arquitectónico, outras formas de produção irão emergir (...) se abirmos o discurso arquitectónico a várias possibilidades, um grande conjunto de diferentes produções serão inevitavelmente mobilizadas. (...)» Mark Wigley em entrevista. In *Transition*, 1993, p 93. (Tradução do autor).



FIG 1 *Peeping Tom*, Michael Powell, 1960.

1.1 Laura Mulvey e Victor Burgin/ Jane Rendell/ Beatriz Colomina/Anne Troutman

Nos últimos anos, e muito pela mudança do modo de pensar a arquitectura, como foi anteriormente explicado, alguns teóricos tem aprofundado a ligação da arquitectura a conceitos como identidade e sexualidade, apoiados noutras disciplinas além da arquitectura: psicanálise, feminismo, filosofia, literatura. Os autores e os respectivos textos apresentados foram alguns dos que, pelas teorias introduzidas no contexto da teoria contemporânea de arquitectura, se revelaram de extrema importância para a formação, desenvolvimento e suporte desta dissertação. Não só pelo tema e pela forma como os abordam, abrindo o caminho para o pensamento da arquitectura de modos distintos, mas também pela forma como o espaço pode ser lido de perspectivas diferentes, segundo a presença do homem ou da mulher, segundo padrões culturais, ou através da psicanálise, de teorias feministas, da linguística, da história.

Laura Mulvey e Victor Burgin

Um dos primeiros teóricos a abordar a sexualidade do espaço através da psicanálise foi Laura Mulvey. No Outono de 1975, a *Screen*²² publica um artigo «Visual Pleasure and Narrative Cinema». Este ensaio, veio romper com as lógicas do pensamento teórico, usando as bases da psicanálise e o trabalho de Freud sobre fetichismo, analisando o olhar *voyeurista*, que é apresentado como um elemento fundamental na construção da forma tradicional do prazer no cinema.

Neste texto, Mulvey, dá a conhecer ao leitor uma nova perspectiva sobre o espectador de cinema, descrevendo-o como um *voyeur*. O seu ensaio abre uma porta para a análise do espaço sob o ponto de vista da psicanálise, que é usada para descobrir o fascínio do olhar no filme, tendo em conta os padrões de fascinação pré-existentes, tanto no indivíduo como na sociedade em que este se insere. Este era o ponto de partida para iniciar uma discussão sobre a diferente forma de olhar em ambos os sexos. Será útil perceber que, segundo Mulvey, se começava a trabalhar o cinema no sentido de desafiar o que se tinha feito até então.²³ A psicanálise terá sido apropriada, neste contexto, como arma política, demonstrando a forma como o inconsciente

²² A revista *Screen* é uma publicação de arquitectura da *Oxford Journals*. O artigo «Visual Pleasure and Narrative Cinema» foi publicado no número 16.3, 1975, pp.6-18.

²³ Recorde-se ao leitor que Laura Mulvey tem alguns trabalhos como realizadora e participa num documentário incluído na edição especial do filme *Peeping Tom* (Michael Powell, 1960), em DVD (1962). O filme tem como objectivo principal, por em causa o papel do espectador de cinema como cúmplice da acção que decorre na tela.

de uma sociedade patriarcal estruturou o cinema.²⁴ Não podemos esquecer que foi também esta sociedade patriarcal que estruturou a arquitectura.²⁵

Laura Mulvey refere que as várias formas de prazer visual são construídas a partir das diferenças de género, estruturadas mais pelo inconsciente que pelo consciente, ou seja, mesmo inconscientemente, a diferença de género induz a uma diferente forma de ver. Por exemplo, no trabalho de Freud, o medo e a ansiedade da castração que cresce na criança do sexo masculino ao olhar, resulta na invenção de objectos fetiche para substituírem a falta de falo da mãe. Aqui olhar é activo e masculino e ser olhado é passivo e feminizado. Mulvey recupera também o conceito de *Scopophilia*. O que Sigmund Freud chamava ao «desejo de olhar», é composto por aspectos do voyeurismo e do narcisismo dos quais deriva o prazer de olhar. O voyeurismo é uma forma distanciada e controlada de olhar, no qual o prazer deriva do acto de observar uma figura como um objecto. O prazer narcisista é produzido pela identificação como a imagem e pode ser considerada análoga à «mirror stage» de Jacques Lacan – como a criança forma o seu ego identificando-se com a imagem perfeita do espelho, assim, do espectador deriva prazer da identificação com a imagem perfeita de si nos outros.

Com o seu discurso, Mulvey pretende discutir a intervenção do prazer erótico no cinema, o seu significado e, em particular, o papel central da mulher como alvo imagético de um homem que é o portador do olhar. Num discurso duro revela o seu objectivo principal, destruir o prazer e a beleza, usando a análise como arma.²⁶ A magia por trás do fenómeno de Hollywood estava, não exclusiva mas principalmente, na manipulação do prazer visual de forma hábil e eficaz.

O cinema, enquanto sistema de representação, levanta questões sobre como o inconsciente cria formas de ver e prazer em olhar. A alternativa à sua reconstrução é, segundo Mulvey, o entusiasmo de deixar o passado para trás sem rejeitá-lo, transcendendo as formas ultrapassadas e opressivas ou desafiando as normais expectativas do prazer para conceber uma nova linguagem do desejo.

²⁴ Deve tomar-se em consideração que a câmara de filmar está, geralmente, à altura dos olhos de um homem médio, pelo que aquilo que se vê é a representação da perspectiva masculina sob o espaço. Tenha-se também em conta que estes textos têm uma carga marcadamente feminista que pretendia dismantlar a sociedade patriarcal.

²⁵ «A arquitectura é uma instituição violenta (...) e muito, muito patriarcal». Beatriz Colomina em entrevista. In *Transition* n.º 41, 1993, p.20. (Tradução do autor).

²⁶ «Dizem que a análise do prazer, ou a beleza, destrói-o. Essa é a intenção deste artigo. A satisfação e a consolidação do ego, que representam o ponto alto da história do cinema até agora, têm de ser atacadas.» In MULVEY, Laura – *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, 1975, p.18. (Tradução do autor).

Victor Burgin aparece aqui associado a Laura Mulvey pelo seu ensaio «Perverse Space»,²⁷ um dos textos que constituem *Sexuality and Space*. No seu ensaio, Burgin recupera o texto de Mulvey para analisar uma fotografia, *Self-portrait with wife June and models*²⁸, através das considerações da psicanálise sobre o olhar.

Para melhor perceber esta imagem, Burgin, propõe um olhar sobre a mesma no sentido de descrever os aspectos que nela podem, realmente, ser observados, para posteriormente, serem descortinados os seus significados.²⁹

À esquerda podem ver-se as costas da modelo e, no centro do enquadramento, o seu reflexo frontal no espelho. O reflexo de Newton, aparece em todo o comprimento, preenche o espaço abaixo do cotovelo da modelo. O fotógrafo veste uma gabardine e esconde a sua face atrás da câmara, olhando pela objectiva da sua *Rolleiflex*. Enquanto a sua mulher, June, se encontra sentada, numa cadeira de realizador, à direita do espelho. A sua mão esquerda apoia o queixo, a mão direita está cerrada e a sua expressão é de algum aborrecimento. Estes são os elementos principais mas, se se olhar atentamente, no reflexo do espelho pode ver-se um par de pernas, cujo corpo permanece incógnito, com uns sapatos de salto muito alto e no centro algumas peças de roupa espalhadas pelo chão. Atrás de June encontra-se uma porta aberta que deixa ver o exterior, uma rua ou um espaço urbano, com carros.³⁰

Depois de uma breve descrição da fotografia, Burgin passa para um trabalho de análise do significado da fotografia. A imagem da modelo reflectida no espelho é muito iconográfica da nudez frontal integral que, segundo Burgin, entrou na memória popular, na década de 1960, através de discussões nos *media* sobre a liberdade sexual no cinema e no teatro. E a sua posição remete para a imagem paradigmática, e igualmente familiar, da *pin-up*. Os sapatos de salto alto, pretos e brilhantes encorajam um entendimento da modelo como um nu pornográfico mais que um nu erótico - esta referência é enfatizada pelo par pernas sem corpo, pelos seus sapatos de salto extremamente alto, feitos para seduzir e não para andar, e pela roupa espalhada pelo chão. Além de todos estes aspectos, a antítese dos elementos é também uma evidência. A antítese nudez/roupa divide a fotografia ao longo de um eixo vertical. A modelo nua (apresentada de frente e de costas) contrasta com o excesso de roupa do fotógrafo e de June. E a antítese, branco e preto divide a fotografia num eixo horizontal, estabelecido na zona onde o cenário branco encontra o chão escuro, uma peça de roupa preta num chão branco e uma peça de roupa branca num chão preto.³¹

²⁷ COLOMINA, Beatriz, ed. - *Sexuality and Space*. New Jersey : Princeton Architectural Press, 1992.

²⁸ Helmut Newton. "*Self Portrait with Wife June and Models*", Vogue Studio, Paris, 1981.

²⁹ Cf. ECO, Umberto - «Function and sign: the semiotics of architecture». In LEACH, Neil - *Rethinking Architecture: a reader in cultural theory*, 2002, p. 193

³⁰ BURGIN, Victor - *Perverse Space*, 1992, p. 222.

³¹ BURGIN, Victor - *Perverse Space*, 1992, p. 223.



FIG 2 “The Corinthian Capital”,
Pierce Egan, Life in London. Ilustra-
ção de George e Robert Cruikshank.

Mas o que é interessante nesta fotografia, é o facto de esta ser uma representação da realidade. Ou seja, todos os aspectos dela foram destacados e dispostos de uma forma pouco habitual para que, no conjunto, a fotografia fosse credível. O que parece ser casuístico, bruto, exposto, invasivo é na verdade pensado ao detalhe, dissecado até ao mais ínfimo pormenor. O que se pretende retirar deste ensaio corresponde a uma pequena parte do seu raciocínio. Fala-se da ausência de fronteira, que é revelada quando Burgin sublinha a mobilidade das personagens no espaço e o facto das barreiras entre os bastidores e o palco se terem diluído, através de uma superfície reflectora.³²³³ Esta ideia será retomada mais tarde, na análise da obra de Mies.

Jane Rendell

Nos últimos dez anos, Jane Rendell tem-se destacado pela exploração da interdisciplinaridade, nomeadamente, entre a história da arquitectura e a teoria feminista. No presente contexto interessa destacar, particularmente, «Ramblers and Cyprians: mobility, visibility and the gendering of architectural space»,³⁴ na medida em que este texto desenvolve o tema da atribuição de géneros às diferentes esferas sociais. Defendendo que os parâmetros da separação de esferas³⁵ representam uma apropriação patriarcal da esfera pública, segue a crítica feminista de desconstrução do binário e sugere que a atribuição de géneros ao espaço pode ser reconceptualizada através da teoria feminista, mais especificamente pelo trabalho de Luce Irigaray.

Propondo um olhar sobre o *rambling*³⁶, um movimento urbano que representa Londres do século XIX como uma série de espaços associados ao género masculino, Rendell lança

³² Neste caso a superfície reflectora é o espelho mas, também se deverá considerar o vidro da janela uma superfície reflectora. *Vide* p. 125-127.

³³ «Não é normal que o fotografo se exhiba, como Newton o faz. O espelho está lá para que a modelo se possa ver e ter uma ideia de como irá aparecer na fotografia. Geralmente o fotografo tem as costas voltadas par o espelho, permanecendo fora do espaço da imagem. Aqui, contudo, Newton (...) invadiu o espaço da modelo, o domínio do visível. A partir da sua posição, ele recebe o mesmo olhar que remete». In BURGIN, Victor – *Perverse Space*, 1992, p.225.

Em *Três Ensaios sobre a Sexualidade*, Freud sublinha que «(...) todas as perversões “activas” vêm acompanhadas da respectiva contrapartida passiva. Quem for inconscientemente exibicionista será simultaneamente um voyeur.» In FREUD, Sigmond – *Três Ensaios sobre Teoria da Sexualidade*, 2009 [1905], p.38.

³⁴ DURNING, Louise; WRIGLEY, Richard, ed. - *Gender and Architecture*. Chichester : Wiley, 2000.

³⁵ O paradigma da separação das esferas descreve o género do espaço como oposto e hierárquico com duas categorias múltiplas - a esfera do dominante, público e masculino da cidade, em oposição ao espaço subordinado, privado e feminino da casa). Este paradigma mantém certas apropriações relativas ao género e ao espaço, e privilegia a relação do homem na cidade. RENDELL, Jane – *Ramblers and Cyprians: mobility, visibility and the gendering of architectural space*, 2000, p.135.

³⁶ O verbo *ramble* descreve o movimento incoerente, vaguear no discurso (falado ou escrito), escrever ou falar incoerentemente ou sem sequência de ideias. No século XIX, o verbo descrevia especificamente a exploração do espaço urbano. *Rambling* estava associado à busca física e conceptual de prazer. In RENDELL, Jane, – *Rambler and Cyprians: mobility, visibility and the gendering of architectural space*, 2000, pp. 137.



Gay moments of logic. Jerry, Tom., and Coritnian Kate

FIG 3 “An Introduction - Gay moments of Logic, Jerry and Corinthian Kate”, Pierce Egan, Life in London. Ilustração de George e Robert Cruiksank.

a discussão sobre como a atribuição de gêneros ao espaço pode ser entendida como uma série de movimentos performativos entre homens e mulheres, ambos reais e ideais, matérias e metafóricos, que são construídos e representados através de relações sociais de movimento e de exposição. A questão põe-se entre *Ramblers* e *Cyprians* e as respectivas relações com o espaço, através da mobilidade e do olhar.

Num contexto de expansão capitalista e crescimento da urbe, a importância cultural de certos espaços sociais, como espaços de lazer, consumo, exposição e troca, começou a surgir. Estes eram espaços de preocupação conflituosa. Se, por um lado, o homem procurava reduzir/ limitar a exposição visual e sexual da mulher a outros homens; por outro, viam na mulher, que circula na cidade, uma oportunidade de exploração. Nas duas situações, o homem procurava controlar a ocupação feminina no espaço da cidade.

Para examinar esta classificação do espaço no início do século XIX, em Londres, Rendell olha para a actividade do *rambler* como uma forma de movimento que celebra o espaço público da cidade e a excitação da vida urbana numa perspectiva masculina. Assim, foca-se na análise das personagens de uma publicação do início do século XIX, *Life in London*³⁷, que retrata a vida de três jovens ingleses³⁸, à descoberta de Londres no ano de 1821, e a sua iniciação na vida adulta e no estilo de vida urbana. Esta actividade – *rambling* – é uma parte essencial para a produção de uma imagem pública de masculinidade dos homens de classe superior – a mobilidade, a exposição e a urbanidade de um jovem heterossexual e de um consumidor de classe média-alta.

Além da exploração urbana, o *rambler* procurava participar num mundo de prazer, do prazer sexual heterossexual. A procura de mulheres era um aspecto importante do *rambling*. Todas as mulheres que se encontrassem no espaço público da cidade eram representadas em termos de sexualidade e descritas como *cyprians*.³⁹ O termo *cyprian* descreve a mulher ocupando o espaço público como prostituta. A mulher que ocupava o espaço urbano do homem era exclusivamente aquela cuja função seria definir a masculinidade e heterossexualidade do

³⁷ Segundo Rendell, esta publicação surge no início do século XIX, em Londres. O seu autor era Pierce Egan (1772-1849) e as ilustrações eram de George Cruikshank (1792-1878). RENDELL, Jane – *Rambler and Cyprians: mobility, visibility and the gendering of architectural space*, 2000, pp. 137-138.

³⁸ Como Rendell refere, os três homens são: Corinthian Tom, um jovem londrino, solteiro, membro da aristocracia, com herança e residência em Londres – a *Corinthian House*; Robert Logis, o companheiro de bebida de Tom, é um estudante de Oxford, também um herdeiro, a viver na residência de Albany para solteiros; e por fim, o primo de Tom, Jerry Hawthorn, um desportista, da mesma classe social, ao qual falta credibilidade como homem, pois está em dívida perante as suas origens rurais. RENDELL, Jane, – *Rambler and Cyprians*, 2000, pp. 137-138.

³⁹ A palavra tem origem em Cyprus, uma ilha famosa nos tempos na antiguidade pela adoração da deusa grega do amor, Afrodite, e nos séculos XVIII e XIX era sinónimo de prostituta. RENDELL, Jane – *Ramblers and Cyprians: mobility, visibility and the gendering of architectural space*, 2000, p. 142.



FIG 4 “Tom getting the best of a Charley”, Pierce Egan, *Life in London*. Ilustração de George e Robert Cruikshank.

homem⁴⁰. A *cyprian* era um objecto para ser observado, o seu corpo era um local de desejo e contemplação para os *ramblers*. A mobilidade e a leveza de espírito também faziam parte das suas características, contudo, o facto de passear na rua identificava-a com a prostituição e o seu movimento era transgressor e diluía a fronteira entre público e privado. O corpo feminino que se move na cidade é uma ameaça à ideologia patriarcal e troça com as regras patriarcais da ocupação da mulher no espaço: a mulher pertence ao domínio privado da casa⁴¹.

Rendell passa posteriormente à visão, chamando a atenção para os dois lados do olhar. Por um lado, o olhar *para* como activo e masculino e o ser observado como passivo e feminino. Este modelo de olhar masculino e exposição feminina⁴², embora simplificado, é um início para a pensar sobre a visão na questão do género e as suas consequências no espaço. Numa primeira instância, posiciona o *rambler* como um sujeito observador activo, no entanto, como se verifica posteriormente esta não é a sua única posição, e por vezes o *rambler* coloca-se numa posição passiva.

«*Rambling* está relacionado com o prazer visual, com narcisismo e voyeurismo, com o desejo do olhar»⁴³ e segundo Rendell, o *rambler* tem as duas características da *scopophilia*. Por um lado o *rambler* é um *voyeuer*, pois ao adoptar uma visão de *camera obscura*, a personagem tem todas as vantagens de ver sem ser visto. Por outro, o *rambler* representado como um *dandy*, é um narcisista e, portanto, para ele o prazer deriva, também, da identificação da imagem perfeita de si próprio nos outros, para tal frequenta espaços onde possa olhar para outros homens. Os sítios mais procurados eram as *bow windows* dos clubs, onde os homens podiam exhibir a sua exclusividade e o seu estatuto social aos que frequentavam espaços rivais. As *bow windows* eram o local para *ramblers* olharem e serem vistos.

Apesar das teorias psicanalistas tenderem a considerar a mulher apenas como um ser observado, o ver e o ser visto são, em certos casos, posições permutáveis e podem ser adoptadas por ambos os sexos.

Nos textos de *rambling* eram feitas associações entre os prazeres de ver a cidade, através das técnicas de controlo e enquadramento da *camera obscura*, e o acto de ver o corpo feminino. «Eram feitas associações entre a superfície dos edifícios e feminilidade como sendo ambos

⁴⁰ «As *cyprians* eram o *stimuli* do *rambler*; o desejo do *rambler* por e a busca destas comodidades sexuais femininas definiam a sua masculinidade urbana e heterossexual». In RENDELL, Jane - *Ramblers and Cyprians: mobility, visuality and the gendering of architectural space*, 2000, p.142.

⁴¹ «No patriarcado, homens e mulheres são distinguidos através das suas relações como espaço. Em termos de pertença, os homens possuem o espaço e as mulheres são propriedade, portanto, são posse do homem (...). Nas relações de troca patriarcais, homens movem-se no espaço como o sujeito da troca; enquanto as mulheres são movidas no espaço entre os homens (...) como objecto de troca». In RENDELL, Jane - *Ramblers and Cyprians: mobility, visuality and the gendering of architectural space*, 2000, p.143.

⁴² Vide Laura Mulvey e *scopophilia*, p. 31.

⁴³ RENDELL, Jane – *Ramblers and Cyprians: mobility, visuality and the gendering of architectural space*, 2000, p.145. (Tradução do autor).

passíveis de serem observados»⁴⁴

A questão da exposição tinha maior relevância em relação ao papel das atrizes e dançarinas cujos corpos eram expostos em palcos públicos. No palco, aquilo que uma mulher mantinha privado era tornado visível, e tal visibilidade, no que respeita à sobreposição de esferas públicas e privadas, era conotado com a imoralidade.

No outro extremo, conforme Jane Rendell, encontram-se a *female shopper* e a *shopgirl*. A primeira era um indicador visual da riqueza do homem e a segunda tinha um desejo por objectos de luxo além das suas posses. Era comum o homem pensar nelas como demasiado preocupadas com a aparência, supérfluas e extravagantes. A ligação que estas personagens têm com a *cyprian* está muito relacionada com a superfície exposta ou o excesso de vestuário, representado por uma fascinação com vestidos e decoração, eram considerados fraudulentos⁴⁵ e imorais, pois mascaravam a realidade⁴⁶, neste caso classes sociais.

Nos discursos emergentes em torno da ameaça da presença feminina no espaço público, a ambivalência masculina (simultaneamente sentindo o medo e o desejo pela sexualidade feminina) coloca ênfase na natureza do olhar para a superfície, da tensão entre o que é revelado e o que permanece em segredo. Lugares ocupados por mulheres, tais como as *bow windows* das arcadas comerciais ou as *boxes* da ópera, eram representados como locais de intriga e de indecência. O problema da ocupação feminina destes locais residia na possibilidade de estes serem tomados por mulheres, ao fazê-lo subvertiam o código patriarcal sobre a posse da propriedade.

Um aspecto crítico da identificação do género é posto em termos de relação espacial de movimento e visão. Pensar sobre a relação dialéctica entre identidades e espaços, representações e construções, permite uma análise que presta uma grande atenção à complexidade e fluidez do género e do espaço. É através desta complexa série de olhares associados ao género e ao movimento que as relações de consumo, exposição e troca se estabelecem, supondo que o modelo de espaço caracterizado pelo género é muito mais complexo que o contínuo debate sobre a separação de esferas sugere.

⁴⁴ «Associations were made between the surface of buildings and femininity as “to-be-looked-at-ness”». In RENDELL, Jane – *Rambler and Cyprians: mobility, visibility and the gendering of architectural space*, 2000, p.148.

⁴⁵ Com intuito de conseguir acompanhantes de classes sociais mais elevadas, muitas vezes as prostitutas alugavam vestidos requintados, fazendo-se passar por pessoas com algumas posses. RENDELL, Jane – *Ramblers and Cyprians: mobility, visibility and the gendering of architectural space*, 2000, p. 148.

⁴⁶ RENDELL, Jane – *Rambler and Cyprians: mobility, visibility and the gendering of architectural space*, 2000, p. 149.



FIG 5 La Liseuse. A. Groegaert, c. 1880.

Anne Troutman

O texto de Anne Troutman, «The Modernist Boudoir and the Erotics of Space»,⁴⁷ aborda o tema da intimidade e do erotismo do espaço, referindo-se particularmente ao *boudoir* - um espaço erótico e íntimo por excelência, como se terá oportunidade de perceber. Depois de uma breve introdução histórica sobre o aparecimento e a evolução do *boudoir*, passando pela explicação da sua função e fazendo uma breve descrição do seu posicionamento espacial na casa, Anne Troutman identifica o *boudoir* moderno em casas de três arquitectos, Adolf Loos, Pierre Chareau e Le Corbusier, explicando o seu funcionamento e a evolução que se verificou desde o primeiro *boudoir*. Logicamente, sendo o *boudoir* um espaço erótico, está assegurada a ligação do erotismo à arquitectura.

O papel da intimidade e do erotismo permanece em grande parte não documentado na cultura arquitectónica ocidental. O erotismo, não é facilmente motivo de análise ou categorização. Efémero por natureza – uma evocação do invisível, dinâmico e perpétuo estado de desejo, erotismo escapa a uma definição fixa. «Pode dizer-se que a dimensão erótica da arquitectura é o lado inconsciente e instintivo da nossa experiência do espaço.»⁴⁸ E, como o inconsciente, está mascarado e codificado, caracterizado pelo excesso, pela elaboração, pela ironia e pelo humor. «Evitando o carácter manifestamente sexual, o erotismo é um estado de ambiguidade fenomenal, tensão e suspensão, uma condição virtual produzindo o sentimento através de truques de percepção.»⁴⁹

Na história do erotismo e da arquitectura moderna, o *boudoir* é um elemento significativo. Um espaço feminino manifestamente sexualizado nasceu no limar da modernidade, o *boudoir* era um compartimento especificamente feminino e um espaço doméstico dirigido à mulher. No início do século XX, à medida que o *boudoir* começou a desaparecer, reemerge como uma sensibilidade estética fundida na casa moderna. A sua subsequente repressão, reemersão e transformação ofereceu um ponto de partida único para o estudo da relação entre erotismo, a modernidade e o feminino. A gradual absorção do *boudoir*, e das suas características, na casa moderna do século XX, levanta várias questões sobre interacção masculina e a *psique* feminina, o *logos* masculino e o *eros* feminino, e o desejo na formação da espacialidade moderna, sugerindo um erotismo implícito.⁵⁰

Todas as ambiguidades e dinâmicas inerentes da natureza dupla da arquitectura como objecto físico e condição espacial, disciplina discursiva e experiência emersiva podem ser lidas como uma evocação de dinâmicas de desejo.

⁴⁷ HEYNEN, Hilde; BAYDAR, Gülsüm, ed. - *Negotiating Domesticity*. London: Routledge. 2005.

⁴⁸ TROUTMAN, Ane – *The Modernist Boudoir and The Erotics of Space*, 2005, p. 296. (Tradução do autor).

⁴⁹ TROUTMAN, Ane – *The Modernist Boudoir and The Erotics of Space*, 2005, p. 296. (Tradução do autor).

⁵⁰ TROUTMAN, Ane – *The Modernist Boudoir and The Erotics of Space*, 2005, pp. 296-297.



FIG 6 Möller *house*, Praga, Adolf Loos.
Damenzimmer ou *boudoir*.

Um estudo da história e da estética do *boudoir* e a sua transformação mostram como os princípios femininos de instinto e de sentimento, atributos que moldaram a sua decoração sensual, uso íntimo, e carácter atmosférico e internalizado, eram codificados espacial e arquitectonicamente. A sua evolução sublinha a mudança do papel da mulher e sugere a influência de valores femininos na espacialidade integrada, dinamismo visual e programaticamente flexível da casa moderna.

Durante a sua evolução, o *boudoir* oscilou entre um terno espaço para conversas íntimas e retiro feminino e um clandestino e sexualmente explícito lugar de encontros; entre um lugar isolado e de fantasia e um lugar de relações espaciais e visuais da arquitectura moderna entre os anos de 1928 e 1932.

O primeiro *boudoir* não era um quarto mas um espaço transitório ou uma escrivaninha com gavetas trancadas e compartimentos secretos. Era um mundo interior, um espaço privado. O *boudoir* apareceu nos inícios do século XVIII, como um termo referente a um espaço feminino distinto e, neste estudo, Troutman, avança com uma teoria sobre a origem do espaço, uma vez que esta é desconhecida. Como o escritório exclusivamente masculino já existia, pode conjecturar-se que terá sido a senhora da casa quem criou este pequeno espaço para o seu próprio retiro.⁵¹ Não tinha programa específico mas acomodava uma variedade de actividades – ler, descansar, banho, vestir, conversas íntimas e mais tarde, durante a época libertina, o espaço era usado para encontros clandestinos. Ao lado dos generosos espaços públicos, o *boudoir* pode ser pensado como parte de mundo paralelo de espaços privados que compreendem a vida dupla da casa aristocrática. Os únicos móveis eram a *chaise longue* e talvez uma pequena mesa ou banco. Possuía uma lareira e por vezes era aberto para o jardim. As paredes eram frequentemente decoradas com espelhos e pinturas da mitologia e cenários naturais, reforçando uma literal e estética ambiguidade que desmaterializava o finito e a linguagem racional da envolvente arquitectura neoclássica.

Espalhada, pouco iluminada, atmosférica e desenhada para estimular os sentidos e apagar qualquer sentido de fronteira ou lugar, a sua decoração tátil e carácter elaborado começou a ser identificado como um espaço essencialmente feminino e de gosto aristocrático. «O elaborado mundo do *boudoir*, com o tremeluzir da luz da vela, criou a ilusão de um espaço onírico, fora do tempo e do lugar. (...) De facto o *boudoir* funciona de forma semelhante ao sonho. Através da duplicidade, deslocação, substituição e simbolismo, escapa à censura e cria um espaço literal e físico para a fantasia.»⁵²

O que começou como a contrapartida feminina do escritório masculino, no início do século XVIII, em meados do século tinha-se tornado não só um símbolo de sexualidade feminina,

⁵¹ TROUTMAN, Ane – *The Modernist Boudoir and The Erotics of Space*, 2005, p. 298.

⁵² TROUTMAN, Ane – *The Modernist Boudoir and The Erotics of Space*, 2005, p. 300. (Tradução do autor).



FIG 7 *Villa Savoye, boudoir*, Le Corbusier.



FIG 8 *Villa Savoye*

mas também no *locus* de influência política feminina e do poder intelectual da aristocrática sociedade francesa. O *boudoir* providenciava o espaço físico e psicológico para a subversão de um sistema social e rígido. Como espaço de discurso carregado eroticamente – lugar de encontro intelectual e espaço de sentimento explicitamente sexual – a natureza transgressiva do *boudoir* tinha alguns benefícios. Associado a ambos, o carnal e o cerebral, e radicalmente indeterminado, estética e funcionalmente, o *boudoir* durante um tempo simbolizou liberdade. Criou o espaço para a mulher – neste caso a senhora aristocrática – não só para seduzir mas para pensar e discutir, para usar do seu poder dentro da estrutura social dominante do estado.

Durante um tempo o *boudoir* tornou-se o *locus* da psique num mundo dividido, possibilitando o espaço físico e psíquico para a negociação e por vezes subversão da rigidez sexual e do sistema social. Construídos por mulheres e para mulheres, como espaço de repouso e reflexão, ou desenhados para afirmar o poder através da sedução, ou para permitir uma fuga às conversas sociais, o *boudoir* era uma incubadora de ideias, um espaço de transição e transformação. A sua evolução sublinha a mudança do papel da mulher e sugere a influência dos valores femininos na espacialidade, visualmente dinâmica e programaticamente flexível da casa moderna.

Enquanto a influência íntima e erótica do *boudoir* histórico era conseguida pelo dissolver da distinção e pela indiferença das fronteiras entre arquitectura e espaço, interior e exterior, público e privado através da intervenção na forma, espaço e luz e pela elaboração ou excesso, uma versão mais simples e despida dos mesmos princípios está presente na organização e estética da casa moderna. Assim, mesmo quando o *boudoir* - símbolo do feminino, da estética e da sexualidade – é ocupado pelo vocabulário moderno da função, higiene e transparência, a sua sensibilidade erótica afirma-se na estética, na ambiguidade visual e espacial, nos materiais sensíveis, sugerindo uma dimensão fluida que se pode observar na arquitectura moderna. O *boudoir* é um espaço erótico que continua a influenciar a abstracção sensual e a sensibilidade da arquitectura moderna até hoje.⁵³

Apesar de se focar no *boudoir* de três edifícios, o trabalho de Troutman, apresenta um caminho para a compreensão da formação da abstracção sexual, espacial e visual e para o entendimento do significado social, político e sexual da arquitectura moderna, e por isso é importante assinalar.

⁵³ TROUTMAN, Ane – *The Modernist Boudoir and The Erotics of Space*, 2005, p. 312-313.

Beatriz Colomina

Beatriz Colomina é um caso particular neste conjunto de teóricos, pois tem desenvolvido, ao longo dos últimos anos, um trabalho diversificado no campo da teoria de arquitectura, que se afasta da história de arquitectura na sua forma mais pura, aproximando-se de uma construção de discussões sobre arquitectura, abrindo o discurso a outras possibilidades, ou seja, «repensar a arquitectura começando a fazê-lo de modo a que seja possível incluir novas questões.»⁵⁴ Neste sentido, a abordagem a esta autora é feita de forma diferente. Se nos casos anteriores apenas um texto ou ensaio foi destacado, aqui o foco incide no livro *Privacy and Publicity*. No entanto, é preciso referir também os seus trabalhos como editora e colaboradora, em livros como *Sexuality and Space* e *The Presence of Mies*. Todos os textos têm um aspecto em comum, a imagem e o espaço são os temas principais que se articulam depois com conceitos diversos, como a sexualidade e o género, a guerra, o poder, o voyeurismo, a domesticidade, o feminismo. Para Colomina, a arquitectura deve ser vista como um sistema de representação⁵⁵ e nestes ensaios e livros, é precisamente isso que mostra. Tanto Loos, como Le Corbusier ou Mies usam o poder da imagem e com isso manipulam a percepção do espaço, salvaguardando as respectivas diferenças.

Mais recentemente destaca-se o seu trabalho como editora de *Cold War, Hot Houses: Inventing Postwar Culture, from Cockpit to Playboy*, cujo objectivo é estabelecer um paralelo entre a Guerra Fria e os seus soldados, e a domesticidade das casas que deixam às suas mulheres, fazendo um retrato do impacto da Guerra Fria na América. O espaço doméstico absorve a nova lógica do espaço do escritório que, por sua vez, deriva do espaço militar: o trabalhador de escritório funde-se com o espaço do escritório numa nova forma de inteligência activa que invadiu a paisagem do pós-guerra. Por outro lado, se a prostituição é urbana e depende das ruas, a *Playboy* é doméstica e desenhada para os subúrbios.⁵⁶ Este é o retrato que Colomina e outros autores fazem de uma América do pós-guerra, que veio alterar profundamente o modo de vida americano. Mais uma vez se destaca o modo como a arquitectura, como modo de representação interfere na formação da identidade do indivíduo⁵⁷. Como em *Sexuality and Space* e *The Presence of Mies*, também este livro resulta de uma série de ensaios com origem num seminário conduzido por Colomina.

⁵⁴ Beatriz Colomina em entrevista. In *Transition* n° 41, 1993, p. 20.

⁵⁵ COLOMINA, Beatriz, ed. – *Sexuality and Space*, 1992 p. X.

⁵⁶ COLOMINA, Beatriz – *Cold War, Hot Houses*, 2004, p.19-20.

⁵⁷ «Penso na arquitectura como uma forma de representação. (...) Estou interessada no sujeito que é construído por esta arquitectura, porque quando falamos sobre um sujeito, uma identidade, eles são construídos por formas de representação. Assim (...) aquilo que me interessa é o corpo que é construído pela arquitectura da mesma forma que o corpo é construído pelo cinema, pela publicidade e por outras formas de representação. Crescemos habituados a pensar na publicidade e no cinema nestes termos mas ainda não o fizemos na arquitectura.» Beatriz Colomina em entrevista. In *Transition* n° 41, 1993, pp. 18-19.

Regressando a *Privacy and Publicity*, o pensamento que construiu não é excepção. Também aqui, Colomina se refere à arquitectura moderna como um discurso de manipulação, para depois o articular com o *fetichismo*, o truque fotográfico e a publicidade, dismantelando a tradicional concepção de arquitectura moderna. A discussão surge através de uma leitura de proximidade, detalhada, de dois importantes arquitectos do movimento moderno, Loos e Le Corbusier. É através destes arquitectos que Colomina afirma que a arquitectura apenas se torna moderna na sua relação com os *mass media*. Este novo factor choca com o sentido tradicional de espaço e subjectividade e convida a um novo olhar sobre a modernidade. E, ao mesmo tempo, as considerações que faz, propõem o reconsiderar da metodologia da teoria de arquitectura. Colomina entende os sistemas de comunicação emergentes que definiram a cultura do século XX como o verdadeiro centro de produção da arquitectura moderna.

A época a que se cinge, observou um grande crescimento no que respeita à comunicação global, as distâncias estão mais curtas, a fotografia, o cinema, o avião, o carro, os catálogos, as revistas, a publicidade. Estes meios são aproveitados pelo arquitecto para promover e sustentar o discurso arquitectónico. A arquitectura passa a ser compreendida como a fotografia, o cinema, a publicação e as exposições. Esta alteração pressupõe um novo sentido de espaço, mais definido por imagens do que por paredes. «A casa é um dispositivo de ver o mundo, um mecanismo de visão, abrigo, separação do exterior, está provido da habilidade da janela de transformar o mundo ameaçador, exterior à casa, num quadro tranquilizador. O habitante é envolvido, embrulhado, protegido pelas imagens.»⁵⁸

A análise de Loos e de Le Corbusier, desde a forma como promovem a sua imagem à forma como as suas casas enfrentam o exterior, mostra que ambos possuem uma grande capacidade de manipulação. E o facto de o primeiro destruir os registos da sua obra e o segundo preservar cada papel, rascunho ou desenho, revelam uma consciência quase de publicista. Este é o primeiro indício de que a manipulação está presente no discurso arquitectónico. Mais tarde isso torna-se evidente. É inevitável pensar nas casas de Loos como suporte de duas esferas distintas: a exterior, fria e despida, e a interior, onde a verdadeira acção toma lugar, através dos recantos e do *raumplan*, ambos associados a lógicas de poder doméstico. No fundo, o arquitecto assume a casa como abrigo protector que não deve revelar-se ao exterior e, portanto, não deve existir uma relação visual que permita o contacto de um com o outro. A janela é para Loos o oposto da janela de Le Corbusier.

Do outro lado encontra-se a janela de Le Corbusier que se abre para o exterior e cumpre o seu objectivo principal. Segundo Colomina, a janela do arquitecto é como uma película de filme fotográfico, cada enquadramento é uma fotografia e um motivo para olhar.

⁵⁸ COLOMINA, Beatriz – *Privacy and Publicity*, 1998, p. 6. (Tradução do autor).

A fotografia, o cinema, o avião, o carro, a moda, a casa, a electricidade, todas estas coisas inspiraram e impulsionaram uma nova percepção da arquitectura e alteraram a forma como esta comunica. A arquitectura consumida através de desenhos, fotografias e películas de filme era constantemente manipulada e alterada. O resultado era mais apelativo, às vezes confuso outras vezes controverso, mas modificou a forma de perceber a arquitectura e alterou o seu discurso.

Com estes autores e os respectivos trabalhos, fica patente uma nova forma de pensar a arquitectura, o espaço, o sujeito que nele se move, e a identidade do arquitecto. O lugar envolve inúmeras questões, provoca sensações, e pode funcionar como palco de mudanças sociais. No discurso de Mulvey, um dos primeiros a introduzir a questão da sexualidade e do olhar associado à psicanálise. Nele, o cinema é um sistema de representação e, como tal, levanta questões sobre a forma como o inconsciente cria modos de ver e prazer em olhar.

Num discurso marcado pelo feminismo, Mulvey usa a análise como arma de destruição do erotismo na estrutura patriarcal do cinema, que usa a mulher como alvo imagético de um homem que é o único portador do olhar, e propõe a concepção de uma nova linguagem de desejo.

Em moldes semelhantes, embora sem o radicalismo do discurso de Mulvey (o respectivo contexto cultural em que se inserem é um factor importante a considerar), encontra-se Rendell, que a partir do discurso feminista, desmonta as esferas patriarcais de domínio público masculino e de domínio privado feminino, explorando a relação espacial de movimento e de visão. Enquanto para o homem o movimento era sinónimo de domínio e exploração urbana, para a mulher significava a transgressão e a imoralidade, pois violava as regras patriarcais de ocupação do espaço. Pensar sobre a relação de diálogo entre identidades e espaços, representações e construções, permite uma análise que presta uma grande atenção à complexidade e fluidez do género e do espaço. É através desta complexa série de olhares associados ao género e ao movimento que as relações de consumo, exposição e troca são jogadas, e o modelo de espaço caracterizado pelo género é muito mais complexo que o contínuo debate sobre a separação de esferas sugere. «A questão da modernidade não pode ser separada das questões de género e de sexualidade.»⁵⁹

Para Burgin, a fotografia de Newton é também uma transgressão, o lugar das personagens

⁵⁹ COLOMINA, Beatriz – *Privacy and Publicity*, 1998, p.38. (Tradução do autor).

no espaço não corresponde à tradicional concepção do espaço, todos os elementos que a produzem e que, geralmente, estão escondidos e pertencem à outra esfera, a esfera privada, aparecem (a separação das esferas dilui-se, quer pelo movimento das personagens, quer pela forma como se expõem e são expostas). Ao aparecer no espaço da fotografia Helmut Newton expõe-se como *voyeur* e exibicionista, desmontando a estrutura tradicional do bastidor fotográfico e as suas delimitações espaciais.

Em Troutman o discurso começa por ser semelhante, ao referir que a mulher altera o espaço da casa criando o *boudoir*, mas num segundo momento avança para a apropriação deste conceito por arquitectos como Adolf Loos ou Le Corbusier. O *boudoir* é representado como um mundo paralelo ao da sala de visitas da casa aristocrática e nele os conceitos de tempo e o limite são difusos, as pinturas, os rebocos, os espelhos, os drapeados, a alcova, a lareira, contribuem para esta leitura. Este lugar é secreto e está associado à liberdade, ao poder e à influência, ao sonho. E, tanto nas casas de Loos como nas casas de Le Corbusier o *boudoir* aparece associado a conceitos de erotismo e controlo espacial e, principalmente, visual.

A sexualidade, a visão, o movimento, o género, a fotografia e o cinema aparecem no discurso de Colomina e na sua ideia de arquitectura como sistema de representação. associando a estes conceitos um elemento arquitectónico muito específico, a janela. Este elemento permite a visão para o exterior, permite a comunicação, ou então é apenas uma forma de iluminar o interior, mas em ambos os pensamentos a janela representa a relação da separação das esferas, definida em Loos, fragmentada em Le Corbusier, totalmente exposta em Mies.

Todos estes textos constroem um pensamento com base em conceitos de visão e movimento, que são fundamentais para a percepção sensorial do espaço. Note-se que na casa estes dois conceitos são incorporados pela janela e pela *promenade* (presente na arquitectura de Le Corbusier, na casa de Mies a deslocação não é necessária para ver todos os fragmentos, a exposição total permite já uma leitura global). Pode concluir-se então que a janela funciona como um dispositivo de classificação do espaço, onde a abertura constrói um significado e revela uma identidade.

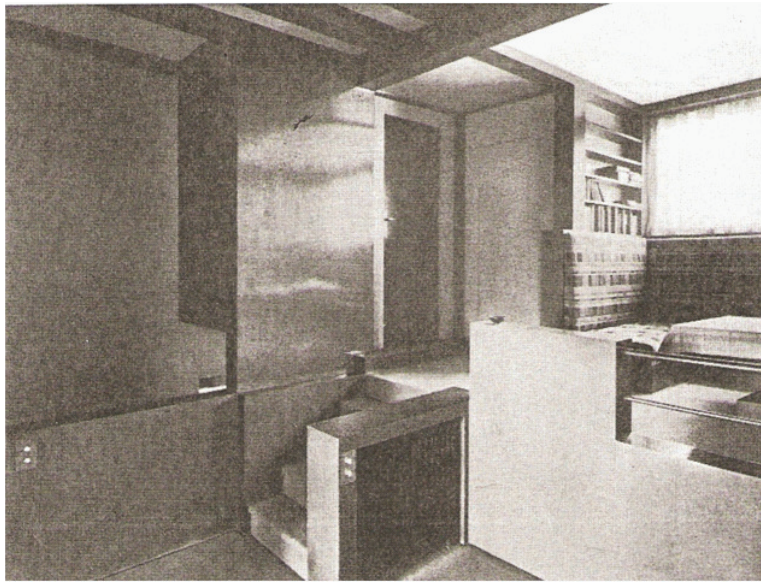


FIG 9 Möller house, Vienna, Adolf Loos.

1.2 Auguste Perret/ Adolf Loos/ Frank Lloyd Wright/ Alvar Aalto

O interior e o exterior apresentam-se como um ponto de discussão constante em arquitectura, levanta múltiplas questões e ao longo dos tempos foi-se resolvendo de formas muito distintas. E isso deve-se às inúmeras soluções que foram encontradas para se estabelecer uma relação com o exterior. Sendo que, cada uma delas é o reflexo de uma identidade e de um pensamento. «O arquitecto, pela sua profissão, é por excelência um criador de formas, um organizador do espaço, mas as formas que cria, os espaços que organiza mantendo relações com a circunstância, criam circunstância e havendo, na acção do arquitecto possibilidade de escolher possibilidade de selecção, há fatalmente drama. (...)».⁶⁰ Acredita-se, pois, que a janela contém características que identificam o arquitecto, ou melhor, a janela parece ser o reflexo da forma de pensar do arquitecto e do tipo de relação que este tem com a esfera pública. Exactly para demonstrar isto, propõe-se uma breve análise de quatro arquitectos e a relação que estabelecem com o exterior, procurando perceber as questões que são levantadas por cada um deles, pois se uns preferem deliberadamente limitar os pontos de contacto com o exterior, acentuando a tensão nestes e vivendo ao máximo a interioridade, preservando a intimidade; outros assumem a relação com o exterior como uma oportunidade de interpenetração com o interior, um momento em que dois espaços se tocam e se diluem.

Apesar deste estudo se centrar no movimento moderno e em dois dos seus principais representantes⁶¹, chama-se aqui a atenção para a ocorrência de inúmeros outros exemplos - onde o símbolo e a significação do espaço como força organizadora do mesmo possibilitam formas de experienciar a arquitectura de modos completamente distintos - que tornam a leitura deste trabalho mais fácil. Estes apontamentos, aqui mencionados, estão directamente relacionados com os casos escolhidos, outros servem de elo de ligação ou reforço da linha de pensamento aqui apresentada.

A escolha dos arquitectos incidiu na clareza da lógica que aplicam no estabelecimento de uma posição face ao exterior, sendo assim mais fácil compreender as dinâmicas apresentadas de seguida. As suas janelas, com diferentes aberturas e diferentes propósitos demonstram as diferentes intenções dos diversos arquitectos. Auguste Perret, Adolf Loos, Frank Lloyd Wright e Alvar Aalto são os arquitectos.

⁶⁰ TÁVORA, Fernando – *Da Organização do Espaço*, 2004 [1962], p.73 .

⁶¹ «Le Corbusier e Mies foram não só os mais respeitados como os mais corajosos.» In BENEVELO, Leonardo – *O Último Capítulo da Arquitectura Moderna*, 2009 [1985], p. 46.



FIG 10 Müller *house*, Praga, Adolf Loos. Zona de estar elevada no *Zimmer der Dame* (*Damenzimmer*) ou *boudoir*, como sugere Anne Troutman.

Adolf Loos

O tema da janela, nos edifícios de Loos, adquire uma grande importância e é preciso *entrar* para compreender a sua força e o seu rigor, no que toca à relação do interior com o exterior, que acaba por ser o reflexo de um estudo exaustivo sobre o significado da casa como *habitat*, como abrigo, apresentando uma relação muito próxima com a casa árabe, com zonas onde o sol é muito forte e que contrastam com zonas de penumbra, mais protegidas.⁶²

Para o arquitecto, a luz é o elemento que molda o espaço e lhe dá carácter, reproduzindo diferentes atmosferas em zonas distintas da casa, como se as classificasse, segundo Colomina, induzindo também uma espécie de voyeurismo interno que ganha forma no *Raumplan*. Loos considera que o interior é um espaço que deve ser preservado da agitação de uma «cidade congestionada onde a desordem parece aflitiva (...)»⁶³. Neste sentido, pode afirmar-se que a separação entre privado e público, entre vida íntima e vida social tem raízes no seu entendimento da vida moderna. E o carácter introvertido das suas casas, a forma como as fecha ao exterior, demonstra a falta de convicção num possível diálogo entre dois espaços diferentes, como refere Beatriz Colomina, em *Privacy and Publicity*.⁶⁴ Assim, Loos utiliza diversos mecanismos de separação e protecção, a cortina é usada constantemente como filtro, permitindo que a luz entre e, ao mesmo tempo, dissimulando o olhar. Mais que isso, o posicionamento dos móveis também se revela, aqui, importante como barreira ao olhar. Por vezes, o sofá (muitas vezes fixos no chão) é colocado de forma a manter o ocupante de costas para a abertura, impossibilitando, desta forma, o olhar para o exterior, dirigindo a visão apenas para o interior. Nas palavras de Le Corbusier, «Loos disse-me um dia: um homem culto não olha para fora da janela, a sua janela é de vidro fosco; ela está lá apenas para proporcionar luz, não para deixar o olhar passar.»⁶⁵

Segundo Colomina, em *Privacy and Publicity*, Loos preserva o interior da casa, diferencia o espaço doméstico do interior da agitação do exterior. A separação entre os dois mundos acaba também por revelar o entendimento que o arquitecto tem sobre estes espaços, o que leva a autora a afirmar que, para Loos, a vida moderna acontecia em dois níveis, o da experiência individual e o da existência na sociedade e, por isso, estas situações «(...) são irreduzíveis mas interdependentes (...). O interior fala a linguagem da cultura, a linguagem da experiência das coisas; o exterior fala a linguagem da civilização, da informação.»⁶⁶ No fundo, o arquitecto assume a casa como abrigo protector que não deve revelar-se ao exterior e, portanto, não deve existir uma relação visual que permita o contacto de um com o outro.

⁶² Álvaro Siza Vieira em entrevista. In *arq/a*, 2008, p.48.

⁶³ LE CORBUSIER – *Urbanismo*, 2000 [1925], p 172. [Le Corbusier refere-se à desordem da cidade contemporânea Loos, referindo que é por este motivo que compreende a sua reacção, ao privilegiar a sua intimidade].

⁶⁴ COLOMINA, Beatriz – *Privacy and Publicity*. 1998, p.39.

⁶⁵ LE CORBUSIER – *Urbanismo*, 2000 [1925], p 172.

⁶⁶ COLOMINA, Beatriz – *Privacy and Publicity*, 1998, p. 33. (Tradução do autor).



FIG 11 Steiner *house*, Viena, 1910, Adolf Loos. Vista da Sala de jantar. Note-se o espelho por baixo da janela.

Um exemplo disso é *Moller house* (Viena, 1928), onde a zona de estar, elevada relativamente à zona da entrada, tem o sofá contra a janela e, embora, não seja possível ver através da janela, a sua presença é fortemente sentida. A estante de livros sugere um local confortável de leitura e a sua posição elevada, relativamente à entrada (uma passagem mais escura), permite ver imediatamente quem se aproxima, contudo, é preciso algum tempo para a pessoa que chega se aperceba de quem está na sala, o olho precisa de se habituar à luz que emana por trás da primeira. Este facto confere segurança a quem se encontra na sala, conferindo-lhe vantagem face ao segundo indivíduo, que circula na entrada. Trata-se de um exemplo de *voyeurismo* doméstico que, como já havia sido referido, acontece frequentemente na obra de Loos, graças à sobreposição de vários planos com altimetrias diferentes. Como se pode verificar, a sensação de segurança dos interiores de Loos é conseguida, não só, pelo voltar de costas ao exterior, como também, por uma lógica visual entre os espaços comuns da casa, tornando os habitantes, actores e espectadores da cena doméstica. Contrastando com um exterior simples e despido de artifícios, o interior assume uma complexidade maior, assistindo-se a uma lógica interna de campos de visão que se sobrepõem e se interpenetram (o que mais tarde Loos define como *Raumplan*).⁶⁷

Este esquema volta a aparecer na casa Müller, em Praga. Segundo Troutman, o coração desta casa abriga um *boudoir*⁶⁸ ou *damenzimmer*. Este *damenzimmer* faz uma síntese do espaço do *raumplan* de Loos com a estratégia erótica do *boudoir* dos séculos XVIII e XIX. Apesar de ocupar uma casa de classe média, o *damenzimmer* é uma transformação do *boudoir* neoclássico da aristocracia. A sua designação como espaço doméstico, o seu programa indeterminado, as suas superfícies visualmente tácteis e a sua velada mas agressiva presença, confirmam a influência do *boudoir* histórico. Não tem uso especificado, contudo as alcovas, as estantes e as *chaises longues* sugerem um espaço de leitura, descanso, conversa e, provavelmente, de encontro romântico. Mas, ao contrário do *boudoir* histórico, o *damenzimmer* não é periférico à casa, é um volume espacial dinâmico integrado na casa e central relativamente à sua planta e à sua concepção.

Suspense sobre o vestíbulo de entrada, entre o salão, a sala de jantar e o escritório, o *damenzimmer* é um objecto secreto desde o interior, a partir do qual o ocupante pode observar o salão e a rua sem ser visto. Apesar de o salão não ser directamente visível do *boudoir*, a janela que o separa do salão, situado numa zona inferior, permite ouvir o que se passa neste compartimento, permanecendo incógnito. Com as suas escadas em espiral e as suas passagens

⁶⁷ CURTIS, William J.R. – *Modern Architecture since 1900*, 1997 [1982], p. 70.

⁶⁸ «Atravessando as sensibilidades dos séculos XIX e XX, Adolf Loos não era estranho à teatralidade imersiva dos *boudoirs* dos séculos XVIII e XIX. Apesar de censurar publicamente o uso do ornamento em arquitectura, a frequente inclusão de tecidos drapeados, o elaborado visual texturado das superfícies e a interacção entre espelhos e janelas no seu trabalho, sugerem uma afinidade com os primeiros *boudoirs* e a sua decoração.» In TROUTMAN, Anne – *The Modernist Boudoir and the Erotics of Space*, 2005, p.304. (Tradução do autor).



FIG 12 *Willits house*, Frank Lloyd Wright.



FIG 13 *Boynton house*, Frank Lloyd Wright.
Rochester, NY.



FIG 14 *Laura Gale house*, Frank Lloyd Wright..



FIG 15 *Robie house*, Frank Lloyd Wright. Chicago.

mantidas na sombra, o *damenzimmer* é simultaneamente fechado e exposto, público e privado, escondido à vista desarmada. Como Beatriz Colomina sugere, pode simbolizar não só uma construção arquitectónica do feminino mas a centralidade conceptual da sua presença erótica no *Raumplan*.⁶⁹

Como o *boudoir*, o *raumplan* resiste à categorização e existe, semelhante ao erotismo, num estado de tensão. «Se o erotismo consiste em manter o desejo num estado máximo de tensão em cumplicidade com o proibido, então o erotismo é um tema essencial e subjacente no pensamento de Loos»⁷⁰.

Subindo ao *damenzimmer*, encontra-se um espaço com vários níveis onde a leveza e o alto-relevo do interior drapeado do século XVIII foi transformado em chão coberto de alcatifa, cadeiras de estofado apertado e mobília com gráficos de madeira.⁷¹ O *boudoir* conduz a uma atmosfera de calor e intensidade que contrasta com o exterior apagado e formal da *villa*, como acontece na *Moller house*, criando uma tensão erótica.⁷²

Outro exemplo da teatralidade dos interiores de Loos é a enigmática colocação de um espelho, na sala de jantar da *Steiner house* (Viena, 1910), por baixo de uma janela aberta para o exterior. Aqui, a janela volta a ser uma mera fonte de luz, uma vez que é o espelho, e não a abertura, que se encontra ao nível do olho, reflectido o olhar para o interior⁷³ e, salientando, mais uma vez, o carácter de intimidade que os interiores de Loos possuem, onde a janela não passa de um mero dispositivo para a luz entrar e não para enquadrar a visão, o olho está, inequivocamente, voltado para o interior, procurando o refúgio da agitação desordenada da metrópole.⁷⁴

Frank Lloyd Wright

Na formação do movimento moderno, Frank Lloyd Wright é, segundo Curtis, o primeiro arquitecto a fundar um novo estilo baseado na concepção espacial de planos e massas abstractas que se relacionam e abrem para o exterior⁷⁵.

A planta de Wright era gerada do interior para o exterior, partindo de um centro, a casa

⁶⁹ COLOMINA, Beatriz - *The split wall: domestic voyeurism*, 1992, pp. 73-128.

⁷⁰ TROUTMAN, Anne - *The Modernist Boudoir and the Erotics of Space*, 2005, p.306. (Tradução do autor).

⁷¹ «Embora não estivesse coberto de metros de drapeados, espelhos e pinturas de sedução míticas, as paredes e as superfícies do boudoir loosiano tem padrões e decoração substituindo a textura visual pela intensa taticidade de espaço drapeado.» In TROUTMAN, Anne - *The Modernist Boudoir and the Erotics of Space*, 2005, p.306.

⁷² TROUTMAN, Anne - *The Modernist Boudoir and the Erotics of Space*, 2005, p.306.

⁷³ COLOMINA, Beatriz - *Privacy and Publicity*, 1998, pp. 244-255.

⁷⁴ COLOMINA, Beatriz - *Privacy and Publicity*, 1998, pp. 234-238.

⁷⁵ CURTIS, William J.R. - *Modern Architecture since 1900*, 1997 [1982], p. 113.



FIG 16 FallingWater, Frank Lloyd Wright.

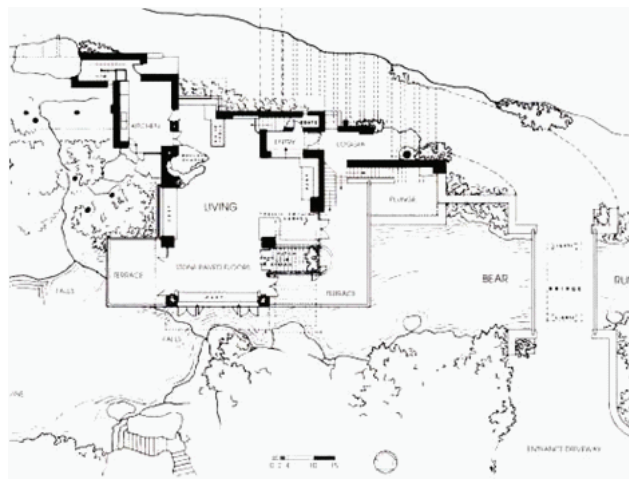


FIG 17 Falling Water, planta do Piso principal, Frank Lloyd Wright.

procurava expandir-se, usando de uma total flexibilidade, mantendo a tradição da antiga casa americana de se desenvolver a partir do centro, onde se situava a chaminé. Ao longo do seu vasto percurso, o arquitecto mostrou sempre uma preocupação especial com o tema da casa, basta ver os exemplos de *Taliesen*, as *Prairie Houses*, *Falling Water*, entre outras. E, nesta obra tão diversa, a relação com o exterior foi sempre evoluindo e apresentando um carácter próprio que ia de encontro ao percurso organicista que trilhava. Contudo, na sua essência, esta relação privilegiava sempre a interpenetração dos dois espaços, se em algumas zonas o exterior entrava no interior, vezes havia em que o interior se estendia pelo chão, procurando a luz.

Ao longo do tempo, a relação de Wright com o exterior foi-se modificando e por isso deve ter-se em conta a evolução da janela nas obras do arquitecto. Em *História da Arquitectura Moderna*, Bruno Zevi propõe uma análise das obras de Wright num período que compreende a *Wilson house* e *Falling Water*. Na *Wilson house* o rectângulo planimétrico está dividido em sectores à maneira tradicional, a parede domina as concepções espaciais e fecham estaticamente. Estamos em 1893. Sete anos depois, na *Hickox house*, a planta é livre e as paredes projectam os ambientes interiores. Este período é, segundo Zevi, a fase descritiva de Wright e inclui a *Bradley house*, que possui uma poderosa imagem espacial. As *Prairie houses*, aproximam-se do tema cruciforme colonial, como se pode observar nas concepções espaciais da *Roberts house* e da *Robie house*. Aqui é preciso notar a continuidade entre os diversos braços da cruz e a forma como o espaço comprimido entre as paredes alcança o exterior. A parede desaparece pela mediação entre os espaços interiores e exteriores. Na *Willitts house* uma ampla janela abre desde a terra até ao tecto da fachada principal; janelas contínuas reduzem os sectores murais neoplasticamente dispostos das *Boynton* e *Gale houses*, janelas em fila e uma penetração constante impedem na *Robie house* toda a possibilidade de clausura das paredes.⁷⁶ Wright estende a toda a parede a função de projecção do espaço interior no exterior. Em *Falling Water* as «paredes deixam de o ser e são apenas defesas entre vazios atmosféricos e cavidades de pedra.»⁷⁷

Pode, então, dizer-se que a casa, para Wright, se aproxima do abrigo para proteger da chuva e do calor, as suas paredes são uma forma para levar o exterior à casa e o interior ao lado de fora, estendendo a toda a parede a função de projecção do espaço. A casa representa um elemento de estabilidade, o abrigo e o lugar de meditação e, por isso, não se pode abrir indefinidamente com janelas sem eliminar essa sensação de recolhimento. Em Wright, no que respeita à relação com o exterior, a luz é o mais importante na definição dos espaços, esta deve ser pensada, doseada e controlada. Assim, a abertura, nesta arquitectura orgânica, procura a luz para estabelecer uma relação com o mundo de continuidade e interpenetração.⁷⁸

⁷⁶ ZEVI, Bruno – *História da Arquitectura Moderna*, vol.2, 1970 [1950], p.457-458.

⁷⁷ ZEVI, Bruno – *História da Arquitectura Moderna*, vol.2, 1970 [1950], p. 458.

⁷⁸ ZEVI, Bruno – *História da Arquitectura Moderna*, vol.2, 1970 [1950], p 458.



FIG 18 Edifício na Rua Franklin, Auguste Perret. Paris, 1902.

Auguste Perret

Os edifícios de betão construídos por Auguste Perret, em particular o edifício na rua Franklin (Paris, 1902), tornaram-se na maior inspiração da geração que fundou o movimento moderno, na década de 1920. Foi com Perret que os arquitectos da geração moderna⁷⁹ aprenderam a usar o betão e a tirar partido das potencialidades deste face aos materiais vigentes, como a pedra ou o tijolo.

Assim, parece incontornável lembrar a discussão que se levanta entre os dois arquitectos, sobre como deveria ser o desenho da janela. Segundo Colomina, ninguém ficou mais perturbado com a janela horizontal de Le Corbusier que o seu mentor. Tudo começou nas páginas do *Paris Journal*, em 1923, e o debate sobre a *fenêtre en longueur* manteve-se durante anos: «Disseram-me⁸⁰, por exemplo: “uma janela é um homem, fica de pé!”. Assim seja se o que se quer são “palavras”»⁸¹

Perret defendia que a janela vertical, a *porte-fenêtre*, reproduz uma impressão completa do espaço, porque permite uma vista da rua, do jardim e do céu, dando o sentido de profundidade. A janela horizontal, por outro lado, diminuía a percepção e correcta admiração da paisagem. Perret argumentava que a janela horizontal cortava a visão, precisamente, onde é mais interessante: a tira de céu e o primeiro plano, que sustentam a ilusão de profundidade da perspectiva,⁸² perturbando assim a leitura que se tem do exterior.

Neste sentido, apresenta-se uma das mais emblemáticas obras de Perret, o edifício em betão na Rua Franklin (Paris, 1902), onde o arquitecto apresenta uma solução de planta em U, desenvolvida no sentido de proporcionar o maior campo de visão possível, aumentando a área de disposição das janelas verticais. Estes apartamentos, construídos em betão, têm uma dinâmica, no que respeita à relação com o exterior, um pouco diferente dos edifícios adjacentes, embora respeite as convenções formais da envolvente. Com vista sobre o Sena e a Torre Eiffel, o arquitecto pretende tirar o melhor partindo dessas vistas desenhando a janela tão larga quanto as leis de zonamento permitissem. O edifício adaptava-se delicadamente à sua vizinhança e respeitava as muitas convenções desta, mas anunciava, também, novos caminhos para a arquitectura, nomeadamente a grande proporção das janelas.⁸³

⁷⁹ Entre estes arquitectos destaca-se Le Corbusier, «Nascido na Suíça, em La Chaux de Fond, Charles-Edouard Jeanneret (1887-1965) abandona por algum tempo a escola, trabalha a partir de 1908 no estúdio de Perret e depois de Behrens e viaja pela Europa e pelo Oriente.» In BENEVOLO, Leonardo – *História de la Arquitectura Moderna*, 1990 [1960], p.463. (Tradução do autor).

⁸⁰ Le Corbusier refere-se a August Perret.

⁸¹ LE CORBUSIER – *Precisões*, 2004 [1930], pp. 65-66.

⁸² COLOMINA, Beatriz – *Privacy and Publicity*, 1998, p.130.

⁸³ CURTIS, William J.R. – *Modern Architecture since 1900*, 1997 [1982], pp. 77-80.



FIG 19 Edifício na Rua Franklin, Auguste Perret. Paris, 1902.



FIG 20 Villa Mairea, Alvar Aalto.

Alvar Aalto

O arquitecto finlandês Alvar Aalto estabeleceu o seu vocabulário através da combinação entre a tradição nórdica e a sensibilidade dórica, que surgiu na Escandinávia por volta de 1910 e privilegiava os materiais, o conforto, a luz, a relação com a natureza, e as novas ideias da arquitectura moderna que surgiam em França, na Holanda, Alemanha e União Soviética. Neste sentido a sua carreira dificilmente pode ser entendida sem uma referência a estes temas.⁸⁴ «A contínua preocupação de Aalto pelo ambiente geral de um espaço e pela maneira de o modificar através da filtração sensível do calor, luz e som, foi formulada plenamente pela primeira vez nestas obras. [*Biblioteca de Viirpuri e Sanatório de Paimio*]»⁸⁵

Na obra de Aalto, as principais preocupações centram-se na intimidade e conforto proporcionadas pela entrada da luz directa e calor. Além disso, importa salientar a sua preocupação com a natureza e as questões do lugar. A maioria dos seus edifícios desenvolve-se um L ou em U, protegendo o interior e criando uma dinâmica de relação com a exterior muito própria.⁸⁶ Influenciou muito a arquitectura finlandesa, assim como o arquitecto português Álvaro Siza Vieira, que tem um percurso muito semelhante ao de Aalto.⁸⁷

«Como ocorre com muitos arquitectos escandinavos, as referências ao classicismo ou aos métodos artesanais ocorre sobre uma base sólida de modernidade que confere às suas propostas um carácter progressivo e humanista (...).»⁸⁸ Aalto sempre centrou a sua atenção na criação de condições de bem-estar humano. Todas as suas obras reflectem a sua sensibilidade permanente à luz. A organicidade aproximou Aalto «daquele “grupo” de arquitectos expressionistas do Norte da Europa empenhados em fazer com que o edifício tivesse vida (...).»⁸⁹ Assim a retícula ortogonal deveria ser flectida onde as idiosincrasias do lugar ou do programa assim o exigissem.

Aliada a esta constante e evidente preocupação com o lugar, está a luz, marca indissociável do trabalho de Aalto. Os delicados sistemas de aberturas, permitem a entrada de luz zenital ou em pontos elevados, possibilitando diversas qualidades de luz aos espaços interiores, o que lhes conferia intenções e tensões distintas. Deve, contudo, reiterar-se que um dos temas principais da obra do arquitecto, não se pode perceber sem se considerar a sua localização geográfica, já que os países nórdicos têm uma luz muito particular e, durante grande parte do ano, por

⁸⁴ FRAMPTON, Kenneth – *História crítica de la Arquitectura Moderna*, 1993 [1981], pp.194-195.

⁸⁵ FRAMPTON, Kenneth – *História crítica de la Arquitectura Moderna*, 1993 [1981], p.200. (Tradução do autor).

⁸⁶ FRAMPTON, Kenneth – *História crítica de la Arquitectura Moderna*, 1993 [1981]pp.200-204.

⁸⁷ MONTANER, Josep Maria - *Depois do Movimento Moderno, arquitectura da segunda metade do século XX*, 2001 [1993], pp. 88.

⁸⁸ MONTANER, Josep Maria - *Depois do Movimento Moderno, arquitectura da segunda metade do século XX*, 2001 [1993], p. 86. (Tradução do autor).

⁸⁹ FRAMPTON, Kenneth – *História crítica de la Arquitectura Moderna*, 1993 [1981], p.204. (Tradução do autor).



FIG 21 Villa Mairea, Alvar Aalto.



FIG 22 Casa de Chá, Álvaro Siza Vieira.

períodos muito escassos de tempo.⁹⁰

Na obra de Aalto encontra-se a vontade de conciliar o intelectual e o sensorial, predominando a preocupação pela situação do edifício, pela sua localização no terreno, pela definição de plataformas, pela relação e interpretação entre os diversos volumes dos edifícios, pelo desenho da luz.

Assim, pode perceber-se que a relação que o edifício tem com o exterior incorpora uma mensagem, um significado, que tem impacto na forma como o espaço interno se materializa. Ou seja, estas dinâmicas apresentam uma imagem do indivíduo, de identidade e, mais que isso, são dotadas de uma significação que é inerente ao trabalho do arquitecto. Neste sentido, a janela representa aquilo que ele entende como espaço exterior e a consequente correspondência que se estabelece entre *fora e dentro*.

Mais especificamente, quando se pensa no trabalho de Loos é fácil perceber que existe uma relação de afastamento entre duas esferas que, claramente ele considera distintas: o espaço interior e o espaço exterior. O interior deve ser impenetrável, o olho está voltado para a *cena* doméstica, o ocupante desempenha dois papéis, um na intimidade do seu lar, o outro na agitação da cidade, a casa é o abrigo e portanto não deve deixar o exterior entrar, uma vez lá dentro só o interior importa.

É sabido que Loos é rigoroso na sua forma de se apresentar, e isso é notório não só pela sua arquitectura - que se distancia da *Secessão Vienense* e do *Art Nouveau* - com exteriores simples e claros evitando qualquer ornamento, mas também naquilo que escreve, nomeadamente, em *Ornamento e Crime*. A rigidez que o caracteriza tem reflexo no uso do espaço que desenha, a arquitectura de Loos incorpora uma visão defensiva face ao exterior, impõe uma certa rigidez na forma como indica ao seu ocupante que não deve desviar o olhar do interior. Não se quer aqui fazer um juízo valor sobre a qualidade do espaço, mas sim sublinhar a coincidência que se estabelece entre a rigidez comportamental que Loos propõe para a sociedade e a forma como desenha o espaço, afastando o olhar do ocupante da janela não só com barreiras físicas, como a mobília fixa ao chão, mas também criando um espaço interior que incita à descoberta, cheio de lugares por explorar. Neste sentido, será oportuno recordar a descrição de Zevi, sobre as diferenças entre o interior e o exterior: «os volumes exteriores dos edifícios de Loos são, regra geral, caixas fechadas, cristalinas estereometrias que apenas denunciam em algumas limitações nas janelas um drama contido e inibido. Mas nos interiores é fantástico o jogo da fantasia, não

⁹⁰ MONTANER, Josep Maria - *Depois do Movimento Moderno, arquitectura da segunda metade do século XX*, 2001 [1993], p. 88.

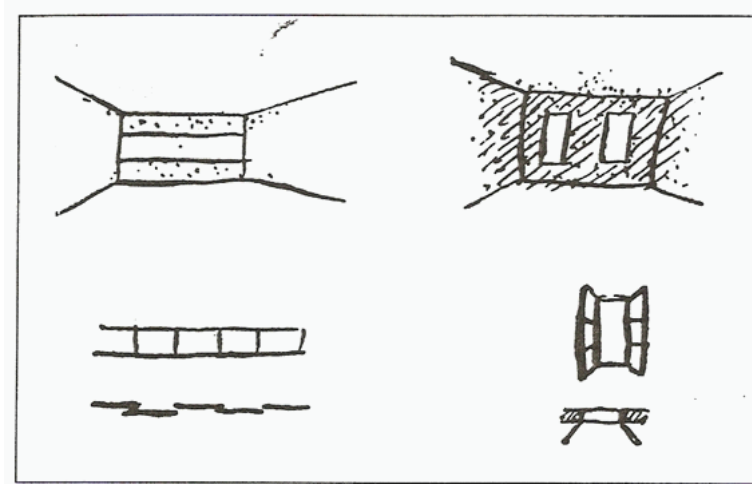


FIG 23 Desenhos onde Le Corbusier confronta a janela horizontal e a janela vertical.

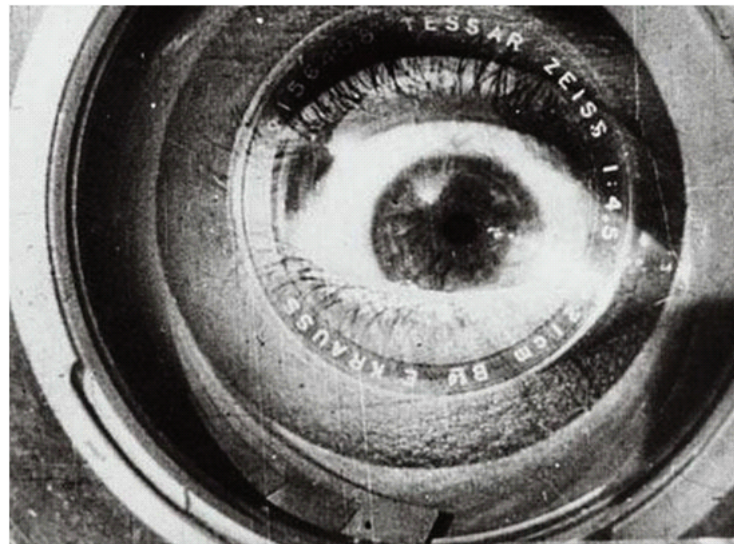


FIG 24 Primeiro frame do filme *O homem com a câmara de filmar*, Dziga Vertov.

só volumétrica mas também espacial.»⁹¹

Já na obra de Wright, as esferas distintas que Loos propõe, diluem-se e confundem-se, o interior invade o exterior, ou o contrário. Desta relação nasce, como William Curtis refere, um novo estilo baseado na concepção espacial de planos interpenetrantes e massas abstractas que se relacionam e abrem para o exterior.

Os espaços têm como base a tradição americana, como já foi anteriormente referido, e por isso, a casa possui um grande sentimento de abrigo, contudo, ao contrário do que acontece com Loos, a relação com o exterior acontece de forma natural, como uma extensão da casa: os espaços interiores são projectados para o exterior, a parede vai desaparecendo gradualmente, desde a grande janela da *Willitts house*, até chegar a *Falling Water*, onde as paredes se vão desmaterializando deixando perceber o interior, transformando-se numa forma de fundir o exterior e o interior. Contudo, esta relação vive também da sensação de recolhimento, e a intimidade é preservada pelo equilíbrio entre o cheio e o vazio, a janela é o momento de mediação, de transição suave entre uma esfera e outra. A abertura procura a luz para estabelecer uma relação com o mundo de continuidade.⁹²

Começa a perceber-se uma correspondência entre o significado da abertura e o impacto que esta tem no espaço, é este interface que define os dois lados da parede, um é dependente do outro, e é o ponto em que os dois se unem que lhes dá significado. Mais, é a abertura que classifica o espaço, que lhe confere identidade, que define o tipo de relação que se pretende.

Nas janelas verticais da rua Franklin, Perret deixa o ocupante admirar a Torre Eiffel e o Sena. É por este motivo que desenvolve uma planta em U, aumentando assim a área útil da fachada. Estas aberturas propõem uma relação do homem, na concepção de Perret, perante o mundo, colocado em pé de igualdade com a cidade, representada aqui pela Torre Eiffel. «A janela é um homem, fica de pé!»⁹³, é na vertical que a perspectiva é mais apurada, a janela horizontal corta o céu e o chão, perde-se a ideia de primeiro plano, acaba por ser *falsa e enganadora*.

Num registo diferente, mais afastado do racionalismo de Perret, encontram-se Alvar Aalto e Álvaro Siza que partilham um percurso muito semelhante, basta lembrar o sentido de interioridade e de relação com o lugar, que pode ser um pouco paradoxal mas que desaparece quando se percebe, através das leituras das plantas, frequentemente em L ou em U, que os espaços abertos ao exterior são cuidadosamente estudados e protegidos - os momentos com o exterior são íntimos de quem conhece o interior. A complexidade espacial requer experiência, é

⁹¹ ZEVI, Bruno – *História da Arquitectura Moderna*, vol.1, 1970 [1950], p.124.

⁹² ZEVI, Bruno – *História da Arquitectura Moderna*, vol.2, 1970 [1950], p.458.

⁹³ É curiosa esta afirmação, pois apesar de Perret não se opor ao acto de olhar para fora, como faz Loos, usa a mesma expressão para definir o lugar do homem no mundo: «um traço horizontal, a mulher jacente; um traço na vertical: o homem (...)». *Apud*: ZEVI, Bruno – *História da Arquitectura Moderna*, vol.1, 1970 [1950], p.123. Seguindo a lógica loosiana, a janela de Le Corbusier é uma mulher.

preciso procurar a entrada, é preciso conhecer o interior para depois se olhar, é preciso fazer um caminho para lá chegar. Como em Wright, encontra-se na obra destes arquitectos uma vontade de tocar o exterior, procurando zonas de transição, mostrando um equilíbrio entre o racional e a sensação, tendo sempre presente a ideia que a abertura, além de providenciar o contacto com o exterior, permite que a luz dê carácter ao espaço e o molde consoante o desenho da abertura.

«Na mediação com o mundo, qual é o papel da janela? «Aspiramos pela mais completa das transparências? Ou gostamos da protecção de uma casa, do seu conforto, da sua capacidade de nos envolver e rodear de significados e, então, no meio de todos eles, *também* estimamos uma particular janela, o espaço exterior que ela nos faz adivinhar, o bocado de prédio em frente, a vizinha a despir-se, o quintal das traseiras, a voz alegre de um recreio de escola que sobe e entra por um pequeno buraco (...)»⁹⁴

A janela funciona como o primeiro momento de encontro com o exterior e reflecte as intenções do arquitecto e, sejam elas rigorosas e restritivas como as de Loos, ou delicadas e sensíveis como as Wright ou Aalto, ou ainda “masculinas” como as de Perret, todas transmitem um significado, todas produzem imagens que, de uma forma ou outra, são associáveis a identidades, a outras imagens e a outros significados. A janela, como diz Colomina a propósito do primeiro *frame*⁹⁵ do filme *O homem com a câmara de filmar*, de Dziga Vertov, «também reflecte (como se torna evidente à noite) o interior e o sobrepõe à nossa visão do exterior»⁹⁶, cada janela produz uma realidade, classifica um espaço, indica uma identidade.

Partindo desta premissa pretende-se então descobrir o significado das janelas da *penthouse* de Charles Beistegui e dos apartamentos de Lake Shore Drive. Quais as questões que levantam, que tipo de *lugar* se pode inferir delas, qual o seu impacto na forma como o ocupante experiencia o espaço. Estas janelas, apresentam-se de formas distintas, se uma não se revela na totalidade, sendo necessário imaginar o resto da imagem; a outra, por sua vez, é explícita, aberta, *verdadeira*⁹⁷. Assim, existe uma leitura destas aberturas que as aproxima do erotismo e da pornografia, não só pelas imagens que produzem mas também, pela forma como elas deixam revelar o mundo.

⁹⁴ GRAÇA DIAS, Manuel – *O homem que gostava de cidades*, 2001, p. 43.

⁹⁵ Este frame mostra um olho humano que parece sobrepor-se na imagem reflectida na lente da câmara, Dziga Vertov não se colocou por trás da câmara para a usar como um olho, de forma realística epistemologicamente, antes usou a lente como um espelho: aproximando a câmara, a primeira coisa que o olho vê é o seu reflexo na imagem. O resultado é uma nova imagem, a manipulação de duas imagens de realidades materiais conflui na produção de uma nova realidade. COLOMINA, Beatriz – *Privacy and Publicity*, 1998, p. 77.

⁹⁶ COLOMINA, Beatriz – *Privacy and Publicity*, 1998, p. 80. (Tradução do autor).

⁹⁷ Como se poderá verificar oportunamente, a transparência da janela de Mies é, na sua essência, completamente manipulada e depende de artifícios que mascaram a verdade, com que muitas vezes é conotada.

2. Beistegui Apartment e Lake Shore Drive

2.1 Apresentação das obras

Os presentes edifícios são os dois da mesma família tipológica. A habitação parece ser a que melhor se adequa ao desenvolvimento deste estudo, na medida em que a casa é o lugar mais pessoal e aquele que mais facilmente é conotado com as questões de identidade. A casa é sinónimo de segurança, descanso, protecção, verdade, família, amor, mas, também comporta a perversão, o desejo, o desespero, o medo, a ira. Tem em si um lado paradoxal e um significado próprio, que passa muito pela identidade do arquitecto, do espaço e do corpo que o habita.

No contexto do movimento moderno, a habitação tem um papel quase central, basta lembrar a exposição de *Weissenhofsiedlung*, em Stuttgart em 1927⁹⁸, ou o V CIAM de 1937, em Paris, cujo o tema era «Habitação e Lazer». Segundo os textos citados por Le Corbusier, em *Conversas com Estudantes*, a nova habitação seria o centro dos congressos, «consideramos indispensável colocar, à cabeça dos trabalhos deste congresso, o acontecimento capital, eminente, do tempo presente: *a sociedade moderna, após cem primeiros anos de conquistas, de debates, de desordem, chega à conclusão que fixa definitivamente o carácter de uma civilização: a constituição de uma nova habitação*. É pela criação de uma habitação nova que a segunda era da civilização maquinista entra num período universal de construção. Obra actuante, optimista, humana, portadora das “alegrias essências”. Esta obra excede as questões técnicas (racionalismo e funcionalismo). É a manifestação pura, essencial e fundamental de uma nova consciência. (...) Uma nova sociedade cria o seu lar, esse receptáculo da vida. O homem e o seu abrigo. (...)»⁹⁹

⁹⁸ Cf. BENEVOLO, Leonardo – *História de la Arquitectura Moderna*, 1990 [1960], pp. 501-511.

⁹⁹ *Logis et Loisirs*, livro do V CIAM, Paris, 1937. Edição de ‘Architecture d’aujourd’hui’, 5, rue Bartholdi, Boulogne-sur-Seine. *Apud*: LE CORBUSIER – *Conversa com os Estudantes das Escolas de Arquitectura*, 2003 [1943], p.35.



FIG 25 Beistegui Apartment. *La Chambre à ciel ouvert*, Le Corbusier.

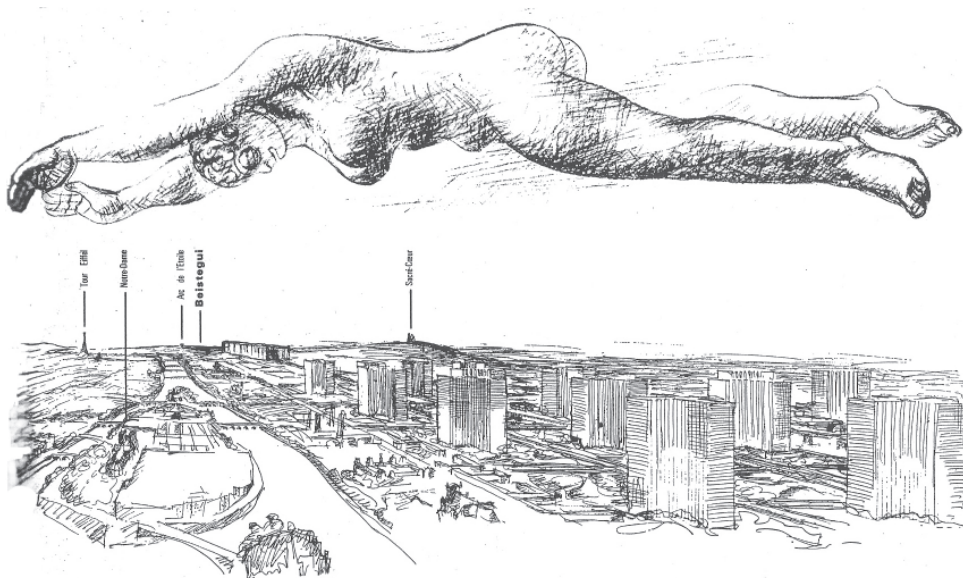


FIG 26 Justaposição de desenhos de Le Corbusier no artigo «One house one city: the destroyed apartment of Count Beistegui», in *Domus*, 1982.

Desenho superior: «*Lévitacion*», Le Corbusier, 1929.

Desenho inferior: »*Plano Voisin*« de Paris, Le Corbusier, 1922-1925

Neste sentido, o estudo da janela da habitação apresenta-se como uma escolha viável para desenvolver o presente tema. A habitação, pelo seu papel de abrigo e de «teatro primordial em que a nossa sensibilidade evolui, desde o momento em que abrimos os olhos para a vida»¹⁰⁰ acaba por acentuar o carácter da janela como catalisador da dicotomia exterior/interior. Apresenta-se então como o caso de estudo perfeito para descodificar os significados das janelas e os arquitectos que as desenham de modos tão distintos.

Passemos de seguida à apresentação formal dos casos de estudo, de forma a perceber como funcionam, onde estão situadas e quem é o seu habitante.¹⁰¹ Para posteriormente ser mais clara a relação que se propõe com o respectivo arquitecto. Note-se, ainda, que esta reflexão será feita por ordem cronológica, sem qualquer afinidade hierárquica relativamente a qualquer um dos casos em questão.

Apartamento Beistegui¹⁰², Le Corbusier, 1929- 1931

«No princípio dos anos 30, Le Corbusier reuniu uma rica colecção de formas que tinham uma vida própria, independente de qualquer propósito descritivo ou funcional. O Surrealismo animou-o (...)»¹⁰³ A casa do conde Beistegui é o culminar das tendências surrealistas de Le Corbusier.¹⁰⁴

Entre 1929 e 1931, Le Corbusier termina o apartamento, nos *Champs Elysées*, que desenhou para Charles Beistegui, «um milionário amante da diversão que queria transformar esta selecta peça residencial de Paris num *ninho de prazer*, e queria fazê-lo com a ajuda de um arquitecto que acabasse de alcançar fama internacional. Era um encargo de “vedeta”¹⁰⁵, de “estrela”¹⁰⁶: consistia em fazer um edifício para um cliente desejoso de coleccionar elegantes criações vanguardistas.»¹⁰⁷ Segundo William Curtis, Le Corbusier escreve na proposta inicial do cliente: «Fui jogando a minha partida durante vinte anos. Hoje está ganha: sou conhecido e

¹⁰⁰ LE CORBUSIER - *Conversa com Estudantes*, 2003 [1943], p. 33.

¹⁰¹ De notar-se que o habitante tipo de cada um dos casos é bastante distinto e pode causar alguma confusão mas, este factor será apresentado como uma aproximação à identificação de cada arquitecto e da sua ideologia. Não se pretende com isto afirmar que Le Corbusier não é apologista da habitação colectiva, mas sim que há uma predisposição a um pensamento mais individual e intelectualizado. Enquanto em Mies se pode encontrar um pensamento de massa, menos intelectualizado e mais tecnológico.

¹⁰² O Apartamento foi demolido, em meados de 1980, permanecendo apenas o edifício do século XIX.

¹⁰³ CURTIS, William J. R. – *Le Corbusier: ideias y formas*, 1987, p.110. (Tradução do autor).

¹⁰⁴ MICAL, Thomas – *Surrealism and Architecture*, 2005, p.111.

^{105 106} Estas expressões são usadas por Le Corbusier, numa carta que escreve a Charles Beistegui. In CURTIS, William J. R. – *Le Corbusier: ideias y formas*, 1987, p.110.

¹⁰⁷ CURTIS, William J. R. – *Le Corbusier: ideias y formas*, 1987, p.110. (Tradução do autor).

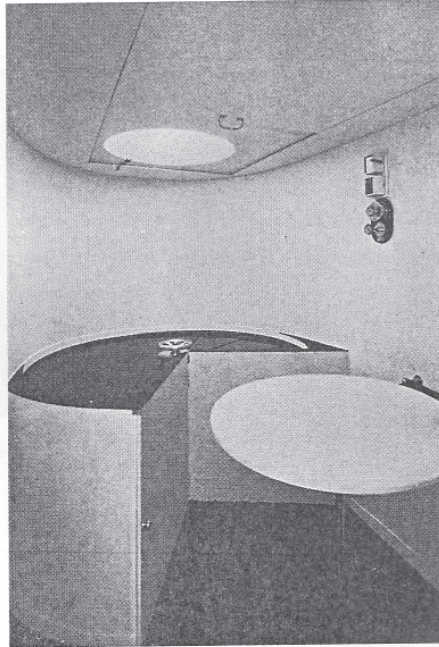


FIG 27 Interior do Periscópio,
Beistegui Apartment.

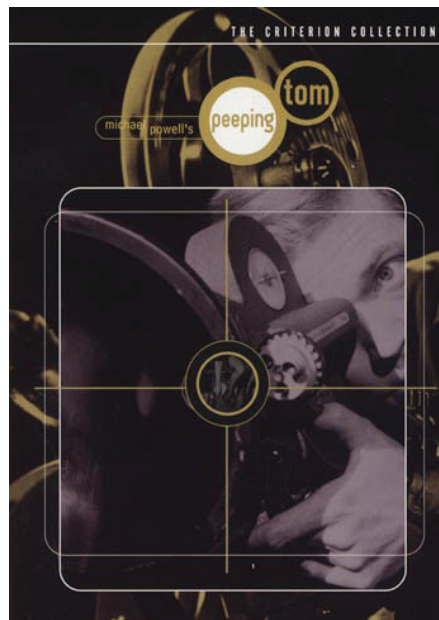


FIG 28 Capa do Filme *Peeping Tom*.
(lançamento da Criterion).

toda a gente sabe o que faço.»¹⁰⁸

Esta casa, inicialmente concebida para ser um local de encontro da elite parisiense, de artistas e pensadores, foi construída no terraço de um edifício do século XIX e é um dos trabalhos mais paradoxais de Le Corbusier.¹⁰⁹ E, se por um lado, reflecte muitas das preocupações do arquitecto, no que respeita à luz e à circulação por exemplo, por outro, alguns dos elementos têm um carácter decorativo e surreal, incomum na sua obra. Este aspecto podia ser esclarecido se se tivesse em conta o gosto pessoal de Charles Beistegui, um ávido colecionador de arte Surrealista. Porém, se nos reportarmos ao terraço, pode perceber-se que o carácter surrealista não se fica pela decoração e pelos objectos de arte, a própria estrutura do espaço apresenta-se bastante ecléctica e surrealista, este facto pode explicar-se pela relação de Le Corbusier com a pintura.¹¹⁰ Segundo Curtis, a crescente complexidade da sintaxe pictórica, que o arquitecto desenvolveu, permitiu-lhe fazer justaposições mais atrevidas e tentar transições mais fluidas nos edifícios.¹¹¹ Também deste ponto de vista iconográfico tinha um entendimento mais profundo de “montagem”, mediante a qual duas imagens juntas podiam criar um novo significado. Este facto iria ajudá-lo a conseguir contraste, engenho e ironia na sua arquitectura.¹¹²

Esta casa não possui luz eléctrica, a electricidade – símbolo da modernidade – tinha aqui um papel maior e menos comum na época, pelo menos no que respeita à habitação, activava portas e movia paredes e divisórias. A tecnologia tornava-se invisível - aproximadamente quatro quilómetros de cabos eléctricos passavam por baixo do chão do apartamento e por entre as paredes, e funcionava como extensões dos membros humanos, que respondiam às necessidades do seu mestre, deixando-o livre para outras tarefas. Paredes, portas, sebes, os tradicionais dispositivos de arquitectura para enquadrar a visão são activados electricamente. A ideia de “máquina de habitar” transformou-se num jogo esquisito¹¹³, com sebes que deslizavam acima e abaixo, impulsionadas por motores eléctricos, e um periscópio rotatório que saía de um elemento em forma de chaminé para permitir o controlo visual de Paris.¹¹⁴ A electricidade deixava a sua função principal, iluminar, para fazer um trabalho de enquadramento, para tornar

¹⁰⁸ CURTIS, William J. R. – *Le Corbusier: ideias y formas*, 1987, p.110.

¹⁰⁹ É preciso dizer, relativamente a este espaço, que a janela não se apresenta no seu sentido convencional, mas sob diversas formas e especificidades, esta é uma das razões pelas quais esta casa foi escolhida, em detrimento de outras mais conhecidas.

¹¹⁰ Note-se que, além de arquitecto, Le Corbusier era também pintor e nesta altura relaciona-se com outros Surrealistas além de Charles Beistegui, nomeadamente através da *L'Esprit Nouveau*.

¹¹¹ «A eloquência das formas plásticas, o jogo de referências históricas e simbólicas, a riqueza das invenções, a maravilhosa facilidade e felicidade do arranjo visual (...) [são] a manifestação do tom apaixonado, confiante e ousado com que leva acabo a sua actividade.» In BENEVOLO, Leonardo – *O Último Capítulo da Arquitectura Moderna*, 2009 [1985] p.21.

¹¹² CURTIS, William J. R. – *Le Corbusier: ideias y formas*, 1987, pp.110-112.

¹¹³ «O “Exquisite Corpse” de Le Corbusier (...) e de Charles de Beistegui, como foi intitulado, pôs a descoberto, através da teoria da “collage arquitectónica” das ideias destes homens, aquela “realidade inconsciente na personalidade do grupo” que permitiu o “jogo” e produziu o bem conhecido choque da casa.» In MELIS, Paolo – *One House One City*, 1982, pp.2-7.

¹¹⁴ CURTIS, William J.R. – *Le Corbusier: ideias y formas*, 1987, p.111.

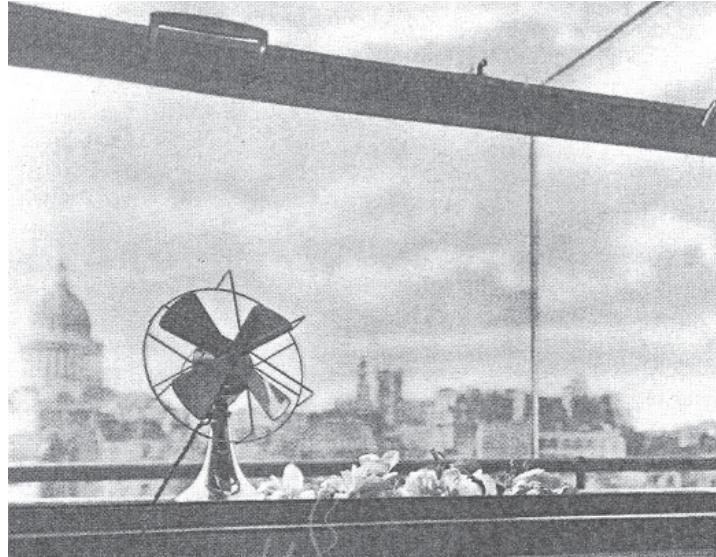


FIG 29 L'electricite a la maison chaussat architect. A. Kertesz, photographer

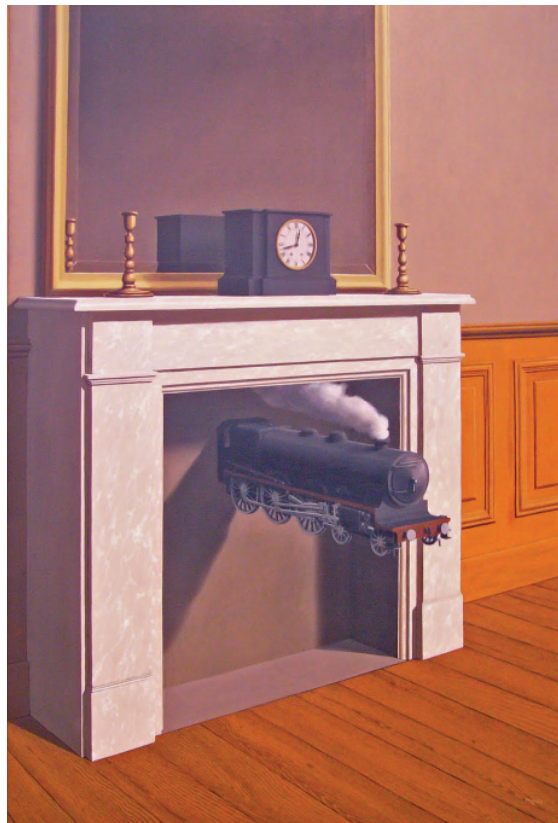


FIG 30 Time Transfixed, René Magritte. Óleo sobre tela, 1928.

visível uma determinada perspectiva da cidade.¹¹⁵

O objectivo, contudo, não era permitir a visão total de Paris mas suprimi-la, oferecendo, em locais específicos *perspective émovants*¹¹⁶ dos quatro ícones parisienses: o Arco do Triunfo, a Torre Eiffel, Notre Dame e o Sacré – Coeur (tendo em conta que esta casa está no centro de Paris¹¹⁷ e se situa na sua avenida principal, pode dizer-se que o observador está no centro do mundo, e vê a partir deste, é como um deus).

A casa e o terraço organizam-se em quatro pisos, e cada um deles revela uma perspectiva da cidade. No interior, a sala tem duas *janelas-quadro*, uma a Sul com a vista da Torre Eiffel e para o Arco do Triunfo¹¹⁸ e uma a Este com vista para Notre-Dame. O primeiro piso era encerrado com *paredes verdes*, e logo aí é possível descobrir, em cima dos degraus de pedra, Notre-Dame, isolada da cidade. Pressionando um botão, a vedação verde deslocava-se lentamente, revelando a resto da cidade. Mais acima, no último piso, a altura das paredes permite apenas que fragmentos do *skyline* da cidade apareçam. A partir do *Chambre à Ciel Ouvert*, como Le Corbusier lhe chamava, podiam ver-se os topos do Arco do Triunfo (o mais próximo), da Torre Eiffel e do Sacré-Coeur. «Este terraço tinha a disposição do interior de uma habitação. A “vegetação” – a grande marca dos planos urbanísticos ideais de Le Corbusier – convertia-se aqui numa absurda carpete que imitava o relvado. Num extremo havia uma falsa chaminé rococó, sobre a qual o Arco do Triunfo parecia descansar, como um objecto *trouvé* (...). Desde logo, os sofisticados hóspedes de Beistegui reconheceriam a referência às pinturas surrealistas de Magritte.»¹¹⁹

Além dos mecanismos deslizantes que estavam presentes em quase todos os terraços da casa, «havia mais dispositivos complicados que incluíam um projector de películas oculto (...) e uma escada de caracol que se enrolava em torno de uma coluna torcida de cristal.»¹²⁰ Porém, um dos mais curiosos encontrava-se antes de subir as escadas para o *Chambre à ciel ouvert*. Era uma *camera obscura*, «apenas permanecendo dentro dela e fazendo uso do periscópio (...)se tornava possível perceber o espectáculo metropolitano»¹²¹, controlando aquilo que se via e coleccionando imagens como fotografias. O facto de estas imagens serem recolhidas enquanto

¹¹⁵ Segundo Beatriz Colomina, na altura em que o apartamento é construído, a companhia de distribuição de electricidade parisiense lançou uma campanha de publicidade onde a electricidade se tornou *visível* através de algumas obras de arquitectura (entre as quais, casas de August Perret, Chausset e M. Perret). Um dos mais interessantes é um close-up de uma janela de Chausset, a partir da qual é possível uma vista de Paris, não sem antes se reparar na ventoinha, pousada ano parafeito da janela, que ocupa grande parte da fotografia. Esta imagem marca o corte entre as duas funções tradicionais da janela, ventilação e iluminação, para destacar uma terceira, a de enquadrar a visão. In COLOMINA, Beatriz – *Privacy and Publicity*, 1998, p. 301.

¹¹⁶ Cf. COLOMINA, Beatriz – *Privacy and Publicity*, 1998, p. 303.

Vide p. 103, nota 164.

¹¹⁷ Paris é, por esta altura, o centro do mundo, e culturalmente tem uma grande expressão.

¹¹⁸ COLOMINA, Beatriz – *Privacy and Publicity*, 1998, p. 303.

¹¹⁹ CURTIS, William J.R. – *Le Corbusier: ideias y formas*, 1987, pp.110-112. (Tradução do autor).

¹²⁰ CURTIS, William J.R. – *Le Corbusier: ideias y formas*, 1987, p.111 (Tradução do autor).

¹²¹ COLOMINA, Beatriz – *Privacy and Publicity*, 1998, p. 303. (Tradução do autor).

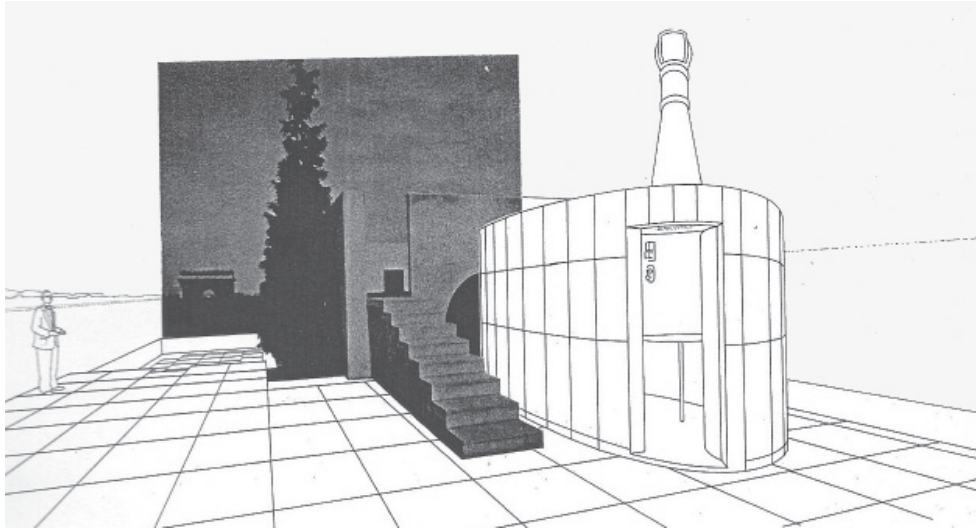


FIG 31 Apartamento Beistegui. Vista geral do segundo nível; Periscópio.

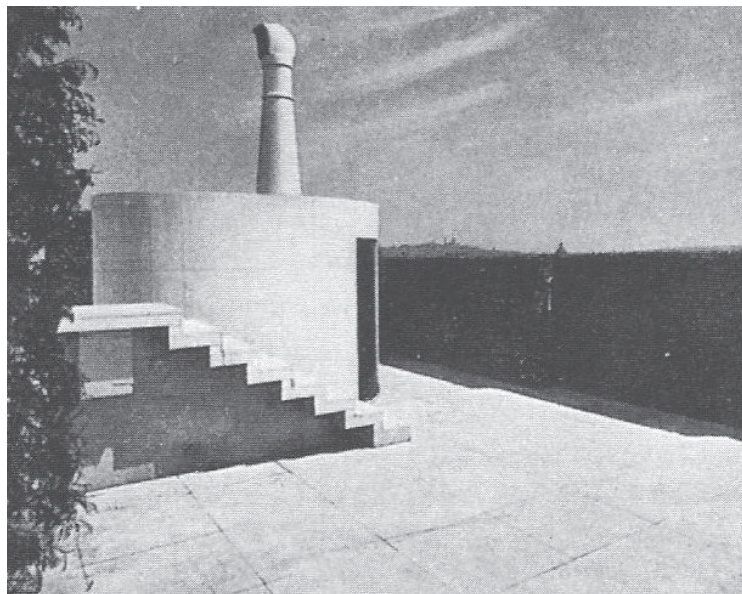


FIG 32 Periscópio.

se está isolado, remete para uma abstracção do espaço, que indica o desejo da mobilidade, característica comum à máquina fotográfica ou de filmar. O reflexo deste olhar, que descende do avião, do cinema... Poder-se-á dizer, então, que esta casa deseja o movimento do avião, do comboio ou da máquina fotográfica e simula a criação de imagens destes.

«O romance com o Surrealismo converteu-se em toda uma aventura no apartamento Beistegui (...)»¹²², que parece ter sido desenhado como um trabalho de enquadramento no qual uma encenação, sempre em mudança, tem lugar. Segundo Curtis, «o apartamento Beistegui devia a sua parte de fascinação às irónicas inversões do natural e do artificial. Nas pinturas do princípio da década de 1930 co-habitavam (...) o “rugoso” com o “liso”, o “primitivo” com o “moderno”, (...) uma maravilhosa “pictorização”, onde persiste uma sensação de jogo irónico».¹²³

Lake Shore Drive Apartments, Mies van der Rohe, 1951

«Os projectos de Mies, dos inícios da década de 1920, eram experiências sobre a capacidade reflectora do vidro. Das surpreendentes representações dos seus primeiros arranha-céus, Mies escolheu para a capa da G, em Junho de 1924, não uma fotografia do modelo do seu segundo estudo, um edifício curvilíneo de 1922, mas um *render* energético do edifício, enfaticamente vertical, banhado numa aura de transparência e reflectividade, ambos (...) misteriosos, a sensibilidade a que ele retorna nos altos edifícios do Lake Shore Drive.»¹²⁴ Estes apartamentos seguem a linha de pensamento dos arranha-céus curvilíneos de 1924, deve pois salientar-se que «a capacidade de deixar uma solução crescer de outra, mostra uma extraordinária capacidade de pensamento “consequencial”»¹²⁵

Como se terá oportunidade de verificar posteriormente, muito do seu trabalho deriva do estudo da imagem no papel, como o edifício curvilíneo. Em 1943, Mies assina um estudo para estudantes que, não era baseado em projectos de edifícios, mas em propostas inteiramente visuais, resultando de um «senso intuitivo baseado em anos de pensamento sobre o potencial construtivo do aço e do betão como expressão de arte (*building art*)»¹²⁶

Apesar de Chicago já ter uma antiga escola de construção em altura,¹²⁷ o mesmo não se aplicava à habitação residencial, viver em cima ou por baixo de outras famílias significava uma

¹²² CURTIS, William J.R. – *Le Corbusier: ideias y formas*, 1987, p.110. (Tradução do autor).

¹²³ CURTIS, William J.R. – *Le Corbusier: ideias y formas*, 1987, p. 115. (Tradução do autor).

¹²⁴ LAMBERT, Phyllis, ed - *Mies in América*, 2001, pp. 354. (Tradução do autor).

¹²⁵ LAMBERT, Phyllis, ed - *Mies in América*, 2001, p. 354. (Tradução do autor).

¹²⁶ LAMBERT, Phyllis, ed - *Mies in América*, 2001, p. 354. (Tradução do autor).

¹²⁷ Veja-se o exemplo de Louis Sullivan e a Escola de Chicago.



FIG 33 Construção dos edifícios de Lake Shore Drive. Ano??



FIG 34 860-880 North Lake Shore Drive, Chicago.

perda de privacidade e, acima de tudo, de *status*. Assim sendo, este tipo de habitação era relegado para pessoas que não tinham outra escolha ou recursos. A par disto, continuava a associar-se estabilidade familiar e virtude cívica a moradias rurais ou casas de pequenas cidades, o que tornava a vida num apartamento muito pouco apetecível. Entre 1920 e 1930, estes apartamentos começaram a ser associados ao luxo e ao prestígio, porém, depois da Grande Depressão as suas dimensões começaram a ser reduzidas, assim como o pé-direito elevado, numa tentativa de rentabilizar o espaço e baixar os preços. Foram também introduzidos espaços comuns, como terraços e zonas recreativas e pequenas varandas, para tentar compensar o espaço perdido em cada apartamento individual. Por toda a parte se foram construindo blocos de habitação semelhantes e sem grandes sofisticções.

Em 1951, numa zona maioritariamente residencial (se excluirmos uma pequena zona de edifícios de escritórios), Mies van der Rohe constrói as duas torres (860 - 880) que compõem os apartamentos de Lake Shore Drive. A sua estrutura, de vidro e aço, introduz uma nova forma de estar e de ver a cidade, introduz um novo modo de olhar, de compreender o espaço e, sobretudo, introduz uma nova forma de habitar.

Apesar de os apartamentos apresentarem uma dimensão reduzida, isto não foi um entrave para que estas torres de habitação se tornassem um sucesso entre os habitantes. A delicadeza dos detalhes, a vista, a localização e espaços colectivos convenceu muitas pessoas a deixarem a casa na pequena cidade e experimentarem a habitação colectiva.

Os apartamentos partilham lavandarias colectivas, as casas de banho e as cozinhas foram reduzidas ao mínimo, como, de resto todas as divisões. As salas de jantar possuem dimensões mais reduzidas (2,4m x 3m) tendo em conta que uma parte desta área era comum às salas de estar. Os quartos de criados desaparecem, assim como os criados. Os apartamentos de dois quartos, o apartamento de classe média, têm cerca de 93 metros quadrados e um pé-direito de 2,4m.

As duas torres contêm mais de 200 unidades, 860 North Lake Shore Drive foi planeado para apartamentos de três quartos e o 880 para 158 apartamentos de um quarto. Muitos donos criaram os seus próprios espaços, combinando unidades. Estes apartamentos introduzem uma nova forma de estar na cidade, embora o espaço seja reduzido ao mínimo, a transparência total das paredes permite o equilíbrio entre o interior e o exterior, permitindo uma visão desmedida que vai iniciar uma relação franca, de quem vive no interior, com o exterior.

Poucos anos depois este modelo será reproduzido inúmeras vezes por toda a parte, contribuindo para uma nova leitura do espaço. A arquitectura transparente iniciou um processo de *despudorização*, relativamente à impenetrabilidade do espaço doméstico; de libertação do corpo; da sexualidade; da verdade sem tabus.



FIG 35 Planta do primeiro piso. Planta do T1.

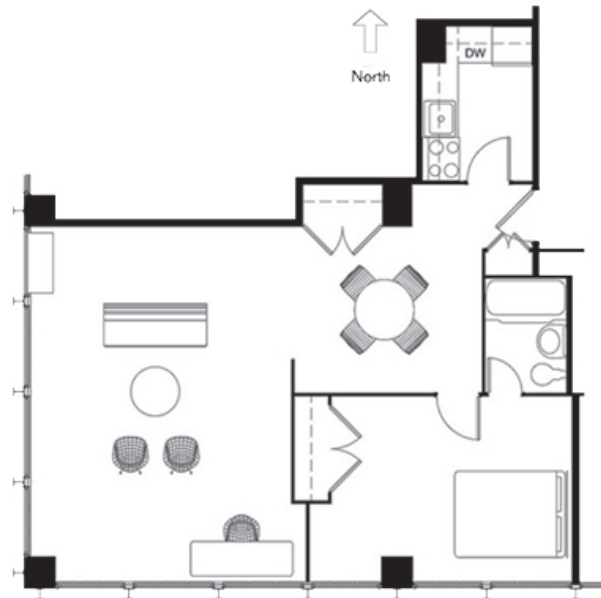


FIG 36 880 North Lake Shore Drive. Planta do T1.

2.2 Erotismo e Pornografia em Arquitectura: as janelas de Le Corbusier e de Mies van der Rohe

A relação com o exterior que a janela proporciona é, dependendo do autor, mais ou menos intensa e levanta inúmeras questões. O olhar que provoca é necessariamente diferente, a sensação e a imagem que produz é distinta e varia consoante o desenho que lhe dá forma. As imagens que se produzem na fronteira, no limite entre o íntimo e o público, sugerem inúmeras reacções e sensações, sejam elas de clausura, de recusa do interior ou, pelo contrário, um desejo de contacto e de comunicação, como aliás já foi possível confirmar com os exemplos apresentados anteriormente.

A janela compreende vários significados de índoles diversas, permitindo diferentes experiências, consoante o seu desenho e a sua disposição no edifício. Mais precisamente, e fazendo uma aproximação aos arquitectos em questão, aquilo de que se fala é das aberturas controladas, de Le Corbusier, e da transparência dos arranha-céus de Mies. O interior é transformado pela forma como a janela se dispõe e o corpo reage de formas diferentes à sua abertura. Assim, pode supor-se que, as sensações produzidas pelo apartamento Beistegui ou pelos apartamentos de Lake Shore Drive são opostas, pois apresentam formas extremas de comunicar com o mundo. Oscilando entre o *peeping tom*¹²⁸ e o exibicionista, estes exemplos, representando dois dos impulsionadores do Movimento Moderno, Le Corbusier e Mies van der Rohe, aproximam-se do erotismo e da pornografia, no sentido do tipo de exposição que as duas permitem. Ou seja, se por um lado, o confronto com uma versão *cenurada* dos acontecimentos indica o erotismo, que aqui é posto em paralelo com a janela corbusiana; por outro, a *devassidão* explícita da pornografia associa-se à transparência da janela de Mies.

Contudo, sublinha-se que o erotismo e a pornografia são usados aqui como conceitos teóricos, e a sua relação com a arquitectura tem pouco em comum com o formalismo fetichista ou com outras analogias sexuais promovidas pelo isomorfismo. Não se trata de comparar a arquitectura à imagem comum do erotismo ou da pornografia, ou de procurar paralelos visuais entre eles, como talvez se possa encontrar em alguns exemplos da *architecture parlante*, especialmente em obras como *Oikema*, de Claude-Nicolas Ledoux.

O objectivo é estabelecer um paralelo entre a arquitectura e o conceito por trás do erotismo e da pornografia, através da tensão entre a descoberta e o mistério, ou através da exposição absoluta do corpo. «Pode dizer-se que a dimensão erótica da arquitectura é o lado

¹²⁸ *Peeping Tom* é o título do filme de Michael Powell (1960), que conta a história de um assassino em série, obcecado pela figura feminina, que filma a morte das suas vítimas, revendo mais tarde cada cena do seu filme. Mais do que o retrato de uma patologia, este filme relembra o espectador da sua condição de *voyeur* e cúmplice de tudo o que vê. De certa forma, o ocupante do *Beistegui Apartment* é cúmplice da agitação da cidade e do que se passa à sua volta, afinal de contas está no centro do mundo, Paris.

inconsciente e instintivo da nossa experiência do espaço.»¹²⁹ Como o inconsciente, o erotismo está mascarado e codificado, caracterizado pelo excesso, elaboração, ironia e humor. «Evitando o carácter manifestamente sexual, o erotismo é um estado de ambiguidade fenomenal, tensão, e suspensão, uma condição virtual produzindo o sentimento através de truques de percepção».¹³⁰ Apesar de Troutman apenas se referir ao erotismo, também se pode abordar a pornografia sem ligá-la ao seu carácter sexual, pois o objectivo não é dissecar os contornos que lhe são atribuídos, trata-se antes de trabalhar um conceito que incide na manipulação do real, se se quiser num «hiper-realismo», para tornar algo artificial credível. Ou seja, aqui o sinónimo de Pornografia é, essencialmente, a realidade dissecada e vista ao microscópio, como refere Baudrillard, na pornografia «é a alucinação do detalhe que impera».¹³¹

Considera-se, apesar das definições comuns de pornografia, que esta não se resume à questão sexual, ultrapassa muito esse limite. Segundo Lynn Hunt, durante muito tempo a pornografia foi usada como bandeira política e de revolução, podia ser associada a actos de corrupção ou roubo e a emoções como dor e raiva¹³². Isto acontece, porque apesar de a palavra estar associada a uma imagem negativa, o seu uso na linguística é bastante diferenciado. Por este motivo acredita-se que o conceito de pornografia, como aqui se entende vai além da conotação sexual que se lhe atribui comumente, pois são igualmente pornográficas as cenas em que Edmund mata o pai com uma falta de emoção inquietante e depois se suicida à nossa frente, no duro retrato realista que Roberto Rossellini faz da Alemanha do pós-Guerra, em *Alemannia, anno zero*. O cuidado que ele tem com o pormenor, com este tipo de pormenor, tornam as cenas mais imponentes, mais devastadoras, destruidoras e a brutalidade dura e cruel da realidade que aborda transmite ao espectador uma sensação de desconforto. É pornográfica a forma como David Fincher nos expõe aos sete pecados mortais, em *Seven*. É pornográfica a forma como Picasso expressa os rostos da guerra civil espanhola, em *Guernica*, ou a forma como os auto-retratos de Kahlo que revelam os seus sonhos e os seus medos. Mas, no fim todos são uma máscara da realidade, um *simulacro*, e como tal esta forma de experiência espacial e sensorial acaba por dever algo à ilusão dos sentidos, porque no fim, quem escolhe ser enganado é o observador. Como na fotografia de Helmut Newton, é o observador que escolhe acreditar que é o fotógrafo que está na fotografia e que todas as personagens são reais e não de cera.¹³³

¹²⁹ TROUTMAN, Anne – *The Modernist Boudoir and the Erotics of Space*, 2005, p.296. (Tradução do autor).

¹³⁰ TROUTMAN, Anne – *The Modernist Boudoir and the Erotics of Space*, 2005, p. 296. (Tradução do autor).

¹³¹ «[Na] pornografia (...) é a alucinação do detalhe que impera. A Ciência já nos habituou a estes microscópios, a este excesso do real no seu detalhe microscópio, a este voyeurismo da exactidão – um *close-up* das estruturas invisíveis da célula – a esta noção de uma verdade inexorável que não pode ser mais medida com uma referência ao jogo das aparências, e que apenas pode ser revelada por um aparato técnico e sofisticado. O fim do segredo.» In BAUDRILLARD, Jean – *Seduction*, 1990 [1979], pp. 30-31. (Tradução do autor).

¹³² HUNT, Lynn – *The invention of Pornography*, 1993, p.10.

¹³³ BURGIN, Victor – *Perverse Space*, 1992, p. 223.

Fala-se aqui de pornografia no sentido do pragmatismo, da clareza, da realidade sem filtros, mas também da atenção ao detalhe – para parecer real é necessário manipular e exagerar as situações. Não se trata de atribuir à figura de Mies o significado pejorativo da palavra mas, sublinhar a franqueza, a clareza, o pragmatismo e o lado prático da sua obra e que a sua janela em particular deixa perceber.

Deve ter-se em conta que, os conceitos de erotismo e pornografia têm muitas variações e interpretações, e por isso, a sua definição já constitui um trabalho intensivo e aprofundado. Não é objectivo desta dissertação proceder ao estudo dos conceitos, mas usar algumas definições que se afastam um pouco do senso comum e se aproximam da leitura mais global dos conceitos.

Posto isto, e porque os dois conceitos possuem uma flexibilidade linguística considerável, foram tidos em conta, para este estudo, as definições gerais de erotismo e pornografia, de acordo com o Dicionário da Língua Portuguesa,¹³⁴ que depois são confrontadas com as leituras que alguns teóricos têm dos mesmos conceitos, Anne Troutman¹³⁵ e Bernard Tschumi¹³⁶, para o erotismo e Jean Baudrillard¹³⁷ e Lynn Hunt¹³⁸, para a pornografia, como essenciais para a compreensão deste estudo.

¹³⁴ Erotismo, s. m. amor sensual; em psicanálise, termo que designa a aptidão da excitação e da actividade de certas zonas corporais para se acompanharem de prazer sexual. (do Grego *éros, ôtos*).

Pornografia, s. f. Arte ou literatura que tem por assunto actos obscenos; devassidão. (do Grego *pórne+graphê*). In, Dicionário da Língua Portuguesa, 5ª Edição. Porto: Porto Editora, 1977.

¹³⁵ «O erotismo é um estado de ambiguidade fenomenal, tensão, e suspensão, uma condição virtual produzindo o sentimento através de truques de percepção». In TROUTMAN, Jane – *The Modernist Boudoir and the Erotics of Space*, 2005, p. 296. (Tradução do autor).

¹³⁶ Em *The Pleasure of Architecture*, Tschumi, defende que «o erotismo não é o excesso de prazer, mas o prazer do excesso». In TSCHUMI, Bernard - *The Pleasure of Architecture*, 1996 [1977], p. 537. (Tradução do autor).

¹³⁷ «A única fantasia na pornografia, se existe alguma, (...) [é a] do real, e a sua absorção em algo além do real, o hiper-real.» In BAUDRILLARD, Jean – *Seduction*, 1990 [1979], p. 29. (Tradução do autor).

¹³⁸ «A pornografia nasceu como literatura e prática visual e ao mesmo tempo como – e simultaneamente com – a emergência da modernidade ocidental. Está ligada aos maiores momentos no seu aparecimento: o Renascimento, a Revolução Científica, a o Iluminismo e a Revolução Francesa. (...) Por esta razão, uma perspectiva histórica é crucial para entender o lugar e a função da pornografia na cultura moderna. O seu significado político e cultural não pode ser separado do seu aparecimento como uma categoria de pensamento, representação e regulação. O início da pornografia moderna revela algumas das mais importantes características da cultura moderna. Estava ligada à heresia; a cultura e à filosofia, e atacava a autoridade política absolutista.» In HUNT, Lynn – *The Invention of Pornography*, 1993, pp.10-11. (Tradução do autor).

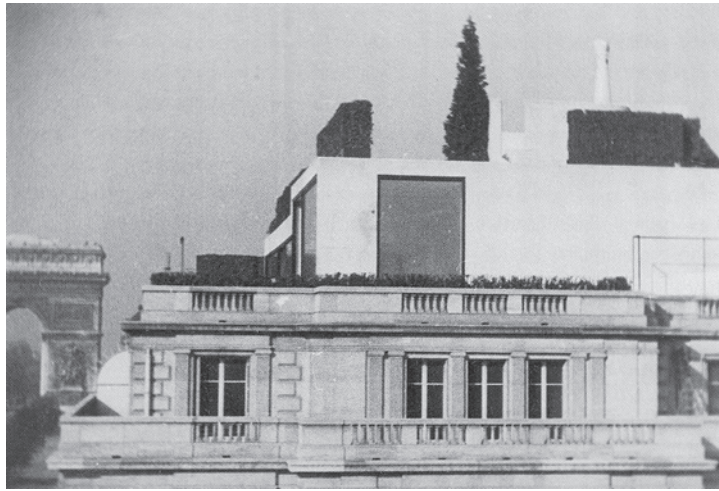


FIG 37 Beistegui Apartment

2.2.1 A(s) janela(s) do apartamento Beistegui

«O olhar horizontal conduz longe (...). Da Torre Eiffel (...) o olhar horizontal possui uma imensidão e isso nos comove, nos influencia. (...) nos viria portanto o sentimento de vigias dominado um mundo em ordem. (...)»¹³⁹

Le Corbusier sempre teve uma relação especial com a habitação e isso é notório na forma como se esforça por mudar o conceito da mesma, não só pelo seu conhecido *slogan, uma casa é uma máquina de habitar*, mas pelos textos que produz. Isto pode observar-se, por exemplo, no seu discurso em *Conversas com Estudantes*, onde é notória a sua preocupação com a habitação, «em primeiro lugar alojar os homens, pô-los ao abrigo da intempérie e dos ladrões, mas sobretudo organizar à sua volta a paz de um lar, fazer tudo o que é preciso para que a experiência decorra em harmonia, sem a transgressão perigosa das leis da natureza. E não essa habitação tolerada na sua forma actual, que é o compromisso grosseiro entre as potências desencadeadas pelo dinheiro: o lucro, a concorrência, a pressa, tudo coisas que, tendo destronado o homem da realeza e fazendo-o vergar sob o peso das limitações, o levaram a esquecer o seu direito fundamental a uma vida decente. (...)».¹⁴⁰

Para o arquitecto a casa deve ser um lugar seguro, onde é possível encontrar a “paz”, e portanto deve ser o centro da arquitectura. Frequentemente, Le Corbusier, questiona-se sobre a falta de atenção dada à habitação¹⁴¹ e, neste sentido, propõe que a habitação e o homem sejam o centro da arquitectura: «eu tinha dado à casa a sua importância fundamental¹⁴², qualificando-a de “máquina de habitar” e exigindo assim dela uma «resposta total e impecável (...) que repunha o homem no centro da preocupação arquitectónica. Não perdoaram o meu qualificativo, em Paris como nos E.U.A., país onde a máquina é rainha. (...)».¹⁴³ Porém, o seu esforço não teve a aceitação esperada e o seu discurso foi rejeitado pelo academismo e pela crítica, pelo menos nos anos iniciais.¹⁴⁴

Isto pode explicar-se porque, segundo Benévolo, a posição de Le Corbusier é «mais

¹³⁹ LE CORBUSIER – *Urbanismo*, 2000 [1930], pp. 174-175.

¹⁴⁰ LE CORBUSIER - *Conversas com Estudantes das Escolas de Arquitectura*, 2003 [1943], p. 33.

¹⁴¹ «(...)na Escola de Belas Artes de Paris, que é um dos lugares mais importantes do ensino da arquitectura, a habitação nunca figurou nos programas. Nenhuma atenção é dada àquilo que faz a vida de todos os seres: o quotidiano, esses momentos e essas horas passados dia após dia, desde a infância até à morte, em salas, em espaços quadrangulares e simples que podem ser emocionantes, e que constituem, de facto, o teatro primordial em que a nossa sensibilidade evolui, desde o momento em que abrimos os olhos para a vida.» In LE CORBUSIER - *Conversas com Estudantes das Escolas de Arquitectura*, 2003 [1943], p. 33.

¹⁴² Le Corbusier fala do seu trabalho na revista que criou com Ozenfant, a *L'Esprit Nouveau*, em 1922.

¹⁴³ LE CORBUSIER - *Conversas com Estudantes das Escolas de Arquitectura*, 2003 [1943], p. 34.

¹⁴⁴ «(...) fui simultaneamente injuriado pela direita e pela esquerda, além disso, vilipendiado pelo academismo.» In LE CORBUSIER - *Conversas com Estudantes das Escolas de Arquitectura*, 2003 [1943], p. 34.

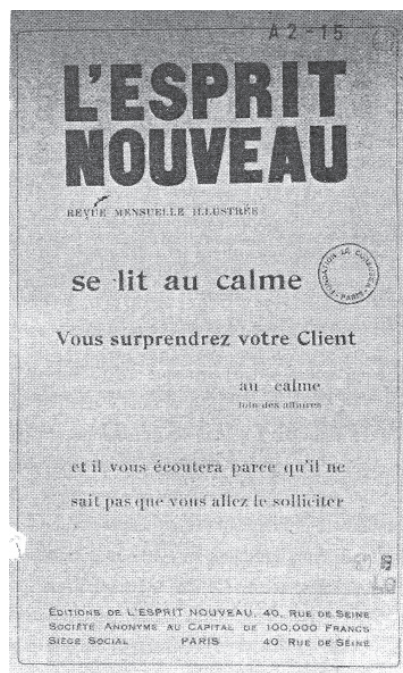


FIG 38 Brochura publicitária para a *L'Esprit Nouveau* dirigida a potenciais anunciantes na revista.

exposta e, em certo sentido, mais débil (...), não tem atrás de si uma preparação cultural directa, nem está em condições de criar ao seu redor uma verdadeira escola ou uma verdadeira colaboração com os demais (Pierre Jeanneret e os outros colaboradores (...)). Assim, o peso enorme das suas iniciativas e trabalhos apoia-se (...) na coerência do seu temperamento e os resultados são sempre em certa medida, unilaterais.»¹⁴⁵ Por outro lado, a ressonância que toda a sua obra – tanto das suas obras construídas como dos seus livros, artigos e os seus *slogans* – é sempre excepcional, no espaço e no tempo.¹⁴⁶

Esta capacidade de propaganda aparece associada ao arquitecto por muitos críticos e historiadores; é um facto que a aptidão para a comunicação é uma das principais características de Le Corbusier¹⁴⁷ e é graças a ela que a sua visão do que deveria ser a arquitectura teve um impacto nunca antes observado. Como se pode confirmar nas palavras de Colomina, «Le Corbusier pede emprestados a retórica e as técnicas persuasivas da publicidade moderna para os seus argumentos teóricos e manipula anúncios publicitários para incorporar a sua visão (...).»¹⁴⁸ Usando estes meios de comunicação, o arquitecto consegue disseminar as suas ideias e «parece ter capacidade para estimular qualquer pessoa de qualquer lugar e de épocas distintas (...). Uma parte desta força persuasiva provém sem dúvida da excepcional natureza da sua capacidade inventiva. (...)».¹⁴⁹ Isto pode verificar-se fazendo uma análise ao trabalho que desenvolve na *L'Esprit Nouveau*, nomeadamente a forma particular como conseguia contratos publicitários. Colomina escreveu, em *Privacy e Publicity*, que «uma vez incorporadas as imagens de catálogos industriais nos seus artigos, ou introduzindo anúncios publicitários na revista, ele enviava uma carta à empresa com uma cópia da *L'Esprit Nouveau* e pedia o pagamento pela publicidade que a empresa estava a receber. Obviamente, o pedido não era tão claro mas disfarçado na retórica bajuladora de Le Corbusier: o produto havia sido assinalado como representativo do espírito dos tempos, e assim por diante.»¹⁵⁰

Não é de estranhar, portanto que a sua *persistência* em criar uma imagem acrescida à sua

¹⁴⁵ BENEVOLO, Leonardo – *História de la Arquitectura Moderna*, 1990 [1960], p.463. (Tradução do autor).

¹⁴⁶ Como Benévolo afirma, em *História de la Arquitectura*, uma clara prova disso mesmo são frases como «machine à Habiter» e «arquitectura ou revolução», ambas povoam os textos e os discursos que elabora, especialmente em *Vers une Architecture*. BENEVOLO, Leonardo – *História de la Arquitectura Moderna*, 1990 [1960], p.463

¹⁴⁷ Esta ideia irá ser desenvolvida posteriormente, quando se confrontar a janela do apartamento de Beistegui e capacidade comunicativa desta com a imagem que ela produz. Isto é, a janela atípica deste apartamento tem significados que revelam e classificam o espaço e o indivíduo.

¹⁴⁸ COLOMINA, Beatriz - *Privacy and Publicity*, 1998, p. 185. (Tradução do autor).

¹⁴⁹ BENEVOLO, Leonardo – *História de la Arquitectura Moderna*, 1990, p.463. (Tradução do autor).

¹⁵⁰ COLOMINA, Beatriz - *Privacy and Publicity*, 1998, p. 185. (Tradução do autor).

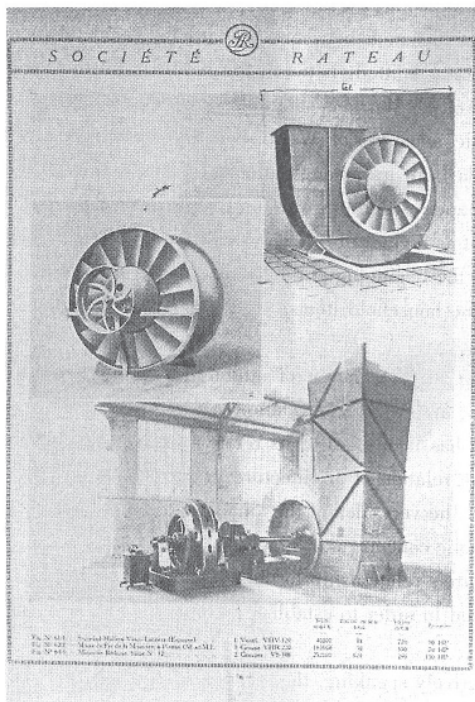


FIG 39 Página de uma brochura publicitária da *Société Rateau* nos arquivos da *L'Esprit Nouveau*, com imagens do ventilador usado por Le Corbusier em *Vers une Architecture*.

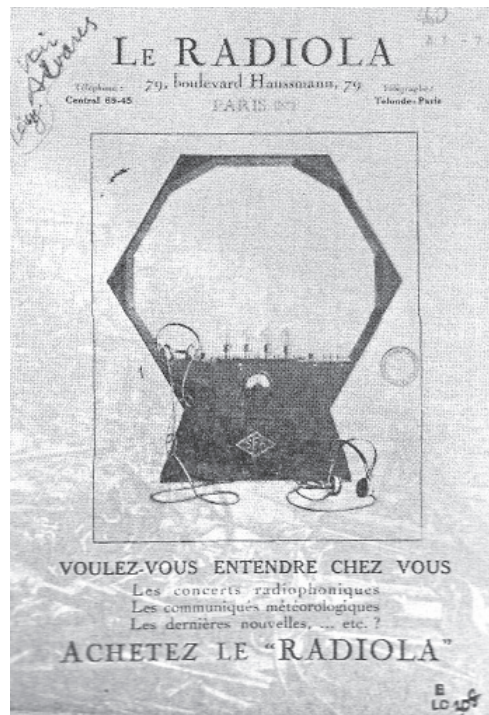


FIG 40 Capa de uma brochura publicitária da *Radiola* nos arquivos da *L'Esprit Nouveau*.

atitude revolucionária, propagandista e egocêntrica o fizessem *coleccionar* muitas intimações¹⁵¹ e ganhar muitas animosidades, entre os mais conhecidos estão os casos de Ozenfant e Charlotte Perriand, cujos créditos de participação em trabalhos conjuntos foram quase completamente apagados.¹⁵² Em 1929, no *Salon d'Automne*, Le Corbusier realiza um projecto de *photocollage* e algum mobiliário para a apresentação da exposição, em colaboração com Charlotte Perriand, porém o seu nome foi praticamente retirado dos trabalhos expostos. Contudo, hoje sabe-se que muitas das peças apresentadas foram desenhadas, expostas e publicadas por Perriand antes de esta conhecer Le Corbusier.¹⁵³

Fazendo um regresso oportuno à «machine à habiter», tome-se em atenção os factos que Le Corbusier apresenta. «Segundo o dicionário, “máquina” vem do latim e do grego, com uma significação de arte e de manha: «“aparelho organizado para produzir certos efeitos”. A palavra *manha* introduz-nos singularmente no problema, que consiste em nos apropriarmos da contingência – dessa precariedade movediça – para a constituirmos no quadro necessário e suficiente de uma vida que temos o poder de iluminar elevando-a acima da terra, pelos dispositivos da arte, consagrando toda a nossa atenção à felicidade dos homens. (...) Em vinte livros e três revistas¹⁵⁴, repus sempre a habitação no centro das preocupações arquitectónicas e urbanísticas. Atitude perfeitamente revolucionária (...)»¹⁵⁵

Porém, e de acordo com Beatriz Colomina, «a definição básica de Le Corbusier de ideia primordial de casa teria sido um lugar-comum se não incluisse a questão da visão. *Ver*, para Le Corbusier, é a primordial actividade da casa. A casa é um dispositivo de ver o mundo, um mecanismo de visão, abrigo, separação do exterior, está provido da habilidade da janela de transformar o mundo ameaçador, exterior à casa, num quadro tranquilizador. O habitante é envolvido, embrulhado, protegido pelas imagens.»¹⁵⁶

Para Le Corbusier a janela é um elemento importante da arquitectura e, portanto, uma

¹⁵¹ O sentido de coleccionar, é aqui literalmente aplicado, no sentido em que a fundação Le Corbusier, segundo registos de Beatriz Colomina, está repleto de arquivos com papéis, facturas, rascunhos, desenhos...: «Le Corbusier decidiu bastante cedo que todo e qualquer vestígio do seu trabalho, e dele próprio, deveriam ser guardado. Ele guarda tudo: correspondência, contas de telefone, de electricidade, lavandaria, (...), postais, documentos legais, procedimentos de tribunais (ele esteve algumas vezes envolvido em julgamentos), fotografias de família, fotografias instantâneas de viagens, revistas, recortes de jornais, catálogos recebidos em casa, amostras, quadros mecânicos, todas as fases dos manuscritos, desenhos, rascunhos de leituras, diários, cadernos, e, obviamente, os seus quadros, esculturas, desenhos, e todas a documentação dos seus projectos.» In COLOMINA, Beatriz – *Privacy and Publicity*, 1998, p. 2-7. (Tradução do autor).

¹⁵² Le Corbusier não é o único a tomar os créditos pelo trabalho de alguém, aliás, segundo Colomina, o próprio é apanhado num golpe publicitário encetado por Mies aquando da inauguração do Pavilhão de Barcelona. *vide* p. 115.

¹⁵³ COLOMINA, Beatriz – *Privacy and Publicity*, 1998, p. 296.

¹⁵⁴ Le Corbusier refere-se aqui às revistas *l'Esprit Nouveau*, *Plans* e *Prélude*.

¹⁵⁵ LE CORBUSIER – *Conversas com Estudantes das Escolas de Arquitectura*, 2003 [1943], p. 34.

¹⁵⁶ COLOMINA, Beatriz – *Privacy and Publicity*, 1998, p. 6.



FIG 41 Exposição «Modern Architecture», 1932, MoMA.

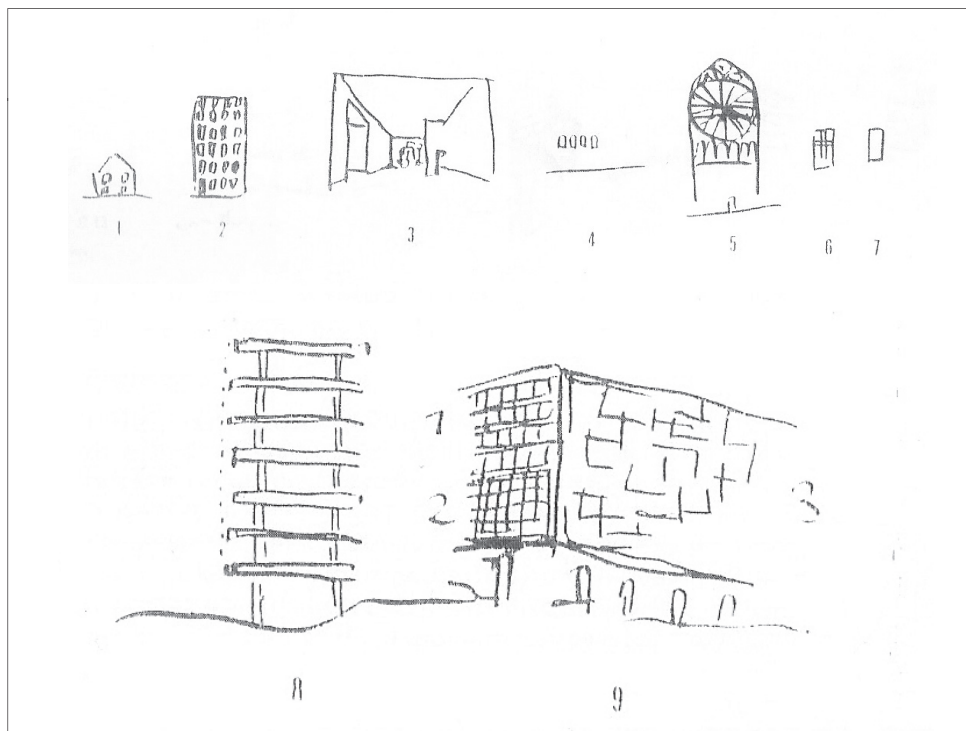


FIG 42 Esquema da evolução da janela. Le Corbusier.

parte fundamental da história da arquitectura¹⁵⁷, Le Corbusier apresenta uma breve história da arquitectura através da janela, começando na casa tradicional até à nova habitação, construída em betão, que permite a liberdade total e infinitas possibilidades de abertura.¹⁵⁸ Agora a janela pode, finalmente, expressar todas as intenções do arquitecto, não há limitações técnicas, o seu tamanho e a sua posição na fachada são livres.

Associado à euforia das potencialidades que o betão oferecia, surge outro aspecto tecnológico que vem sublinhar a importância da janela, não apenas como uma imposição racional, mas com mediador entre exterior e interior. Por esta altura a electricidade já é capaz de resolver as outras funções da janela: ventilação e iluminação. A única função que parece ser insubstituível é a comunicação com o exterior. Mais que iluminar, a janela serve para olhar: «As janelas servem para iluminar um pouco, muito, nada e para olhar para fora.»¹⁵⁹

O *olhar* é, para o arquitecto, a primordial função da janela: «Até agora, a função da janela era a de providenciar luz e ar e para se olhar *por*. Destas funções eu devo reter apenas uma, a de olhar *por*...».¹⁶⁰ No presente caso isto torna-se evidente, todos os mecanismos são empregues com único propósito: ver sem ser visto. Ou seja, a relação com o exterior é unilateral e de descoberta. «Qualquer conceito de janela implica a noção das relações entre interior e exterior, entre espaço privado e público. No trabalho de Le Corbusier esta relação tem que ver com o contraste entre o espaço infinito e a experiência do corpo (...).»¹⁶¹

No apartamento Beistegui, o controlo tecnológico que existe permite a manipulação visual do panorama da cidade contudo, esta manipulação nunca é total. Se por um lado, Le Corbusier introduz vários elementos de tensão – muros e sebes - que limitam e restringem os pontos de visão. Por outro lado, e apesar de ser possível mudar os enquadramentos das janelas, existe um número limitado de combinações visuais que se podem construir, estas vistas têm enquadramentos específicos. Como já se teve oportunidade de observar anteriormente, os dispositivos móveis, constituem ainda assim uma barreira, quer pelo limite da mobilidade, quer pela sua altura, que por vezes limita o olhar horizontalmente. Contudo, o que não se pode ver é

¹⁵⁷ «Estamos no direito de afirmar que a história da janela é também a História da Arquitectura ou, pelo menos, de uma parte das muitas características da História da Arquitectura.» In LE CORBUSIER - Le Corbusier : Oeuvre Complète, Vol. IV, 1995 [1946], p. 103.

¹⁵⁸ «Desenho a casa tradicional: ela é constituída de paredes que comportam pisos; estas paredes são perfuradas de janelas e estas janelas, pelas razões mais diversas, foram mais ou menos grandes ao longo da história. (...) Então desenhei rapidamente a pequena casa tradicional e ao lado do edifício Haussmann, onde a abertura das janelas atinge o limite do possível; ir mais à frente seria perigoso. Isto é a pequena arquitectura. Vejamos por exemplo no plano da grande arquitectura, a grande abertura do *atrium* da casa antiga, em 4 desenho a pequena janela romana de arco de volta perfeita e em 5, a grande e magnífica janela ogival com as suas rosáceas deslumbrantes, em 6, a janela do renascimento com os seus mainéis de pedra, em 7, a janela Luís XIV, Luís XV, Luís XVI ... Passamos directamente aos nossos dias: dispomos do aço e do betão armado; tudo está transformado e é o corte que nos revela.» In LE CORBUSIER - Le Corbusier : Oeuvre Complète, Vol. IV, 1995 [1946], p. 103.

¹⁵⁹ LE CORBUSIER – *Por uma Arquitectura*, 1994 [1923], p. 80.

¹⁶⁰ *Apud*: COLOMINA, Beatriz – *Privacy and Publicity*, 1998, p. 146.

¹⁶¹ COLOMINA, Beatriz – *Privacy and Publicity*, 1998, p. 134.

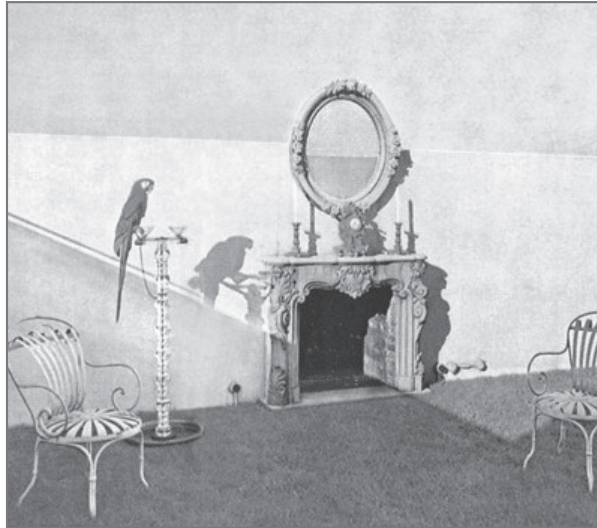


FIG 43 Apartamento Beistegui. *La chambre à ciel ouvert* com decoração barroca.



FIG 44 *La Révolution Surréaliste*.

motivo de especulação, a ausência de imagem, conduz à imaginação, e por sua vez ao erotismo. «Se Le Corbusier declina o panorama de Paris que o local permite, se reprime essa visão, é apenas para o substituir por visões precisamente construídas e tecnologicamente controladas.»¹⁶² Esta lógica cria tensões que, aliadas à promendade, ajudam a criar uma atmosfera onírica e surreal: quando não se pode ver, a única opção é imaginar.¹⁶³ O próprio arquitecto refere, em *Une Petite Maison*, a importância do enquadramento do olho, deixando claro que a visão precisa ser controlada para lhe ser atribuído algum significado. «Para atribuir significado à visão é necessário restringir e dar proporção; a visão deve ser bloqueada pelas paredes que apenas são furadas em certos pontos estratégicos que permitem um olhar controlado»¹⁶⁴

O único momento em que isso não acontece, é dentro do periscópio, onde mais uma vez o mecanismo assume uma grande importância para assegurar a visão da cidade. «A distância interposta entre a *penthouse* e o panorama parisiense é assegurado pelo mecanismo tecnológico, o periscópio. Uma “inocente” reunificação entre o fragmento e o todo deixou de ser possível, a intervenção de um artifício é uma necessidade»¹⁶⁵ todos estes mecanismo acabam por assegurar uma certa abstracção, como se o tempo e o espaço fossem conceitos manipuláveis.

É esta abstracção possibilitada, tanto pela manipulação das vistas tecnologicamente controladas como pela ausência de referências, imposta pelo isolamento, que permitem o sonho, o surrealismo. Este é um ponto em que as janelas de Beistegui se cruzam com o erotismo, como acontecia no *boudoir*. «(...) fora do tempo e do espaço. (...) O *boudoir* funciona de forma semelhante ao sonho. Através da duplicidade, deslocação, substituição e simbolismo, escapa à censura e cria um espaço literal e físico para a fantasia.»¹⁶⁶

Mas, a semelhança com o erotismo não se resume a único aspecto. A presença do surrealismo e do onírico conduziam à dissolução das fronteiras do espaço, interior e exterior, público e privado através da intervenção na forma, espaço e luz, e através do excesso. O erotismo, segundo Tschumi, é «o prazer do excesso» e por isso não se pode separar do surrealismo que, como já foi referido, está presente no apartamento.

As janelas do apartamento Beistegui surgem como um dispositivo surrealista e invulgar, relativamente ao trabalho elaborado por Le Corbusier até então, que dá ao seu ocupante a oportunidade de estar no *centro do mundo* e se sentir envolvido num «ninho de prazer».¹⁶⁷

Nesta altura, trabalha com alguns surrealistas e puristas e divide o seu trabalho entre

¹⁶² COLOMINA, Beatriz – *Privacy and Publicity*, 1998, p.318.

¹⁶³ Vide FIG. 44 La Révolution Surréaliste e a fotografia do Parténon que Le Corbusier publica em *Vers une Architecture*, FIG. 47.

¹⁶⁴ LE CORBUSIER - *Une petit maison*, 1993 [1923], pp. 22-23.

¹⁶⁵ TAFURI, Manfredo - *Machine et mémoire: the city in the work of Le Corbusier*, 1987, p.203.

¹⁶⁶ TROUTMAN, Ane – *The Modernist Boudoir and The Erotics of Space*, 2005, p. 300.

¹⁶⁷ William Curtis refere a pretensão de Charles Beistegui. CURTIS, William J.R. – *Le Corbusier: ideias y formas*, 1987, p.110.

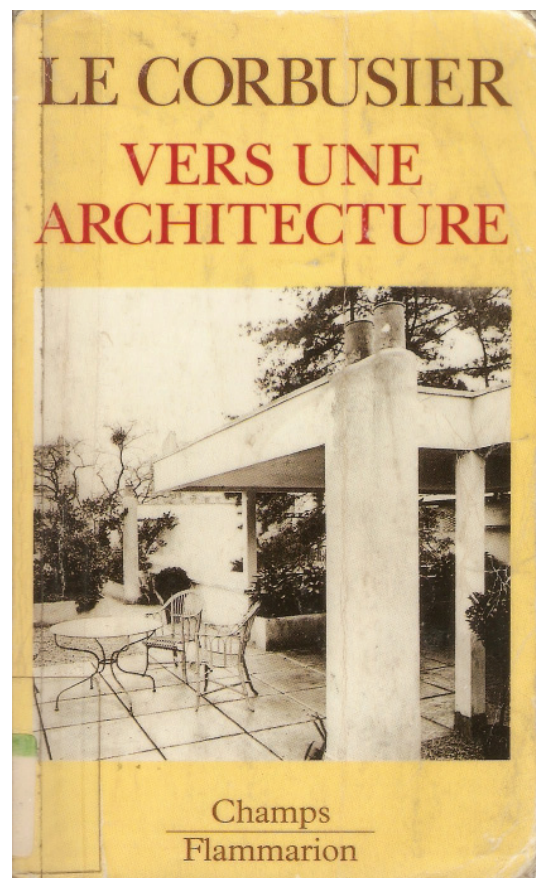


FIG 45 *Vers Une Architecture*. Le Corbusier.

a pintura, a escultura e a arquitetura.¹⁶⁸ Esta capacidade de abranger várias áreas artísticas está patente no apartamento onde, de acordo com Curtis, «O romance com o Surrealismo converteu-se em toda uma aventura no apartamento Beistegui (...)».¹⁶⁹ Contudo este «romance» foi concretizado, não só pelas inúmeras perspectivas invulgares, proporcionadas pelas janelas e espaços com características especiais, mas também pela colaboração com outros artistas, pintores, escritores, escultores e arquitectos que partilhavam o gosto não só pelo surrealismo mas também pelo o purismo, o cubismo ou o dadaísmo, ao longo da sua carreira.

«Em 1922 associa-se com o seu primo Pierre Jeanneret, e abre o famoso estúdio na Rua de Sèvres; (...). Como Gropius, propõe-se a superar o contraste entre o progresso técnico e a evolução artística, mas de acordo com a tradição francesa, define técnica e arte como dois valores paralelos (...)».¹⁷⁰ Como já ficou claro, é conhecido o seu trabalho como pintor e escultor, influenciado pelo purismo, pelo *dadaísmo* e pelo surrealismo.¹⁷¹ Conforme refere Curtis, é o uso das técnicas que adquire através da pintura e da escultura (*collage* e introdução do *object trouvé*) e o desenvolvimento deste vocabulário que lhe vai permitir uma maior facilidade na concepção de espaços fluidos.¹⁷² Este trabalho, de permanente composição, é reforçado, não só na pintura mas, nas várias vertentes do seu trabalho¹⁷³, incluindo os seus livros: «de facto, os livros de Le Corbusier eram concebidos através de um trabalho de edição contínuo. O material de trabalho de *Vers une Architecture*¹⁷⁴ e *L'Art Decortaisif d'Anjurd'hui* revela isso mesmo. Consiste numa série de desenhos, vinhetas agrupadas, que correspondem às imagens que seriam exibidas (...)».¹⁷⁵ É isto o que acontece nas janelas do apartamento Beistegui, o recortar do *skyline* de Paris e o destaque dos ícones da cidade, que se descobrem na manipulação de uma perspectiva, é semelhante ao trabalho de recorte, da manipulação da imagem, da associação de ideias, pela introdução de elementos estranhos à concepção tradicional do espaço, que no fim de contas, é completamente subvertido. A constante manipulação indica uma permanente procura da

¹⁶⁸ «Em 1919, com o pintor Ozenfant, funda o movimento purista e dirige a revista *L'Esprit Nouveau*. Le Corbusier (...) alterna entre pintura, escultura e arquitetura.» In BENEVOLO, Leonardo – *História de la Arquitectura Moderna*, 1990 [1960], p.463. (Tradução do autor).

¹⁶⁹ CURTIS, William J.R. – *Le Corbusier: ideias y formas*, 1987, p.110.

¹⁷⁰ BENEVOLO, Leonardo – *História de la Arquitectura Moderna*, 1990 [1960], p.463. (Tradução do autor).

¹⁷¹ Anos depois, e no contexto português, Pancho Guedes apresenta um percurso semelhante, considerando-se um artista completo, reclama para si as liberdades dos pintores e poetas, numa clara associação ao surrealismo. «I claim for architect the rights and liberties that painters and poets have held for so long». Cf. SANTIAGO, Miguel – *Pancho Guedes – Metamorfoses Espaciais*, Casal de Cambra : Caleidoscópio, 2007. ISBN 9898010711.

¹⁷² CURTIS, William J. R. – *Le Corbusier: ideias y formas*, 1987, pp.110-112.

¹⁷³ «A figura de Le Corbusier não é a de um artista ao velho estilo (...) não nos podemos, por isso, limitar-nos a ter em conta apenas as suas obras construídas, considerando os seus escritos e justificações (...) para valorizar as suas imagens.» In BENEVOLO, Leonardo – *História de la Arquitectura Moderna*, 1990, p.463. (Tradução do autor).

¹⁷⁴ «Em 1923 recolhe as suas meditações teóricas no pequeno volume *Vers une Architecture*, que teve (...) uma ampla difusão.» In BENEVOLO, Leonardo – *História de la Arquitectura Moderna*, 1990 [1960], p.463. (Tradução do autor).

¹⁷⁵ COLOMINA, Beatriz – *Privacy and Publicity*, 1998, p. 124.

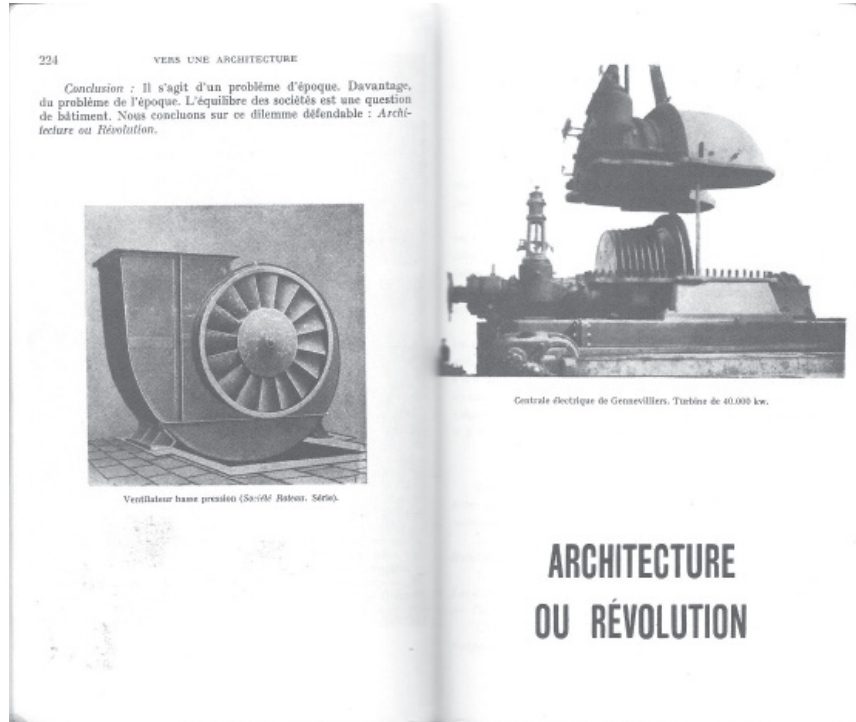


FIG 46 Página dupla de *Vers une Architecture*, 1923, com fotografias de um ventilador e de uma turbina tiradas de catálogo industrial.

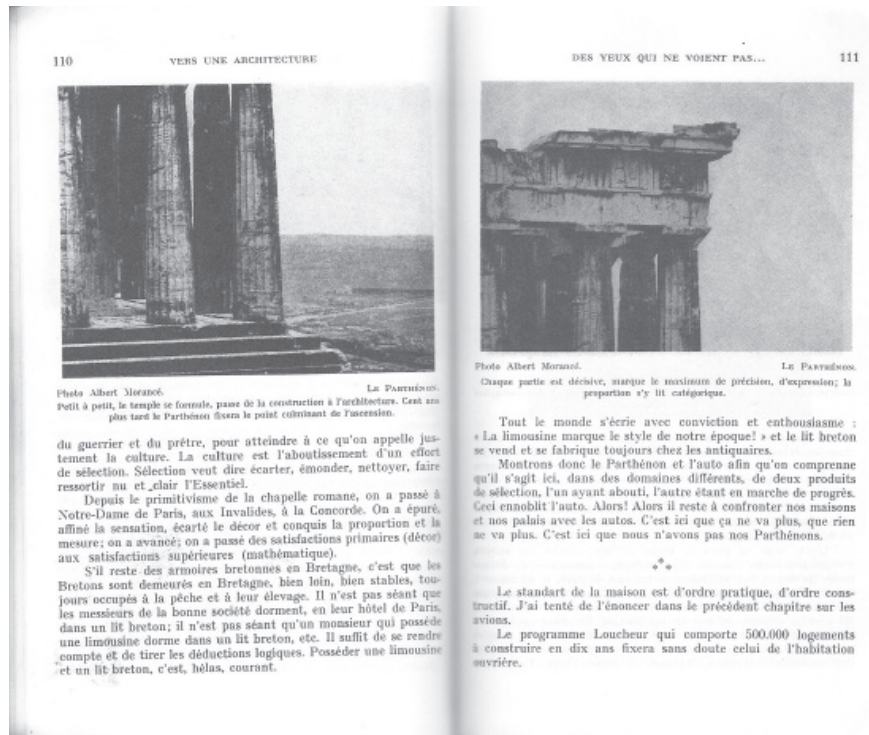


FIG 47 *Vers une Architecture*.

revolução, da provocação¹⁷⁶ mas sobretudo a criação de uma nova realidade, de uma realidade moderna. «(...) a todo o momento, seja directamente, seja por intermédio dos jornais e das revistas, somos apresentados a objectos de uma novidade surpreendente. Todos estes objectos da vida moderna acabam por criar um estado de mente moderno.»¹⁷⁷

A manipulação é uma constante no percurso do arquitecto¹⁷⁸ e o uso desta é recorrente nos seus textos e obras, sempre primou em mostrar apenas aquilo que queria e não hesitava em usar a manipulação, disfarçada de subserviência para obter aquilo que desejava.¹⁷⁹ Durante toda a sua vida e quase invariavelmente, Le Corbusier transformou fotografias, postais, recortes de revistas – mais uma vez, o *object trouvé*¹⁸⁰, a *collage*, a construção de uma nova realidade. Estas imagens, além de as remover do seu contexto original, pintava sobre elas, apagava alguns desenhos, reenquadrava-as. Estas imagens eram trabalhadas, compostas, construídas.¹⁸¹ Neste trabalho de montagem e de construção, as imagens são arrancadas do seu estatuto, como Beatriz Colomina diz, do seu «santuário», o seu tamanho é alterado e depois de transformadas convenientemente coloca-as perto de imagens do quotidiano, de jornais e catálogos industriais que também sofrem alterações consideráveis.¹⁸² Mas a transformação é mais evidente quando ele pensa na janela.

Se a janela for assumida como um *frame*, como Colomina faz, relacionando-a com a fotografia, então podemos perceber como funciona a construção de uma nova imagem que, em última instância remete para uma nova representação da realidade, para a modernidade. Um exemplo disso é o *frame* da janela horizontal de Le Corbusier que, «como as suas fotografias do *Parténon*, desilude o observador clássico, precisamente porque corta algo do campo de visão.»¹⁸³

Ora, é precisamente isto que está em causa no apartamento Beistegui, a restrição de zonas precisas que o enquadramento manipulado produz, conduzem a uma sensação de curiosidade, é necessário recorrer à memória para descodificar a imagem¹⁸⁴ e à intelectualização,

¹⁷⁶ A sua conhecida frase «arquitectura ou revolução» é uma expressão disso mesmo.

¹⁷⁷ LE CORBUSIER - *Por uma Arquitectura*, 1994 [1923], p.197.

¹⁷⁸ «(...) A sua personalidade está sempre presente nas suas obras. (...) Os valores pessoais representam um ponto de chegada e não de partida, e não põe obstáculos à obra de persuasão geral, ao contrário, asseguram uma força muito singular. Esta tarefa exige uma ininterrupta tensão interna, que Le Corbusier salvaguarda com excepcional espírito de sacrifício e também com as susceptibilidades e exclusivismo próprios da sua geração. (...) Esta tensão nunca diminuiu, nem sequer nos últimos anos da sua actividade.» In BENEVOLO, Leonardo – *História de la Arquitectura Moderna*, 1990 [1960], p.463. (Tradução do autor).

¹⁷⁹ Lembra-se o método de Le Corbusier para obter contratos publicitários para a *L'Esprit Nouveau*. Vide p. 97.

¹⁸⁰ Não se pode deixar de fazer uma referência ao *object trouvé* na *chambre à ciel ouvert*, a lareira, que remete imediatamente para as pinturas Magritte. Cf. MICAL, Thomas - *Surrealism and Architecture*, 2005, p.112.

¹⁸¹ COLOMINA, Beatriz – *Privacy and Publicity*, 1998, p. 124.

¹⁸² COLOMINA, Beatriz – *Privacy and Publicity*, 1998, p. 129.

¹⁸³ COLOMINA, Beatriz – *Privacy and Publicity*, 1998, p. 129

¹⁸⁴ «Observar uma paisagem através de uma janela implica uma separação. Uma janela, qualquer janela, parte a ligação entre ser uma paisagem e vê-la. A paisagem torna-se (precisamente) visual, e nós dependemos da memória para a conhecer como uma experiência tangível.» Raol Bunschoteu, in “wor(l)ds of Daniel Libeskind”, AA files 10, pg 79. *Apud*: COLOMINA, Beatriz - *Privacy and Publicity; Modern architecture as mass media*, p.133.

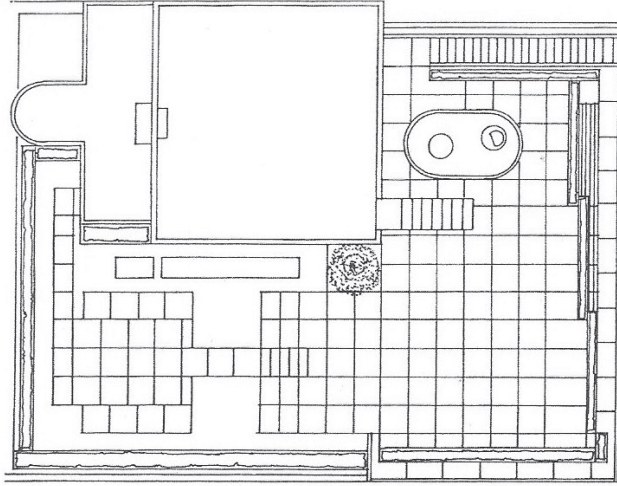


FIG 48 Planta do terraço, Beistegui Apartement.

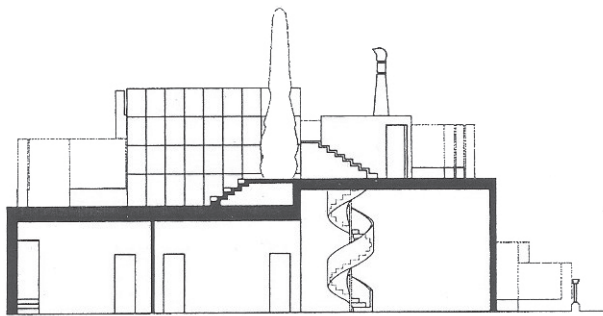


FIG 49 Corte.

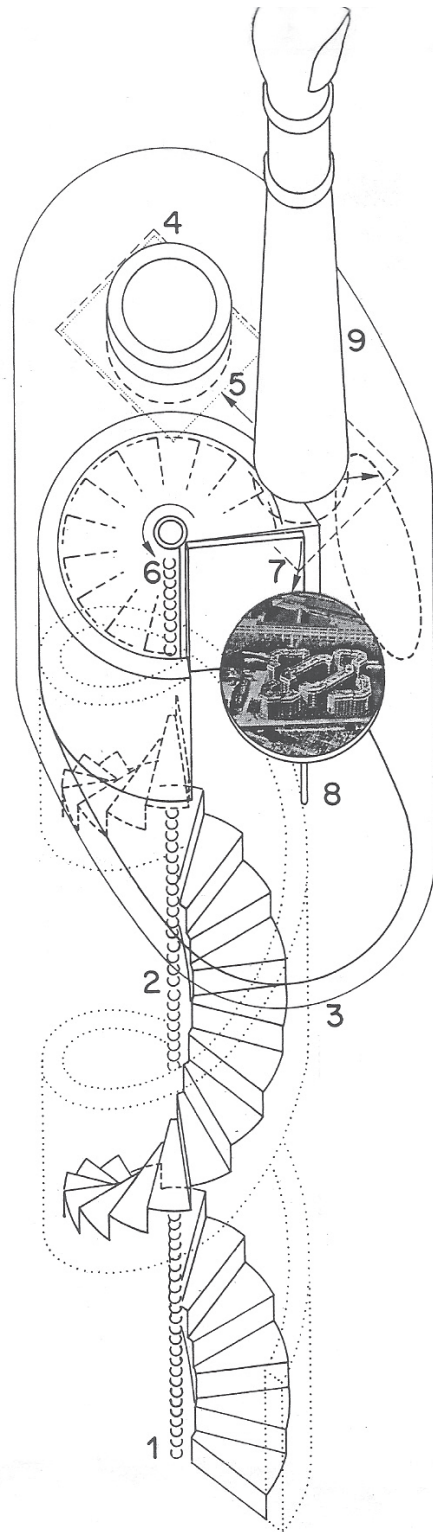


FIG 50 Periscópio.

o desconhecido é o motivo para que o surrealismo e o *fetichismo* aconteçam. Se a janela envolve o ocupante com imagens do exterior, protegendo-o, a casa Beistegui envolve o seu ocupante (artistas, colecionadores de arte, boémios, intelectuais) com imagens eróticas da cidade Luz, considerada, na época, o centro intelectual e artístico.¹⁸⁵

Contudo, não se pode nunca deixar de considerar que as janelas do apartamento Beistegui, como na maioria das obras de Le Corbusier, funcionam aliadas à *promenade architecturale*¹⁸⁶, como elemento de classificação, de significação do espaço, criando espaços inesperados e perspectivas imprevistas. A *promenade* é uma espécie de *storyboard*, de linha de montagem de todos os fragmentos das imagens que vão envolvendo o observador à medida que este percorre a casa. Esta convicção, juntamente com a forma como pensa o espaço e a forma como este deve ser experienciado, mostram como a manipulação, a encenação e a justaposição de imagens, são extremamente importantes na concepção espacial. E esta ideia facilmente se verifica nas palavras de Le Corbusier: «Diz-se, esquematizando, que um ser vivo é um tubo digestivo. Sucintamente também, digamos que a arquitectura é circulação interior, não exclusivamente por razões funcionais (...), mas muito em particular por razões de emoção, uma vez que os diversos aspectos da obra, a sinfonia que de facto se toca, só podem ser apreendidos à medida que os passos nos transportam, nos colocam e deslocam, oferecendo ao nosso olhar o pasto de paredes ou de perspectivas, o esperado ou o inesperado das portas que revelam o segredo de novos espaços, a sucessão das sombras, penumbras ou luzes geridas pelo sol que penetra pelas janelas ou pelos vãos, a visão longínqua dos terrenos construídos (...). A qualidade da circulação interior será a virtude biológica da obra, organização do corpo edificado ligada na verdade, à razão de ser do edifício. A boa arquitectura “caminha-se” e “percorre-se por dentro e por fora.»¹⁸⁷

No ensaio *The modernist Boudoir and the Erotics of Space*, Anne Troutman, refere-se à *promenade architecturale* como uma forma para criar uma sensação de antecipação, incitando a

¹⁸⁵ «O apartamento Beistegui não faz parte de nenhum programa de planeamento urbano: pelo contrário é um precioso cofre para a elite intelectual, um grupo um tanto diferente, nas suas características sociológicas e culturais, daquelas para quem Le Corbusier preferiu dedicar as suas soluções para reformar o universo moderno. Contudo, este projecto faz diversas alusões à posição de Le Corbusier sobre os temas urbanos (...). Cf. BENTON, Tim - *The villas of Le Corbusier and Pierre Jeanneret 1920-1930*, 2007, p.203. (Tradução do autor). Este facto sublinha a capacidade de manipulação do arquitecto, esta obra era um protótipo para uma cidade onde predomina o terraço-jardim e o facto de ser frequentada por pessoas com poder era uma forma de promover os seus ideais para a nova cidade.

¹⁸⁶ «O tema principal era uma *promenade architecturale* ao longo de uma escada de caracol e de uma série de terraços delimitados por paredes altas que faziam com que apenas os monumentos de Paris, como a torre Eiffel ou o Arco do Triunfo, aparecessem por cima do parapeito. A ideia de “máquina de habitar” transformou-se num jogo esquisito, com sebes que deslizavam acima e abaixo, impulsionadas por motores eléctricos e um periscópio rotatório que saia de um elemento em forma de chaminé para permitir um controlo visual de Paris.» In CURTIS, William – *Le Corbusier: ideas y formas*, 1987, pp.111-112. (Tradução do autor).

¹⁸⁷ LE CORBUSIER - *Conversas com estudantes das Escolas de Arquitectura*, 2003 [1943], pp. 52-53

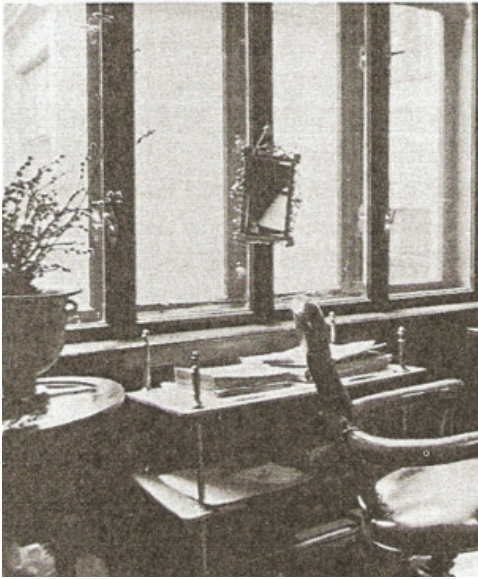


FIG 51 Escritório de Sigmund Freud, Berggrasse 19, Vienna, 1938. Note-se no espelho pendurado na janela perto da mesa de trabalho.



FIG 52 *Time Transfixed*, René Magritte. Óleo sobre tela, 1928.



FIG 53 FIG 54 *La chambre à ciel ouvert*.

tensão entre os diferentes espaços. «A bem documentada fascinação de Le Corbusier¹⁸⁸ pela velada sexualidade da cidade árabe é transformada nas suas *villas* em narrativa espacial. As misteriosas formas arredondadas pontuam a sua planta livre e vão ao encontro da sua *promenade architecturale* criando uma sensação de antecipação. Mesmo quando certas vistas são enquadradas há sempre qualquer coisa periférica à nossa visão, um vislumbre meio escondido.»¹⁸⁹ Esta forma dissimulada, encenada, fantasiosa, surrealista, como Le Corbusier deixa entrever o mundo, pode ser considerada erótica, sedutora. Os espaços vão-se descobrindo gradualmente, vão-se revelando aos poucos. A par desta descoberta da cidade através da janela e da *promenade* está o periscópio. Se, por um lado, as imagens da cidade se podem montar através das imagens que vão sendo colecionadas, por outro, o periscópio permite uma visão global do panorama de Paris; contudo esta visão requer o isolamento numa câmara escura.

De uma forma ou de outra o voyeurismo é uma constante na experiência espacial desta casa. Como já foi referido, em *Visual Pleasure and Cinema Narrative*, Mulvey recupera o conceito de *Scopophilia*, o que Sigmund Freud chamava ao «desejo de olhar». Lembrando aquela que seria a primordial função da janela para Le Corbusier, *olhar por*, e considerando todos os dispositivos que o permitem fazer, então pode dizer-se que esta casa *deseja olhar*.

A *scopophilia* é composta por características do voyeurismo e do narcisismo dos quais deriva o prazer de olhar. Se o voyeurismo é uma forma distanciada e controlada de olhar, no qual o prazer deriva do acto de observar uma figura como um objecto, o prazer narcisista é produzido pela identificação com a imagem e, segundo Rendell, pode ser considerada análoga à *fase do espelho* de Jacques Lacan.¹⁹⁰ Os dois conceitos aparecem nesta casa, e em particular no *Chambre à ciel Ouvert*. Se o voyeurismo está presente, de uma forma mais distinta, em todas as janelas (associadas ou não a dispositivos mecânicos), o narcisismo está patente no espelho por cima da lareira que, conforme sugere Thomas Mical, surge como uma representação mimética do quadro de Magritte, *Time Transfixed*, de 1928.¹⁹¹

A *fase do espelho* corresponde ao período de tempo em que a criança «consegue reconhecer a sua própria imagem no espelho.»¹⁹² Quando isto acontece há uma separação entre a criança e o seu reflexo, a criança consegue reconhecer-se a si própria mas também como algo além dela.¹⁹³ Ao entrar neste quarto, qualquer pessoa vê imediatamente a sua imagem reflectida no espelho, no vão do Arco do Triunfo, vê-se a si próprio no centro de Paris, enquadrado por um

¹⁸⁸ Le Corbusier escreve nos diários das primeiras viagens sobre a beleza sensual do clandestino espaço árabe, a intimidade expansiva das mesquitas, os jardins emparedados e os cemitérios da Turquia. TROUTMAN, Anne – *The Modernist Boudoir and The Erotics of Space*, 2005, p. 309

¹⁸⁹ TROUTMAN, Anne – *The Modernist Boudoir and The Erotics of Space*, 2005, p.310.

¹⁹⁰ RENDELL, Jane - *Rambler and Cyprians: : mobility, visibility and the gendering of architectural space*, 2000, p. 145.

¹⁹¹ MICAL, Thomas – *Surrealism and Architecture*, 2005, p.11.

¹⁹² LACAN, Jacques - *The Mirror Stage as formative of the Function of the I*, 2007 [1960], p.1. (Tradução do autor).

¹⁹³ LACAN, Jacques - *The Mirror Stage as formative of the Function of the I*, 2007 [1960], p.1.

símbolo de poder. Esta experiência pode funcionar como uma diluição do real e do irreal, um reforço do surrealismo. O espelho por cima da lareira, além de remeter para a obra de Magritte, traz à memória o primeiro *frame* de «um homem com a câmara de filmar», de Dziga Vertov. Neste *frame*, ele não se coloca atrás da câmara para a usar como um olho, de forma realística epistemologicamente, usa a lente como um espelho: aproximando a câmara, a primeira coisa que o olho vê é o seu reflexo na imagem. Esta experiência resulta na sobreposição de duas imagens reais que formam uma realidade distinta,¹⁹⁴ paralela à realidade. Este facto reforça, mais uma vez, o carácter erótico desta casa e, numa certa medida,^b vai buscar referências aos surrealistas e à atmosfera onírica do *boudoir*. Recorde-se que o *boudoir*, além da decoração excessiva, dos rebocos e dos entalhes, possuía muitas superfícies espelhadas que tornavam o espaço mais diluído e faziam perder a noção de espaço e de tempo.

Esta ideia pode ainda ser reforçada pela definição tradicional da fotografia, a apresentação da realidade está implícita no diafragma instituído pelo modelo analógico da *camera obscura* – um modelo que pretendia apresentar ao sujeito uma “representação” fiel da realidade fora de si mesma. Se no Periscópio é possível ver o panorama de Paris, projectado na mesa redonda do seu interior, por outro lado, no *Chambre à ciel ouvert*, o sujeito pode ver-se fora de si (através do reflexo no espelho) *dentro* da representação da sua realidade (ou *dentro* do sonho, como os surrealistas) num espaço, sem tempo e sem lugar, que dilui as fronteiras entre o interior e o exterior, o visível e o invisível.

¹⁹⁴ «A manipulação de duas realidades – a sobreposição de dois *frames*, ambos traços de realidades materiais – produz algo que está fora da lógica “realista”. Antes de representar a realidade, produz uma nova realidade.» In COLOMINA, Beatriz – *Privacy and Publicity*, 1998, p.80.



FIG 55 Mies van der Rohe e maquete dos edifícios de Lake Shore Drive.

2.2.2 A verdade escondida na transparência de Lake Shore Drive

«(...) *Ser* é definido simultaneamente como perda e como excesso – se preferir, um “menos” que é “mais”. (...)»¹⁹⁵

Se por um lado, Le Corbusier procura o prazer do controlo através das janelas que lhe permitem «visões precisamente construídas e tecnologicamente controladas.»¹⁹⁶ Mies, por outro lado, expõe o interior ao exterior, veste uma personagem (múltiplas personagens) e exhibe-se ao exterior. A janela funciona em dois sentidos, torna o exterior numa imagem para ser consumida por aqueles que estão no interior da casa, mas também exhibe uma imagem do interior para o mundo exterior. Esta realidade produziu efeitos na forma como o ocupante se apresenta ao mundo, tal como Nietzsche refere, «ninguém ousa aparecer como é, mas mascara-se como um homem culto, como um homem erudito, como poeta, político ... a individualidade (...) no exterior, torna-se invisível.»¹⁹⁷ Portanto, ao considerar a exposição da privacidade, deve reter-se a ideia de que ninguém é apanhado desprevenido, pelo contrário, «todos nos tornamos “mestres” da nossa própria representação. Da mesma forma como construímos meticulosamente a nossa história familiar com fotografias instantâneas, somos igualmente hábeis a representar a nossa domesticidade através da janela.»¹⁹⁸ Aliás, esta representação não se fica apenas pelo ocupante, é constante em Lake Shore Drive e em toda a obra de Mies. São inúmeras as situações em que o arquitecto alemão parece vestir uma personagem, enganando o público como os seus arranha-céus, que parecem transparecer a verdade.

Esta ideia de verdade transparente não podia estar mais em desacordo com o que o seu discurso, a sua postura e a sua obra são de facto. A fabulosa verticalidade dos seus arranha-céus é conseguida através de inúmeros artifícios que enganam a perspectiva e o olho, mas este não é o único momento em que Mies mascara a verdade. De acordo com Colomina, as cadeiras *Barcelona* e *Tugendhat*, apresentadas como um produto industrial, eram na realidade feitas à mão e, quando Mies reclama ter conseguido a independência da parede face à estrutura, no pavilhão de Barcelona, omite o facto de Le Corbusier o ter feito cinco anos antes e que começava a ser frequente na construção de estruturas de ferro. Mais que isso, além de existir uma enorme relutância em falar do início da sua carreira, «em 1913, depois da sua separação de [Peter] Behrens, ele abriu o seu próprio estúdio e mudou o seu nome para Miës van der Rohe,

¹⁹⁵ COMAY, Rebecca – *Openings*, 1994, p. 184. (Tradução do autor).

¹⁹⁶ COLOMINA, Beatriz - *Privacy and Publicity*, 1998, p. 318. (Tradução do autor).

¹⁹⁷ *Apud*: COLOMINA, Beatriz - *Privacy and Publicity*, 1998, p. 84. (Tradução do autor).

¹⁹⁸ COLOMINA, Beatriz - *Privacy and Publicity*, 1998, p. 8. (Tradução do autor).

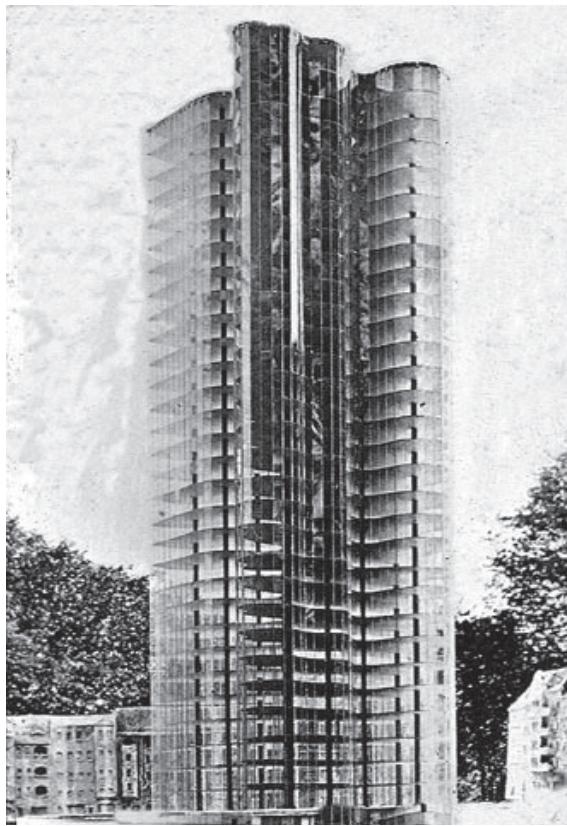


FIG 56 Mies van der Rohe, *Glass Skyscraper* de 1922.

acrescentando o nome da família da sua mãe “Rohe” ao seu, com a preposição holandesa¹⁹⁹ “van”». ²⁰⁰ Todas estas coisas representam actos publicitários, para criar uma imagem credível, clara, racional e precisa, contudo, não passa de uma personagem criada para aparecer em público, «ele tinha um profundo sentido de publicidade. Até a sua mudança de nome deve ser considerada como um acto de publicidade.»²⁰¹

Mies nasceu na Alemanha, mais precisamente em Aachen, era filho de um pedreiro e, se muitos críticos sublinham isto como um ponto de partida para explicar o seu gosto pela estrutura, ele é o primeiro a distanciar-se de todos os elos que o ligam ao seu pai. Como explica Colomina, num ensaio para *Presence of Mies*²⁰², Mies sempre se distanciou da imagem de pretensa humildade que os críticos lhe atribuem. «Ele era uma pessoa muito ambiciosa, não um humilde artesão mas alguém que entendia o poder da *media* e explorava-a, usando-a como a sua voz. (...)»²⁰³

Enquanto era pequeno, ajudava a família nas férias, fazendo trabalhos de grafismo para as pedras funerárias, nota-se portanto uma predisposição para as artes gráficas. É curioso que os seus primeiros trabalhos pagos foram nesta área, muito distante da imagem sólida de «mestre da estrutura».²⁰⁴

É interessante perceber que a sua carreira não começou exactamente com os edifícios que mais comumente lhe são associados. Durante a década de 1920, ao mesmo tempo que desenhava projectos muito radicais construía casas conservadoras. Portanto «havia uma enorme discrepância entre o que conseguia fazer enquanto arquitecto e aquilo que conseguia fazer enquanto artista/arquitecto *avant-garde* no mundo da publicação. (...)»²⁰⁵ Isto pode ver-se pelas revistas que editava e pelas competições e exposições em que participava; grande parte dos trabalhos mais conhecidos foram projectados para lugares imateriais ou temporários, como é o caso do Pavilhão de Barcelona, «um dos seus edifícios mais famosos, é para uma feira temporária»²⁰⁶, mas que, com o tempo e através das sucessivas publicações, se foram tornando mais permanentes. Pode então afirmar-se que «os edifícios de Mies surgiram dos *media*»²⁰⁷

Olhando para a carreira de Mies, é fácil reconhecer que o papel determinante que

¹⁹⁹ Na época as coisas de origem holandesas eram consideradas superiores, na Alemanha. Cf. HONEY, Sandra – *Mies in Germany*, 1986, p.25 (nota 14).

²⁰⁰ COLOMINA, Beatriz - *Images*, 1994, p. 203. (Tradução do autor).

²⁰¹ COLOMINA, Beatriz - *Images*. 1994, p. 207. (Tradução do autor).

²⁰² Este texto, *Mies Not*, foi escrito sob o tema «Images», no qual também participou Brian Boigon, com o ensaio *What's so funny: Modern Jokes and Modern Architecture*. Os dois textos, que partilham este tema, fazem parte de um conjunto de outros textos elaborados para um simpósio, em 1992, para marcar o vigésimo quinto aniversário do Toronto Dominion Centre. Em 1994, as conferências foram reunidas no livro *Presence of Mies*, sob a coordenação de Delft Mertins.

²⁰³ COLOMINA, Beatriz – *Images*, 1994, p. 208. (Tradução do autor).

²⁰⁴ COLOMINA, Beatriz - *Images*, 1994, p. 199. (Tradução do autor).

²⁰⁵ Beatriz Colomina em entrevista. In *Architecture Australia*, 2004, p. 102. (Tradução do autor).

²⁰⁶ Beatriz Colomina em entrevista. In *Architecture Australia*, 2004, p. 102. (Tradução do autor).

²⁰⁷ Beatriz Colomina em entrevista. In *Architecture Australia*, 2004, p. 102. (Tradução do autor).



FIG 57 Mies van der Rohe, Glass Skycraper de 1922. Capa da G n° 3, Junho de 1924.

alcançou na história da arquitectura se estabeleceu com uma série de cinco projectos, que nunca chegaram a ser construídos (ou sequer podiam ser construídos - não estavam desenvolvidos a esse ponto), tornados públicos através de exposições e publicações durante a primeira metade da década de 1920. Estes cinco projectos eram os dois Arranha-céus de vidro de 1921 e 1922, o Reinforced Concrete Office Building de 1923, as casas Concrete e Brick Country de 1923 e 1924. A par destes projectos deve ser considerado o aparato publicitário que funcionou como suporte visual e veículo de produção, já que nunca chegaram a sair do papel.²⁰⁸

Foram estes cinco projectos, desenhados no papel, juntamente com o aparato publicitário que os envolvia, que tornaram Mies numa figura histórica. Segundo Colomina, no início da década de 1920 ele destruiu os desenhos de quase todo o seu trabalho anterior a essa data, construindo uma “imagem” muito precisa dele mesmo, todas as incoerências foram apagadas (aqui o paralelismo com Loos, que destruiu todos os documentos dos seus projectos quando trocou Viena por Paris em 1922, outra característica que os une é o facto de serem ambos filhos de pedreiros). Mais tarde, «em 1947 Mies não permitiu que Philip Johnson publicasse a maior parte do seu trabalho inicial na monografia que Johnson estava a preparar e que constituiria o primeiro livro sobre Mies.»²⁰⁹

O facto de pensar constantemente sobre o que pode e como pode ser tornado público, reforça a ideia de Josep Montaner, que considera Mies «um dos exemplos mais claros de continuidade com o método internacional».²¹⁰ O percurso consistente de Mies deve muito ao seu cuidado com a imagem. E isto não se aplica apenas à imagem da sua obra, a sua própria imagem é alvo de discussão por parte de vários teóricos e historiadores. A imagem de Mies sempre esteve relacionada com a massividade, a rigidez, o detalhe. «Nas fotografias, ele aparece enorme, um “homem massivo”, uma presença física imponente, por vezes fumando o seu legendário charuto. Olha sempre para baixo. As palavras que acompanham estas imagens insistem em como ele era grande e depois rapidamente acrescentam que ele é tímido, reservado, taciturno, fleumático (...).»²¹¹ Quase sempre olha para um desenho, através de uma maquete ou volta-se de costas, nunca enfrenta a câmara. Além da sua postura, também «as suas roupas são indissociáveis da sua imagem, a sua roupa é extremamente elegante e com um excelente corte, a maioria delas eram feitas na *Kniže*. Mies apreciava os bons materiais e um bom corte, não só na roupa como nos materiais que usa na construção.»²¹²

Fazendo um paralelo com a análise feita por Rendell, a propósito da preocupação com o vestuário, é possível perceber que a roupa é usada como escudo da realidade, «a fascinação com

²⁰⁸ COLOMINA, Beatriz - *Images*, 1994, p. 204.

²⁰⁹ COLOMINA, Beatriz - *Images*, 1994, p. 208. (Tradução do autor).

²¹⁰ MONTANER, Josep Maria - *Depois do Movimento Moderno, arquitectura da segunda metade do século XX*, 2001 [1993]p. 22

²¹¹ COLOMINA, Beatriz - *Images*, 1994, pp. 195-196. (Tradução do autor).

²¹² COLOMINA, Beatriz - *Images*, 1994, pp. 197. (Tradução do autor).



FIG 58 Fotografias de Mies van der Rohe e Lake Shore Drive Apartments, Chicago.

os vestidos (...), era considerado fraudulenta». A roupa, fosse o excesso ou a falta dela, estava associada à imoralidade porque mascarava a realidade,²¹³ assim como as roupas elegantes de Mies o afastam das suas raízes humildes e o aproximam da arquitectura que faz. Mais uma vez, a coerência da imagem reflectida na personalidade (personagem) e na obra.

Para melhor se compreender a relação de Mies com a imagem (aquilo que aparece na esfera pública), debrucemo-nos então sobre o «arranha-céus transparente».²¹⁴ Este “tipo”, como lhe chama Montaner²¹⁵, foi desenvolvido a partir de premissas plásticas dos seus projectos não realizados, em Berlim – como os arranha-céus de planta poligonal projectado em 1919 – e culminou nos edifícios construídos na América do Norte e Canadá, tais como os Apartamentos de Lake Shore Drive, Chicago (1950-1951), o Seagram ou o Toronto Dominion Centre.

Retomando o projecto do arranha-céus de 1919, e comparando-os com os edifícios que foram realmente construídos, verificam-se inúmeras diferenças, a experiência americana e a tecnologia alteraram a forma “cristalina, orgânica e livre” dos arranha-céus, transformando-se em prismas «que celebram a sua própria autonomia. As diferenças produzidas entre os protótipos e as construções são o resultado da evolução tecnológica».²¹⁶ Esta evolução da forma poligonal para o prisma representa um passo no caminho do racionalismo e do pragmatismo. Em entrevista²¹⁷, Mies afirma que Frank Lloyd Wright é uma influência no início da sua carreira mas, mais tarde, revela que é necessária «fantasia» para seguir o seu trabalho, e que uma pessoa com tal característica segue o seu próprio caminho.²¹⁸ Além disso, a «fantasia» não fazia parte do seu vocabulário, o arquitecto desejava a racionalidade, como ele mesmo refere: «Eu queria descobrir coisas, queria ser claro».²¹⁹ E esta busca pela verdade racional revelou-se em todos os aspectos, mesmo na escolha dos livros que lia essa clareza estava presente, como se pode confirmar no excerto de uma entrevista, «Existem certas verdades que não se esgotam. (...) Eu só segui aquilo que necessitava. Quero esta clareza. Poderia ter lido outros livros. Muita poesia ou outras coisas porém não o fiz. Lia livros onde pudesse encontrar a verdade sobre

²¹³ RENDELL, Jane – *Rambler and Cyprians: : mobility, visibility and the gendering of architectural space*, 2000, p.149.

²¹⁴ MONTANER, Josep Maria - *Depois do Movimento Moderno, arquitectura da segunda metade do século XX*, 2001 [1993], p. 22. (Tradução do autor).

²¹⁵ MONTANER, Josep Maria - *Depois do Movimento Moderno, arquitectura da segunda metade do século XX*, 2001 [1993], p. 22

²¹⁶ MONTANER, Josep Maria - *Depois do Movimento Moderno, arquitectura da segunda metade do século XX*, 2001 [1993], p. 22. (Tradução do autor).

²¹⁷ PUENTE, Moisés, ed. – *Conversas com Mies van der Rohe*. Barcelona : Gustavo Gili, 2006.

²¹⁸ «Falei sobre Wright e em como nos influenciou (...) Ele foi, sem dúvida, um grande génio. Isso é inegável. Porém, é muito difícil seguir o seu caminho. A arquitectura de Wright passa a sensação de que está fundamentada na fantasia. É preciso ter fantasia para poder seguir esse caminho mas acontece que, se a pessoa tem essa fantasia, ela via seguir o seu próprio caminho. Wright teve uma grande influência (...)». In PUENTE, Moisés, ed. – *Conversas com Mies van der Rohe*, 2006, p. 40.

²¹⁹ PUENTE, Moisés, ed. – *Conversas com Mies van der Rohe*, 2006, p. 52.



FIG 59 Mies com o rei de Espanha, Alfonso XIII. Inauguração do Pavilhão de Barcelona.

determinadas coisas.»^{220 221}

A procura da verdade é recorrente no discurso de Mies, no entanto a verdade e a transparência, como se tem vindo a constatar, estão longe de se confirmar. O discurso de verdade que Mies deixa transparecer é uma máscara. Regresse-se agora a Lake Shore Drive, este é um edifício de habitação e, por isso, comporta conceitos como intimidade, abrigo, segurança. O resultado da aliança entre estes conceitos e a sua janela reveladora substituem a transparência e a clareza pela utilização da máscara.

Como já se verificou anteriormente, numa situação de exposição são criadas máscaras e personagens que nos representam na sociedade, nas palavras de Nietzsche: «ninguém ousa aparecer como é, mas mascara-se (...)»²²². Esta posição pode ainda ser reforçada pelo sociólogo Ervin Goffman, em *Apresentação do eu na Vida Quotidiana*²²³, cujo discurso vai de encontro ao que Nietzsche refere e ao que parece acontecer em Lake Shore Drive. Goffman começa por definir *região* como «todo o lugar de algum modo limitado por barreiras à percepção»²²⁴, considerando obviamente que o grau de limitação é proporcional ao tipo de barreira, isto é, uma barreira sonora oferecerá uma limitação menor que uma barreira visual. E posteriormente considera *região de fachada* o «lugar onde o desempenho é representado. (...)»²²⁵

Se a transparência está associada à máscara, segundo Colomina, não se pode pensar em modernidade sem pensar na questão da máscara.²²⁶ A modernidade, a transparência e a máscara estão assim, inequivocamente, relacionadas com Mies.

A máscara representa a fronteira entre as duas esferas, público e privado, visível e invisível. E é muito evidente na forma como Mies se apresenta publicamente, como já foi referido, mas toma uma proporção incontornável quando Colomina refere o episódio em que Mies cumprimenta o Rei de Espanha, Alfonso XIII, numa atitude muito diferente da

²²⁰ PUENTE, Moisés, ed. – *Conversas com Mies van der Rohe*, 2006, p.53.

²²¹ Em 1964, também em entrevista, refere um momento particular da infância no qual revela já uma admiração pela autenticidade da construção: «Lembro a catedral da minha cidade natal, Aachen. Aquele octógono que construiu Carlos Magno. Em diferentes séculos sofreu reformas; e em algum momento do barroco, rebocaram tudo e colocaram ornamentos. Quando eu era jovem, retiraram o reboco, mas não tiveram dinheiro suficiente para continuar a obra, de forma que era possível ver as pedras autênticas. Quando via o velho edifício sem nada acrescentado, só a sua excelente construção de tijolo ou cantaria, um edifício realmente claro (...) eu daria qualquer coisa por um edifício como aquele.» In PUENTE, Moisés, ed. – *Conversas com Mies van der Rohe*, 2006, p. 51.

²²² *Apup*: COLOMINA, Beatriz - *Privacy and Publicity; Modern architecture as mass media*, 1998, p.84.

²²³ GOFFMAN, Ervin – *A Apresentação do eu na Vida Quotidiana*. Lisboa : Relógio d'Água, 1993 [1959].

²²⁴ GOFFMAN, Ervin – *A Apresentação do eu na Vida Quotidiana*, 1993 [1959], p.129.

²²⁵ GOFFMAN, Ervin – *A Apresentação do eu na Vida Quotidiana*, 1993 [1959], p.130.

²²⁶ «A modernidade tem muito que ver com a questão da máscara (...)» In COLOMINA, Beatriz - *Privacy and Publicity*, p. 23. (Tradução do autor).

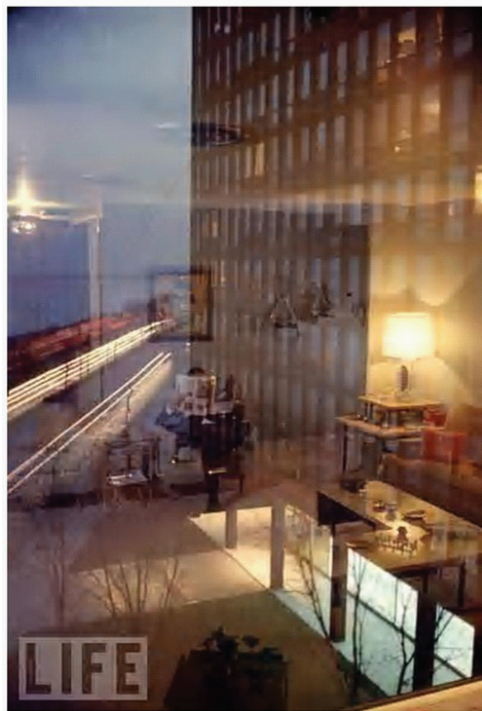


FIG 60 Lake Shore Drive. Frank Scherschel, 1957

habitual timidez com que é, constantemente, conotado.²²⁷ A resposta parece ser evidente: «depois percebo, que (...), mesmo no caso de Mies, o movimento moderno está muito pouco relacionado com autenticidade, com a verdade dos materiais, (...) e tudo com reprodução e publicidade. Mesmo que essa publicidade seja sobre a autenticidade.»²²⁸

Colomina vai mais longe, chegando ao ponto da questão, aquilo que, de certa forma, a arquitectura de Mies e a pornografia têm em comum: apesar de parecerem verdadeiros (os edifícios e o próprio Mies), não o são de facto, isto é, não passam de personagens. «(...) Percebemos que “aquilo que conta” nos edifícios de Mies não é a forma como eles são de facto construídos, mas o que eles parecem ser. O que conta é a sua imagem, a sua imagem fotográfica»²²⁹. Tome-se de novo a definição de pornografia do Dicionário de Língua Portuguesa: «representação de elementos de cariz sexual explícito, sobretudo quando considerados obscenos, em textos, fotografias, publicações, filmes ou outros suportes (...)»²³⁰. Acrescente-se ainda a definição apresentada no Dicionário da Língua Portuguesa,²³¹ de 1977: «(...) arte ou literatura que tem por assunto actos obscenos; devassidão. (...)». Atente-se ao uso da palavra «representação», na primeira definição, e no uso das palavras «arte» e «literatura», trata-se de uma ficção, não passa da *representação* de uma realidade, como os edifícios de Mies representam uma realidade, uma imagem.

Fala-se aqui de pornografia no sentido do pragmatismo, da clareza, da realidade sem filtros, mas também da atenção ao detalhe – para parecer real é necessário manipular e exagerar as situações. Não se trata de atribuir à figura de Mies o significado pejorativo da palavra mas sim sublinhar a franqueza, a clareza e o pragmatismo. Mais que isso, recorde-se que, para Baudrillard, a pornografia é a «alucinação do detalhe», e «God is in the detail»²³². Apesar de expor mais do que uma cena que manifesta o erotismo, a pornografia é mais falaciosa e fantasista que o primeiro, vive mais da aparência e do cuidado no tratamento da imagem.

Tome-se de novo em consideração o *frame* de Dziga Vertov, como se havia constatado, esta imagem, pela *super-exposição* da película, dilui as fronteiras entre interior e exterior. Este desvanecer da fronteira está presente na janela de Lake Shore Drive, que também reflecte o interior e a visão do exterior, como se torna evidente à noite; como a fotografia, a câmara

²²⁷ «E, quando eu vejo uma fotografia [fotografia na página 212 presence of mies] de Mies apertando a mão ao rei de Espanha (Alfonso XIII) no Pavilhão de Barcelona, eu vejo, claro a sua legendária presença e como bem vestido está (...). Mas também vejo como o quão à-vontade parece estar (ele que foi descrito como uma pessoa extremamente tímida) e não posso deixar de pensar: Como é que ele conseguiu aquela comissão?» In COLOMINA, Beatriz – *Images*, 1994, p. 217. (Tradução do autor).

²²⁸ COLOMINA, Beatriz – *Images*, 1994, p. 217. (Tradução do autor).

²²⁹ COLOMINA, Beatriz – *Images*, 1994, p. 213. (Tradução do autor).

²³⁰ Dicionário da Língua Portuguesa, Porto Editora, em linha: <http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa/erotismo>. (3 de Maio de 2010).

²³¹ Dicionário da Língua Portuguesa, Porto Editora, 1977.

²³² Esta frase é atribuída a Mies van der Rohe e há quem defenda que é uma variação de «Le bon Dieu est dans le détail», de Gustave Flaubert.



FIG 61 "Self Portrait with Wife June and Models".
Helmut Newton, 1981.

de filmar ou o espelho, o vidro destrói o limite físico, dilui a fronteira. Se em Le Corbusier o ocupante vê-se dentro do sonho, para o ocupante do Lake Shore Drive o diluir das fronteiras permite-lhe estar *dentro* da realidade (do exterior). «Freud pendura um espelho emoldurado contra a janela do seu estúdio, mesmo perto da sua mesa de trabalho. (...) O espelho de Freud, colocado na fronteira que separa interior e exterior, destrói o seu carácter como um limite físico. (...)».²³³

Este facto remete-nos para a fotografia de Helmut Newton e para a análise de Victor Burgin, pois é exactamente isto que se pode verificar. Neste caso, o fotógrafo funcione como uma espécie de anti-herói, pois ao dispor os elementos que ajudam a produzir a imagem de uma forma inversa ao que é habitual destruiu a imagem pornográfica. Além de destruir a fronteira entre a realidade e o que será a imagem final, através da inversão das personagens no espaço e através da diluição das barreiras visuais entre os bastidores e o palco, pelo uso de uma superfície reflectora,²³⁴ Newton desmonta os bastidores da produção fotográfica. O observador pode agora verificar que a imagem, exposta, bruta e invasiva é, na verdade, pensada ao detalhe, dissecada até ao mais ínfimo pormenor, para que possa resultar numa imagem credível. Esta imagem *mostra* também os *bastidores*²³⁵ da janela e da obra de Mies, cujo percurso é planeado e pensado, como uma manobra publicitária ou como um ensaio fotográfico.

Percebe-se então que o importante, aquilo que interessa no trabalho de Mies, não é a forma como os edifícios são construídos mas o que parece ser. O importante é a imagem, a aparência, a máscara, este ponto é essencial para compreender a janela miesiana numa perspectiva pornográfica.

«As casas de Mies podem ser entendidas como enquadramentos para a visão, mais precisamente, enquadramentos que constroem uma visão. Mies escreveu, “ eu corto aberturas nas paredes onde preciso de uma vista ou de iluminação”. Mas, como em quase tudo o que escreveu, nada podia estar mais longe da sua arquitectura. As janelas de Mies quase nunca são vazios nas paredes.»²³⁶ A parede deixa de ser um longo plano perfurado por janelas, agora a parede é um longo plano transparente. Isto é, as paredes foram desmaterializadas, diminuídas com as novas tecnologias de construção e substituídas por janelas extensas, linhas de vidro cujas vistas definem o espaço. A janela de Mies expõe o interior do edifício, expõe o seu esqueleto,

²³³ COLOMINA, Beatriz - *Privacy and Publicity*, 1998, p. 80 (Tradução do autor).

²³⁴ «Não é normal que o fotógrafo se exhiba, como Newton o faz. O espelho está lá para que a modelo se possa ver e ter uma ideia de como irá aparecer na fotografia. Geralmente o fotógrafo tem as costas voltadas para o espelho, permanecendo fora do espaço da imagem. Aqui, contudo, Newton (...) invadiu o espaço da modelo, o domínio do visível. A partir da sua posição, ele recebe o mesmo olhar que remete.» In BURGIN, Victor – *Perverse Space*, 1994, p.225. Em três ensaios sobre a sexualidade, Freud sublinha que, «(...) todas as perversões “activas” vêm acompanhadas da respectiva contrapartida passiva. Quem for inconscientemente exibicionista será simultaneamente um voyeur.» In FREUD, Sigmund – *Três Ensaios sobre Teoria da Sexualidade*, 2009 [1905], p.38.

²³⁵ Entenda-se aqui “bastidor” como sinónimo de processo de projecto e não como espaço traseiro ou interior.

²³⁶ COLOMINA, Beatriz – *Images*, 1994, p. 217. (Tradução do autor).

e este esqueleto é, como se sabe, obtido através da manipulação visual, por meios tecnológicos que dobram o aço e escondem remates, e têm acabamentos em Travertino. Ver é a actividade primordial da casa moderna, é um dispositivo para ver o mundo, um mecanismo de visão, e a janela transforma «as ameaças exteriores à casa em imagens tranquilizadoras. O habitante é envolvido, embrulhado, protegido pelas imagens. Estas não são simplesmente imagens neutras do exterior. O mundo é de uma só vez transformado em interior e (...) intensificado, transformado ao ser enquadrado. (...)»²³⁷

Resumindo, a pornografia, na janela de Mies – e na sua própria identidade – reflecte-se na produção de uma realidade para que esta pareça verdadeira pois, como se viu, esta deriva de um conjunto de factores que oscilam entre a realidade e a visão do autor. Neste sentido, um dos artificios usados é o «império da alucinação do detalhe», ou seja: quanto mais detalhe, quanto mais *hiper-realista*, mais próximo da realidade. *Menos é mais*. Menos suporte, menos parede, menos roupa, significa mais cuidado com o que se expõe e como se expõe, significa atenção ao detalhe (o detalhe serve para enganar o olho, sem que o observador tenha consciência disso). Todos estes aspectos conduzem à questão da máscara, esta está intimamente ligada ao detalhe, ambos têm como objectivo enganar o olho, funcionam como a publicidade.

Neste sentido, a fotografia de Newton, assumindo o seu carácter sexual e pornográfico²³⁸, é o desmontar do segredo. Nesta fotografia é revelado o bastidor, a montagem dos artificios para que o resultado pretendido seja possível. Apesar de todas as particularidades que esta fotografia tem, e que estão presentes através da análise de Burgin, ela serve também para sublinhar o carácter da janela de Mies como uma *representação* e não como uma *reprodução*.

Mies despe os seus edifícios e, ao fazê-lo, recorre a métodos que os expõem da forma mais atractiva possível, os seus acabamentos são reconhecidos e os materiais nobres são usados frequentemente, mas o mais importante, são os inúmeros artificios que usa para que os edifícios pareçam mais esguios, mais verticais, mais proporcionais, mais tecnológicos, do que são na verdade. O que a pornografia mostra não é a realidade, o que a janela de Mies revela é um *hiper-realismo*.

²³⁷ COLOMINA, Beatriz – *Images*, 1994, p. 217. (Tradução do autor).

²³⁸ Ver BURGIN, Victor – *Perverse Space*, 1992, p. 225.

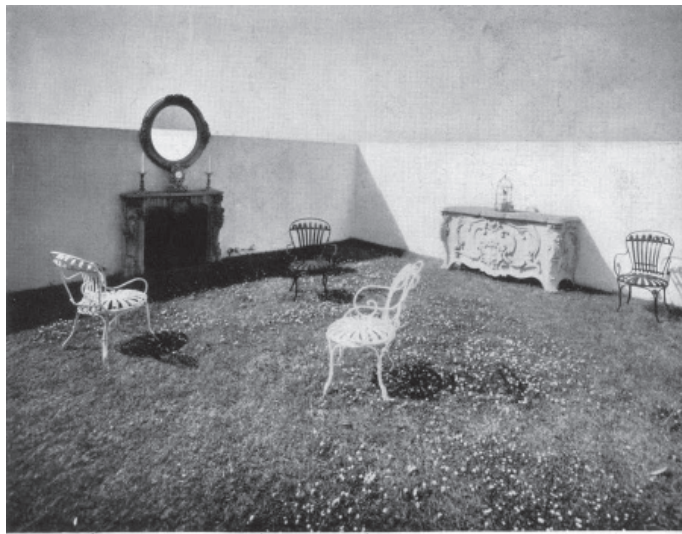
Conclusão

Este trabalho oscilou entre o significado da imagem que a janela confere ao espaço e o reflexo do [pensamento do] arquitecto nessa mesma imagem. E neste sentido, desenvolveu-se uma análise das diferentes formas de experienciar o espaço, formas que são providenciadas e patrocinadas pela janela. A decomposição destas formas de percepção espacial levantam muitas questões, e ao longo desta pesquisa foi sendo cada vez mais fácil perceber como a experiência espacial é poderosa e o quanto é importante a janela para esse efeito. A tensão que confere ao espaço contribui para a surpresa do seu ocupante, provocando-o, forçando a tensão, a emoção, o medo, a paixão, o desejo, o conforto, a ira, o drama. O poder da arquitectura reside no facto de ser sempre performativa, e permitir/provocar a sensação. «A arquitectura é para emocionar».²³⁹ A janela, pela forma como actua no espaço permite isso mesmo. A arquitectura percorre-se, descobre-se, observa-se. É desta forma que o erotismo e a pornografia se lêem na arquitectura, como formas de perceber e experienciar o espaço.

Desde o início da sua carreira, Le Corbusier sempre se destacou pela sua capacidade de comunicação. O arquitecto usa a retórica e as técnicas de manipulação visual da publicidade para fazer valer os seus argumentos e incorporar a sua visão.

Ao considerar a casa como uma «máquina de habitar», está a considerá-la como uma «aparelho para produzir certos efeitos» ele próprio o refere em *Conversas com Estudantes*. Ora, isto leva-nos ao apartamento do Conde de Beistegui, o aparelho para “produzir certos efeitos” por excelência. As particularidades desta casa, as *perspectives émouvants; la Chambre à ciel ouvert*, com a derradeira janela horizontal e com o céu como tecto; o periscópio; a *promenade*, todos estes elementos funcionam para produzir «efeitos» no espaço. Se a casa é um dispositivo para ver o mundo, como refere Colomina e o próprio Le Corbusier, o apartamento Beistegui é um dispositivo de ver o mundo segundo o arquitecto. De acordo com Tim Benton, este apartamento

²³⁹ LE CORBUSIER – *Por uma Arquitectura*, 1994 [1923], p.10.



Blue sky, real grass, baroque furniture

MARIUS GRAVOT

FIG 62 *La Chambre a ciel Ouvert.*

seria um protótipo de uma casa da cidade ideal de Le Corbusier, a cidade-jardim, onde do alto dos seus edifícios apenas os elementos importantes de Paris – Arco do Triunfo, Torre Eiffel, Sacré-Cœur e Notre Dame – se poderiam ver²⁴⁰. Estas limitações de visão, aumentavam a tensão e o mistério sobre o que está escondido; para perceber o panorama parisiense é necessário o recurso da memória²⁴¹ e da imaginação, o que nos leva, finalmente ao erotismo. Estas tensões, aliadas à *promenade*, ajudam a criar uma atmosfera onírica e surreal.

O culminar desta experiência erótica entre o corpo e a arquitectura acontece em dois momentos particulares desta casa. Quando se entra no periscópio, o único lugar onde é possível o reconhecimento total do panorama da cidade – curiosamente, quando se está isolado numa câmara escura. E o segundo momento tem lugar no *quarto a céu aberto*, quando chega ao fim do percurso, o ocupante é transportado para o sonho, e vê-se fora de si, é colocado no centro do mundo (através do espelho), sob o Arco do Triunfo. No *chambre à ciel ouvert*, apenas cinco elementos são importantes: o Arco do Triunfo, a Torre Eiffel, o Sacré-Cœur, Notre-Dame e o homem. A partir dali o seu olhar pode «dominar».

Esta manipulação da realidade através da limitação do panorama visual da cidade pelas aberturas controladas tecnologicamente; todas as referências ao surrealismo; os *objet trouvé* como a lareira, as cadeiras, o espelho, o chão relvado, são entendidas como o excesso que nos remete para o *boudoir* erótico de Anne Troutman e para a definição de Tschumi de erotismo, como o «prazer do excesso».

Se no caso de Le Corbusier, a procura do prazer é conseguida pela manipulação e o arquitecto fá-lo abertamente, por outro lado, a janela de Mies, assim como o arquitecto, usam uma máscara para se exporem ao exterior.

A obra do arquitecto está pontuada por momentos que comprovam isso, a imagem é mais importante que a realidade e cada detalhe da sua apresentação é pensado ao pormenor para parecer que é de facto, verdade. Apesar de, como em Le Corbusier, existir manipulação, esta é dissimulada. Enquanto em Le Corbusier a manipulação é assumida como parte da experiência arquitectónica, Mies encobre a verdade, e isso pode comprovar-se pela relutância com que fala da sua carreira, pela mudança de nome²⁴², pelas roupas que veste, pela forma como se deixa fotografar. Todas estas coisas podem ser vistas como actos publicitários para criar uma imagem coerente. O mesmo se pode verificar no que respeita à sua obra, os projectos que o tornaram conhecido são projectados para revistas, outras publicações e concursos, ou lugares

²⁴⁰ Segundo Tim Benton, numa carta dirigida a P.M. Bardi, em 1933, Le Corbusier não teve problema algum em colocar o apartamento de Beistegui e o Pavilhão suíço, lado a lado, como exemplos dos seus princípios urbanísticos. BENTON, Tim – *The villas of Le Corbusier and Pierre Jeanneret 1920-1930*, 2007, p. 203.

²⁴¹ A memória da cidade pode ser adquirida também no periscópio, antes de entrar no *chambre à ciel ouvert*.

²⁴² Note-se que Le Corbusier usa um pseudónimo mas, a partícula “van”, que Mies acrescenta ao seu nome está relacionada com o facto de as coisas de origem holandesa serem sinónimo de superioridade, como já foi referido anteriormente.



FIG 63 Lake Shore Drive.

temporários, como o Pavilhão de Barcelona. Por outro lado, as obras que construiu neste mesmo período são casas conservadoras que contrastam com a radicalidade dos seus projectos de papel. A par destes projectos deve ser considerado o aparato publicitário que funcionou como suporte visual e veículo de produção, já que nunca chegaram a sair do papel. Segundo Colomina, foram estes projectos e a publicidade que os envolvia que tornaram Mies uma figura histórica. Ao destruir todos os desenhos de trabalhos anteriores e ao recusar-se a falar das obras construídas anteriores a 1920, Mies cria uma *imagem* muito precisa, onde as incoerências foram eliminadas. Foi assim que se tornou “um dos exemplos mais claro de continuidade”, de acordo com Montaner. Contudo, este percurso é produzido, assim como a imagem de verticalidade, leveza e tecnologia dos seus edifícios; é produzido como a pornografia: «Produzir é materializar pela força aquilo que pertence a outra ordem. (...) a produção constrói tudo em plena vista, seja isso um objecto, um número ou um conceito.»²⁴³

Aqui a realidade parece fácil, parece gratuita, ali, exposta “a olho nu”, sem dispositivos mecânicos. Porém, a exposição da estrutura, do esqueleto; a *hiper-realidade*; a «alucinação do detalhe», que engana o olho (sem que o observador tenha consciência disso), conduzem à máscara, que transforma a verdade. Longe de ser verdade, a pornografia é o *excesso* de realidade.

Conclui-se que, se por um lado uma janela pouco reveladora incita o recurso à imaginação e à memória, ou seja, olhar por esta janela é um exercício de memória (um acto intelectualizado) e uma das características do erotismo é despertar os sentidos e a memória, por outro, uma janela sem limites, como as de Mies em Lake Shore Drive, colocam o ocupante no centro da acção, fazendo dele um actor que usa uma máscara e veste uma personagem, assim como o edifício, a transparência obriga a manipular a verdade.

É desta forma que se entende a janela de Corbusier como um acto erótico, enquanto a janela de Mies se revela pornográfica na sua forma explícita de ser. Curiosamente e seguindo o pensamento de Loos e de Perret, pode considerar-se a janela horizontal de Le Corbusier feminina, já que ambos consideram a verticalidade uma característica masculina, remetendo a horizontalidade para a mulher. Assim, assumindo o erotismo uma atitude considerada como feminina, pode concluir-se que de facto a janela de Beistegui é uma janela erótica. Acrescente-se também o facto da casa ter sido construída para ser um «ninho de prazer».

Pode também perceber-se que ambas usam do aparato tecnológico. Contudo, no primeiro caso, este aparato é usado conscientemente pelo observador, e no segundo é dissimulado com vista a manter o observador numa ilusão. Ou seja, no erotismo a manipulação é abertamente usada na obtenção do prazer. É claro que o objectivo é seduzir e a encenação é assumida. Na pornografia, e perante uma situação de exposição, a máscara usa-se de forma a parecer

²⁴³ BAUDRILLARD, Jean – *Seduction*, 1990 [1979], p.34.

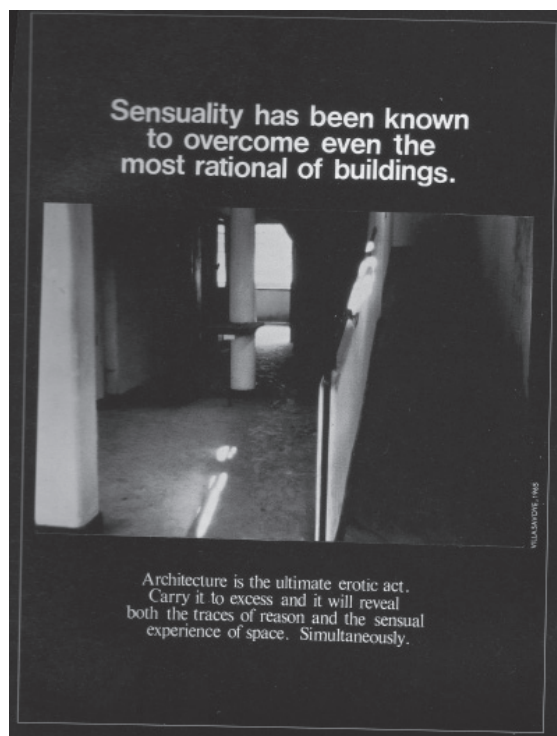


FIG 64 «Advertisements for Architecture», Bernard Tchumi, 1975.

que é verdade, a máscara não é assumida mas usada como o dissimulador da verdade, para a esconder e substituir, fazendo o observador acreditar que aquilo que vê é a verdade. Enquanto no primeiro a ilusão faz parte do jogo, no segundo a ilusão é tomada como verdade.

Além disto, e como nos conceitos de erotismo e pornografia, as obras indicam alguma sobreposição. Ao perceber a pornografia como arma política e de revolução, usada pelos hereges, como nos mostra Lynn Hunt, podemos identificar este aspecto com Le Corbusier e com a casa Beistegui, o protótipo do terraço-jardim e do Plano *Voisin*.²⁴⁴ Por outro lado, «(...) *Ser* é definido simultaneamente como perda e como excesso – se preferir, um “menos” que é “mais”. (...)». E, segundo Tschumi, o erotismo é «o prazer do excesso». E, quando se fala no espelho e no reflexo da janela de Mies, é inevitável falar da indefinição da fronteira que esta provoca. «(...) A proposta tem algo “indefinível” (...), que abre o caminho para o desejo»²⁴⁵ (erotismo). Isto sublinha o facto de a arquitectura comportar os conceitos de erotismo e pornografia, embora estes por vezes se possam sobrepor. E se dúvidas houvesse, lembremos o discurso de Freud: «Quem for inconscientemente exibicionista será simultaneamente um voyeur.»²⁴⁶ Considere-se exibicionista igual a pornografia e voyeurista igual a erotismo.

Este trabalho é o resultado de uma análise que tinha como ponto de partida a janela para fazer uma releitura do espaço e das personagens de Le Corbusier e de Mies, e a forma como geriram a sua imagem e a apresentação da sua obra. Se um é marcado pelo enquadramento e pela *promenade*, o outro é marcado pela transparência, pelo pragmatismo e pela coerência.

*Qu'est-ce que vous ferait plaisir? What do you want?*²⁴⁷ Estas expressões podem ser percebidas como o erotismo e a pornografia, o primeiro rodeado de mecanismos linguísticos bajuladores, enquanto o segundo é directo, curto e simples, é quase uma provocação.

Não obstante, e consciente das diferenças entre as duas janelas e os dois arquitectos, ambos procuram uma coisa, a sensação; mesmo que a modernidade tenha mascarado e escondido o feminino, a sensualidade, a sexualidade²⁴⁸. Talvez a pornografia seja uma nova forma de sedução, de que Baudrillard fala e os dois sejam afinal a mesma coisa. Seja pela omissão ou pela exposição, no fim, erotismo e pornografia são dois caminhos para a sedução em arquitectura.

²⁴⁴ BENTON, Tim - *The villas of Le Corbusier and Pierre Jeanneret 1920-1930*, 2007 [1979], p.203.

²⁴⁵ «É uma nova forma de sedução. A proposta é inaceitável, falta-lhe a poesia da sedução, é demasiado directa. Mas (...) a proposta tem algo “indefinível” (...), que abre o caminho para o desejo. A obscenidade é demasiado brutal para ser verdade, e demasiado inconveniente para ser desonesta – a obscenidade é um desafio e (...) sedução.» In BAUDRILLARD, Jean – *Seduction*, 2007 [1905] p.42.

²⁴⁶ FREUD, Sigmond – *Três Ensaíos sobre Teoria da Sexualidade*, 2009, p.38.

²⁴⁷ Estas frases são retiradas do seu contexto original, onde Beatriz Colomina se refere a elas como duas diferentes formas de expressar a mesma ideia, e que podem influenciar a nossa reacção. COLOMINA, Beatriz – *Images*, 1992, p. 194.

²⁴⁸ Cf. TSCHUMI, Bernard – *The Pleasure of Architecture*, 1996 [1905], p. 532 e WIGLEY, Mark – *White Walls, Designer Dresses: the Fashioning of Modern Architecture*, 1995.

Referências Bibliográficas

ÁBALOS, Inâki - **A boa vida: visita guiada às casas da modernidade**. Barcelona : Gustavo Gili, 2002. 208 p. ISBN 8425219310.

«Architecture Australia». Austrália. 93 : 5 (2004). ISSN 00038725.

«arq/a». Lisboa. N°58 (2008). ISSN 1647077X.

BAIRD, George – Openings: Looking for the “the Public” in Mies van der Rohe’s concept for the Toronto-Dominion Center. In MERTINS, Detlef - Presence of Mies. New York : Princeton Architectural Press, 1992. 272 p. ISBN 1568980132. p. 159-177.

BAIRD, George – La Dimension Amoureuse. In HAYS, K. Michael, ed. - Architecture Theory since 1968. New York : The MIT Press, 1998 [1969]. 824 p. ISBN 0262082616. p. 36-55.

BAUDRILLARD, Jean – **Seduction**. Montreal : New World Perspectives, 1990 [1979]. 181 p. ISBN 092039325.

BENEVOLO, Leonardo – **O Último Capítulo da Arquitectura Moderna**. Lisboa : Edições 70. 2009 [1985]. 280 p. ISBN 9789724414027.

BENEVOLO, Leonardo – **História de la Arquitectura Moderna**. 6ªed. Barcelona : Gustavo Gili, 1990 [1960]. 1146 p. ISBN 8425207975.

BENTON, Tim – **The villas of Le Corbusier and Pierre Jeanneret 1920-1930**. 1st. rev. Basel : Birkhauser, 2007. 272 p. ISBN 9783764384067.

BOIGON, Brian – Images: What’s so funny: Modern Jokes and Modern Architecture. In MERTINS,

Detlef - Presence of Mies. New York : Princeton Architectural Press, 1994. 272 p. ISBN 1568980132. p. 223-233.

BURGIN, Victor – Perverse Space. In COLOMINA, Beatriz, ed. - Sexuality and Space. New Jersey : Princeton Architectural Press, 1992. 272 p. ISBN 1878271083. p.218-240.

COLOMINA, Beatriz – Images: Mies not. In MERTINS, Detlef - Presence of Mies. New York : Princeton Architectural Press, 1994. 272 p. ISBN 1568980132. p. 192-221.

COLOMINA, Beatriz - The split wall: domestic voyeurism. In COLOMINA, Beatriz, ed. - Sexuality and Space. New Jersey : Princeton Architectural Press, 1992. 288 p. ISBN 1878271083. p.73-128.

COLOMINA, Beatriz - **Privacy and Publicity; Modern architecture as mass media**. 4th ed. Cambridge (Mass.) : MIT Press, 1998. 309 p. ISBN 0262531399.

COLOMINA, Beatriz; BRENNAN, Annemarie; KIM, Jeannie, ed. - **Cold war hot houses: inventing postwar culture from cockpit to playboy**. New York : Princeton Architectural Press, 2004. 288 p. ISBN 1568983026.

COMAY, Rebecca – Openings: Almost Nothing: Heidegger and Mies. In MERTINS, Detlef -Presence of Mies. New York : Princeton Architectural Press, 1992. 272 p. ISBN 1568980132. p.179- 189.

CURTIS, William J.R. – **Modern Architecture since 1900**. 3th ed. London : Phaidon, 1997 [1982]. 736 p. ISBN 0714833568.

CURTIS, William J.R. – **Le Corbusier: ideias y formas**. Madrid : Herman Blume, 1987. 239 p. ISBN: 8472143813.

DERRIDA, Jaques – **Writing and Diference**. Chicago : University of Chicago Press, 1980 [1967]. 362 p. ISBN 0226143295.

Dicionário da Língua Portuguesa, Porto Editora, em linha: <http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa/erotismo>. (3 de Maio de 2010).

Dicionário da Língua Portuguesa, Porto Editora, 5ª Edição, 1977.

ECO, Umberto – Function and sign: the semiotics of architecture. In LEACH, Neil – Rethinking architecture: a reader in cultural theory. London ; New York : Routledge, 2002. ISBN 0415128250. p. 182-204.

FIGUEIRA, Jorge; MILHEIRO, Ana Vaz - O Som do Arquitecto. Ípsilon (2007). 34-36.

FRAMPTON, Kenneth – **História crítica de la arquitectura moderna**. 9ª ed. Barcelona : Gustavo Gili, 1998 [1981]. 402 p. ISBN 8425216656.

FREUD, Sigmund – **Para Além do princípio do prazer**. Lisboa : Relógio d'Água, 2009 [1920]. 70 p. ISBN 9789896410476.

FREUD, Sigmund – **Três Ensaio sobre Teoria da Sexualidade**. Lisboa : Relógio d'Água, 2009 [1905]. 124 p. ISBN 9789896410346.

GOFFMAN, Ervin – **A Apresentação do eu na Vida Quotidiana**. Lisboa : Relógio d'Água, 1993 [1959]. 340 p. ISBN 9789727082056.

GRAÇA DIAS, Manuel - **O Homem que Gostava de Cidades**. Lisboa : Relógio d'Água, 2001. 183 p. ISBN 9789727086337.

GRAÇA DIAS, Manuel – **Vida Moderna**. Mirandela : João Azevedo Editor, 1992. 238 p. ISBN 972900112.

HAYS, K. Michael, ed. - **Architecture Theory since 1968**. New York : The MIT Press, 1998. 824 p. ISBN 0262082616.

HEYNEN, Hilde - **Architecture and Modernity: a critique**. 2nd ed. Cambridge (Mass.) : MIT Press, 1999. 276 p. ISBN 0262082640.

HONEY, Sandra – Mies in Germany. In RUSSELL, Frank – Mies van der Rohe, european works. London : Wiley, 1986. 112 p. ISBN 085670685.

HUNT, Lynn, ed. – **Invention of Pornography: obscenity and the origins of modernity, 1500 – 1800**. Cambridge (Mass.) : The MIT Press, 1993. 412 p. ISBN 0942299698.

JAMSON, Frederic – **Postmodernism, or, The Cultural Logic of the late Capitalism**. 10th ed. Durham : Duke University Press, 2001 [1991]. 461 p. ISBN 0822310902.

LACAN, Jacques - The Mirror Stage as formative of the Function of the I. In LACAN, Jacques – Écrits. New York : W.W. Norton and Company, 2007 [1966]. 896 p. ISBN 0393325288

LAMBERT, Phyllis, ed - **Mies in América**. New York : Harrys N. Abrams, cop., 2001. 791 p. ISBN 0810967286.

LE CORBUSIER - **Le Corbusier : Oeuvre Complète**, Vol. IV. Basel : Brihhäuser Publisher, 1995 [1946]. ISBN 9783764355067.

LE CORBUSIER – **Por uma arquitetura**. 5ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994 [1923]. 203 p. ISBN 9788527301428.

LE CORBUSIER - **Une petite maison**. 6ème ed. Zurich : Aux Editions D'Architecture, 1993 [1923]. 80 p. ISBN 3764355123.

LE CORBUSIER – **Conversa com os Estudantes das Escolas de Arquitectura**. Lisboa: Cotovia, 2003 [1943]. 93 p. ISBN 9727950825.

LE CORBUSIER - **Precisões sobre um estado presente da arquitectura**. São Paulo : Cosac & Naify. 2004 [1930] 295 p. ISBN 8575032909.

LE CORBUSIER – **Urbanismo**. 2ª ed. São Paulo : Martins Pontes, 2000 [1925]. 307 p. ISBN 8533611773.

MELIS, Paolo – One House One City. Domus. Milano. 625 (1982) 2-7. ISSN: 00125377.

WIGLEY, Mark - Insecurity by design. Architecture new Zealand. New Zealand. 5 (2002) 93-98. ISSN 01134566

MICAL, Thomas - **Surrealism and Architecture**. London : Routledge, 2005. 362 p. ISBN 0415325196.

MONTANER, Josep Maria – **Depois do Movimento Moderno, arquitectura da segunda metade do século XX**. Barcelona : Gustavo Gili, 2001 [1993]. 271 p. ISBN 8425218284

MULVEY, Laura – Visual Pleasure and Narrative Cinema. Screen. 16.3 (1975) 6-18 ISSN 00369543.

NEUMEYER, Fritz – **Mies van der Rohe. La palabra sin artificio, reflexiones sobre arquitectura, 1922-1968**. Madrid : El Croquis Editorial, 1995 [1986]. 524 p. ISBN 8488386087.

NORBERG-SCHULZ, Christian - **Intenciones en Architecture**. 2ª ed. Barcelona : GG Reprints, 1998 [1968]. 240 p. ISBN 8425217504.

PUENTE, Moisés, ed. – **Conversas com Mies van der Rohe**. Barcelona : Gustavo Gili, 2006. 94 p. ISBN 8425220939.

RENDELL, Jane – Ramblers and Cyprians: mobility, visuality and the gendering of Architectural Space. In DURNING, Louise; WRIGLEY, Richard, ed. - Gender and Architecture. Chichester : Wiley, 2000. 218 p. ISBN 0471985325. p. 135-154.

TAFURI, Manfredo – **La Esfera y el Labirinto: vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta**. Barcelona : Gustavo Gili, 1984. 539 p. ISBN 8425211719.

TAFURI, Manfredo - *Machine et mémoire: the city in the work of Le Corbusier*. In BROOKS, H.Allen, ed. -

Le Corbusier. New Jersey : Princeton University Press, 1987 [1984]. ISBN 9780691002781. p.203-218.

«Transition». Austrália. 41, 1993. ISSN 01577344.

TSCHUMI, Bernard – The Pleasure of Architecture. In NESBITT, Kate, ed.- Theorizing a new agenda for architecture : an anthology of architectural theory 1965-1995. New York : Princeton Architectural Press. 1996 [1977]. 606 p. ISBN 9781568980546. p.532-540.

TÁVORA, Fernando – **Da Organização do Espaço**. 5ª ed. Porto : FAUP Publicações, 2004 [1962]. 75 p. ISBN 9729483221.

TROUTMAN, Anne – The Modernist Boudoir and the Erotics of Space. In HEYNEN, Hilde; BAYDAR, Gülsüm, ed.- Negotiating Domesticity. 1st ed. London : Routledge. 2005. 336 p. ISBN 0415341388. p. 296-314.

VENTURI, Robert – **Complejidad y Contradicción en la Arquitectura**. 2ª ed. Barcelona : Gustavo Gili, 1986 [1966]. 234 p. ISBN 8425204992.

WIGLEY, Mark – Insecurity by Design. Architecture New Zealand n° 5 (2002). ISSN 0113456.

WIGLEY, Mark - Untitled: The house of gender. In COLOMINA, Beatriz, ed. - Sexuality and Space. New Jersey : Princeton Architectural Press, 1992. 288 p. ISBN 1878271-083. p. 327-389.

WIGLEY, Mark – White Walls, Designer Dresses: the Fashioning of Modern Architecture. Londres : MIT Press, 1995. 424 p. ISBN 0262231859.

ZEVI, Bruno – **História da Arquitectura Moderna**. Vol. 1. Lisboa : Arcádia, 1970-1973.

ZEVI, Bruno – **História da Arquitectura Moderna**. Vol. 2. Lisboa : Arcádia, 1970-1973.

Fonte das Imagens

FIG 1 <http://www.timeout.com/london/gallery/657/michael-powells-london>

FIG 2 RENDELL, Jane – Ramblers and Cyprians: mobility, visuality and the gendering of Architectural Space. (da Bibliografia)

FIG 3 RENDELL, Jane – Ramblers and Cyprians: mobility, visuality and the gendering of Architectural Space. (da Bibliografia)

FIG 4 RENDELL, Jane – Ramblers and Cyprians: mobility, visuality and the gendering of Architectural Space. (da Bibliografia)

FIG 5 TROUTMAN, Anne – The Modernist Boudoir and the Erotics of Space. (da Bibliografia)

FIG 6 TROUTMAN, Anne – The Modernist Boudoir and the Erotics of Space. (da Bibliografia)

FIG 7 TROUTMAN, Anne – The Modernist Boudoir and the Erotics of Space. (da Bibliografia)

FIG 8 TROUTMAN, Anne – The Modernist Boudoir and the Erotics of Space. (da Bibliografia)

FIG 9 COLOMINA, Beatriz - Privacy and Publicity; Modern architecture as mass media. (da Bibliografia).

FIG 10 COLOMINA, Beatriz - Privacy and Publicity; Modern architecture as mass media. (da Bibliografia).

FIG 11 COLOMINA, Beatriz - Privacy and Publicity; Modern architecture as mass media. (da Bibliografia).

FIG 12 <http://www.flickr.com/photos/kevin301/3705654246/sizes/z/in/photostream/>

FIG 13 <http://www.squidoo.com/rochester-new-york>

FIG 14 <http://www.flickr.com/photos/emmoran/634912936/sizes/1/in/set-72157600507123051/>

FIG 15 <http://www.flickr.com/photos/fensterbme/224757671/sizes/1/in/photostream/>

FIG 16 <http://www.flickr.com/photos/sgaileach/2614064327/in/photostream/>

FIG 17 <http://www.delmars.com/wright/fallplan.gif>

FIG 18 http://www.flickr.com/photos/bego87_1/4168811627/sizes/m/in/photostream/

FIG 19 <http://www.flickr.com/photos/archibianco/3952681283/>

FIG 20 <http://www.flickr.com/photos/rybczynski/3758595434/sizes/o/in/set-72157621637966537/>

FIG 21 http://www.flickr.com/photos/bjorn_cph/240904927/sizes/z/in/photostream/

FIG 22 <http://www.flickr.com/photos/caiomeirelles/3131898043/>

FIG 23 COLOMINA, Beatriz - Privacy and Publicity; Modern architecture as mass media. (da Bibliografia).

FIG 24 COLOMINA, Beatriz - Privacy and Publicity; Modern architecture as mass media. (da Bibliografia).

FIG 25 COLOMINA, Beatriz - Privacy and Publicity; Modern architecture as mass media. (da Bibliografia).

FIG 26 MELIS, Paolo – One House One City. Domus. (da Bibliografia).

FIG 27 MELIS, Paolo – One House One City. Domus. (da Bibliografia).

FIG 28 <http://www.imdb.com/media/rm3082263552/tt0054167>

FIG 29 COLOMINA, Beatriz - Privacy and Publicity; Modern architecture as mass media. (da Bibliografia).

FIG 30 http://www.artic.edu/artaccess/AA_Modern/pages/MOD_6_lg.shtml

FIG 31 MELIS, Paolo – One House One City. Domus. (da Bibliografia).

FIG 32 COLOMINA, Beatriz - Privacy and Publicity; Modern architecture as mass media. (da Bibliografia).

FIG 33 <http://www.900910.com/images/origins.jpg>

FIG 34 <http://www.flickr.com/photos/sftrajan/2069809471/>

FIG 35 http://www.architectureweek.com/cgi-bin/awimage?dir=2006/0503&article=culture_12.html&image=13051_image_4.jpg

FIG 36 <http://www.flickr.com/photos/faasant/4322522793/in/photostream/>

FIG 37 COLOMINA, Beatriz - Privacy and Publicity; Modern architecture as mass media. (da Bibliografia).

FIG 38 COLOMINA, Beatriz - Privacy and Publicity; Modern architecture as mass media. (da Bibliografia).

FIG. 39 COLOMINA, Beatriz - Privacy and Publicity; Modern architecture as mass media. (da Bibliografia).

FIG 40 COLOMINA, Beatriz - Privacy and Publicity; Modern architecture as mass media. (da Bibliografia).

FIG 41 COLOMINA, Beatriz - Privacy and Publicity; Modern architecture as mass media. (da Bibliografia).

FIG 42 LE CORBUSIER - Le Corbusier : Le Corbusier : Oeuvre Complète, Vol. IV. (da Bibliografia.)

FIG 43 http://www.artic.edu/artaccess/AA_Modern/pages/MOD_6_lg.shtml

FIG 44 BURGIN, Victor – Perverse Space. (da Bibliografia).

FIG 45 LE CORBUSIER – Vers une Architecture.

FIG 46 COLOMINA, Beatriz - Privacy and Publicity; Modern architecture as mass media. (da Bibliografia).

FIG 47 COLOMINA, Beatriz - Privacy and Publicity; Modern architecture as mass media. (da Bibliografia).

FIG 48 MELIS, Paolo – One House One City. Domus. (da Bibliografia).

FIG 49 MELIS, Paolo – One House One City. Domus. (da Bibliografia).

FIG 50 MELIS, Paolo – One House One City. Domus. (da Bibliografia).

FIG 51 COLOMINA, Beatriz - Privacy and Publicity; Modern architecture as mass media. (da Bibliografia).

FIG 52 http://www.artic.edu/artaccess/AA_Modern/pages/MOD_6_lg.shtml

FIG 53 COLOMINA, Beatriz - Privacy and Publicity; Modern architecture as mass media. (da Bibliografia).

FIG 54 http://tdd.elisava.net/coleccion/la-cultura-arquitectonica-el-discurs-del-disseny-el-disseny-i-la-seva-historia/riera-en/view?set_language=en~

FIG 55 <http://www.life.com/image/50439544/channels/News/print/1>

FIG 56 <http://www.flickr.com/photos/scutter/163411585/sizes/o/in/photostream/>

FIG 57 http://moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A2276&page_number=3&template_id=1&sort_order=1

FIG 58 COLOMINA, Beatriz – Images: Mies not.. (Da Bibliografia).

FIG 59 COLOMINA, Beatriz – Images: Mies not.. (Da Bibliografia).

FIG 60 <http://www.life.com./image/50369781>

FIG 61 BURGIN, Victor – Perverse Space. (da Bibliografia).

FIG 62 <http://parenthetically.blogspot.com/2010/09/au-courant-1938.html>

FIG 63 <http://www.life.com/image/57268584>

FIG 64 TSCHUMI, Bernard – The Pleasure of Architecture. (da Bibliografia).

Nota: todas as imagens com origem na internet foram recolhidas durante os meses de Outubro e Novembro de 2010.