

HABITANDO O LIMIAR

A janela e o olhar, em casa



LUÍSA FILIPA ANTUNES LOPES

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO INTEGRADO EM ARQUITECTURA
Sob a orientação do Professor Doutor João Paulo Providência Santarém

FACULDADE DE CIÊNCIAS E TECNOLOGIA | UNIVERSIDADE DE COIMBRA

DEPARTAMENTO DE ARQUITECTURA | JUNHO 2011

HABITANDO O LIMIAR

A janela e o olhar, em casa



AGRADECIMENTOS

Ao Professor Paulo Providência, pela disponibilidade, dedicação, e confiança que sempre depositou neste trabalho, permitindo-me superar dificuldades e hesitações.

Aos meus pais pelo apoio incondicional, pela proximidade, por tudo fazerem.

À Joana por estar indiscutivelmente presente, sem ser preciso pedir, e à Daniela por pedir tantas vezes.

A todos os amigos que caminharam ao meu lado durante estes anos, e que levarei comigo sempre.

Ao Rui por tudo, em especial pelas pequenas coisas.

ÍNDICE

I. INTRODUÇÃO [1]

II. A JANELA COMO OBJECTO DE ESTUDO [7]

II.1 Uma janela |definição [9]

II.2 E agora? |novos requisitos [19]

II.3 À janela do quarto |arquétipos [25]

II.4 Desde a cabana primitiva |percurso [33]

III. DA CAMERA OBSCURA À TIRA DE MÖBIUS [39]

III.1 *Camera Obscura* |perspectiva renascentista [41]

A Janela de Alberti

O *Studiolo* do Palácio de Gubbio

III.2 Caixa Catóptrica |espelho barroco [55]

Um interior sem exterior

O espírito iluminista na Casa e Museu Sir John Soane

O momento do século XIX e a habitação burguesa

III.3 Câmara Fotográfica |transparência modernista [75]

A interioridade de Adolf Loos

A abstracção da visão

A casa positivista

Le Corbusier e a *fenêtre en longueur**La Petite Maison*

III.4 Tira de Möbius |da revisão pós-moderna ao limiar actual [97]

Disparidade e fragmentação

Uma tira de Möbius

Casa António Carlos Siza

IV. CONSIDERAÇÕES FINAIS [121]

V. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS [127]

VI. CRÉDITOS DAS IMAGENS [139]

INTRODUÇÃO

A janela. O desenho de uma perfuração na parede, a criação de um vazio que permite ao olhar atravessar para outra esfera, retendo o corpo permanentemente do lado de dentro. A janela é uma passagem, uma conexão, e ao mesmo tempo uma fronteira, um elemento de natureza intrinsecamente dupla. Pensar a janela é pensar não apenas o cheio e o vazio, a proximidade e a distância, mas o *espaço entre*. Nela existe um lugar de encontro e contacto entre duas esferas aparentemente opostas. Existe um limiar, mais do que um limite.

A janela “é o ponto onde se encontram o distante e o próximo, o exterior e o interior, o grande e o pequeno, o vazio e o cheio, o geral e o particular, a ideia e a matéria. É o limite no qual a luz passa a ser um material apreensível, moldável, maleável e, paradoxalmente, o lugar a partir do qual a luz também se transforma em mistério”¹

Quando, em 1851, Joseph Paxton projectou o Palácio de Cristal, estava a dar o primeiro passo de uma nova fase para a arquitectura, feita de fascínio cego pela transparência e abertura, pela desmaterialização dos elementos arquitectónicos. Neste edifício, a estabilidade das noções de limite, de interior e de exterior, foi bruscamente abalada. Voltavam-se as costas ao passado em prol de um futuro redentor. A arquitectura redefinia os seus valores e um novo sujeito ia sendo moldado. A difusão de novas soluções construtivas passou a permitir superfícies envidraçadas cada vez maiores, fazendo com que a janela como perfuração de uma massa parietal contínua deixasse de constituir uma necessidade construtiva. No entanto, a janela não desapareceu. Em vez disso modificou-se e passou a ser entendida de forma diferente, explorando-se novas potencialidades. É neste sentido que se torna agora pertinente questionar: porquê a janela, hoje? Qual o seu carácter?

1. “Es el punto donde se encuentra lo lejano y lo próximo; lo exterior y lo interior; lo grande y lo pequeño; lo vacío y lo lleno; lo general y lo particular; la idea y la materia. Es el límite en el cual la luz pasa a ser un material aprehensible, moldeable, manejable y, paradójicamente, el lugar a partir del cual la luz también se hace misterio.” COTELO, Víctor López – *Tectónica*, 1997, p. 2 (tradução da autora).

Esta dissertação não pretende ser uma apologia cega da janela em detrimento de outras soluções, e muito menos pretende invocar um passado irremediavelmente perdido. Pelo contrário, aquilo a que se propõe este estudo é a compreender a janela, não de um ponto de vista formal ou estilístico, mas da sua relação com o utente dos espaços. Deixa-se assim de parte o entendimento deslumbrado da janela como enquadramento de paisagens redentoras, procurando-se em vez disso perceber de que forma o homem se vai relacionar com a paisagem através dela. É porque, usando as palavras de Jacques Derrida, “os espaços habitados na sociedade apresentam-se como instituições que desbravam um lugar para a vida, oferecem um abrigo e um refúgio, comandam os preceitos da domesticidade, ditam as normas da hospitalidade, prescrevem as da hostilidade”², a habitação surge como objecto preferencial para esta reflexão. É na casa que a ligação entre o homem e os espaços se pode tornar mais intensa, e é também aqui que é mais forte o conceito de espaço interior como abrigo da intimidade. Desta forma, a janela pode ocupar na habitação um lugar de destaque no estabelecimento de diferentes níveis de permeabilidade e exposição, o que altera significativamente a vivência dos espaços. Através da janela é possível trabalhar o peso do arquétipo da casa como bastião de estabilidade e privacidade a partir do qual o ser enfrenta o mundo exterior e é também a relação com aquilo que existe *para lá dela* que torna esta relação complexa, difícil, cheia de intensidade e impossível de simplificar ou regularizar por completo.

Para clarificar o objecto de estudo, num primeiro momento explora-se a janela do ponto de vista técnico, os seus requisitos funcionais e a forma como se traduzem em soluções reconhecíveis. Da mesma forma, abordam-se brevemente aquelas que são as limitações actuais em termos de funcionamento e sustentabilidade, esclarecendo-se as implicações técnicas e a sua interferência na forma construída. De seguida, explora-se uma “outra face” da janela, a sua ligação a um imaginário colectivo da sociedade, que lhe atribui conotações e significados ligadas ao próprio homem. O conceito de habitar, as dinâmicas de interioridade e exterioridade, a inversão conceptual. No fundo, a janela como conceito arquetípico e simbólico. O enraizamento profundo no sentido do próprio habitar e na ideia de abrigo remete para as origens da arquitectura, fazendo-se um breve percurso histórico que conduz a janela até ao momento da sua criação em pleno: o Renascimento.

Neste ponto, uma pausa.

No Renascimento existe a janela, o enquadramento do exterior que se observa a partir de um espaço interno resguardado e controlado. A janela renascentista é a primeira janela propriamente dita, a partir da qual começa uma evolução que inclui não apenas os elementos de delimitação do vão mas o próprio sujeito e o edifício como um todo. Para compreender a janela tal como ela existe hoje não basta estudar soluções recentes, e este trabalho foi demonstrando como é nos inícios da modernidade que se encontram as raízes desta relação. Assim sendo, fazer um percurso histórico tornou-se incontornável, mas não apenas segundo uma lógica passiva. Este trabalho colocou o homem que habita a casa no

2. Jacques Derrida. Cfr. TEYSSOT, Georges – *Da Teoria da Arquitectura*, 2010, p. 17.

centro da problemática tanto quanto a janela, o homem que habita e o homem que observa. Afirma Vittorio Lampugnani que “não é por coincidência que as janelas são entendidas como os olhos da casa”³. De facto, projectar uma janela implica um enquadramento de algo externo que vai ser tornado acessível à visão. Através da janela, é como se a própria casa contemplasse o exterior, e por casa entende-se agora não apenas os espaços delimitados pelos elementos arquitectónicos mas o sujeito que a habita e as relações que nela estabelece. É neste sentido que se compreende como a relação do homem com a janela não se esgota nos aspectos relacionados com a privacidade e a intimidade isoladamente, embora estas sejam indubitavelmente questões centrais. Porque uma janela tanto separa como aproxima. Trabalha o cheio e o vazio em simultâneo.

Desenhar uma janela é assim proporcionar um diálogo, que lida com o encerramento da intimidade ao mesmo tempo que torna possível a revelação. É projectar uma forma especial de olhar o exterior, sendo esta indissociável da forma como o sujeito, enquanto observador que habita, encara o real. Este olhar, inserido no constante devir que caracteriza as sociedades, está sempre em transformação e reformulação, tal como a forma de habitar os espaços da casa. A janela converte-se assim num elemento catalisador de relações complexas que, simultaneamente, resulta de um determinado modo de entender o mundo a partir da casa e o determina. Embora desenhada pelo homem, a janela vai influenciar esta relação, convergindo, ela própria, para a construção de um sujeito novo, segundo um processo de contínua construção mútua mais do que de determinismo ou de resposta directa a condições circunstanciais. Embora o contexto cultural desempenhe um papel crucial, este não basta para legitimar determinados modelos, uma vez que a janela, mais do que a resposta directa a um determinado “pano de fundo”, é um elemento activo, capaz de gerar significados que interferem no próprio sujeito, segundo uma influência recíproca.

Esta segunda parte divide-se em quatro momentos, correspondentes a quatro fases que não são estanques, e cuja evolução foi sendo sempre progressiva, esbatendo-se os limites entre elas. As obras abordadas não pretendem, assim, seguir um critério rígido em termos de localização, autor, ou mesmo tipologia. É certo que o estudo se centra nos edifícios de habitação, mas fá-lo por ser o contexto ideal para encontrar resposta às questões aqui colocadas. Cada obra foi escolhida por materializar com maior clareza um carácter de relação com o exterior que é, por vezes, difícil de identificar. Por se integrarem nos conceitos teóricos descritos, cada exemplo se torna essencial, independentemente de outros factores entendidos aqui como mais circunstanciais. No fundo, é como se a linha orientadora fosse a própria janela. Por outro lado, para cada uma das fases, que vão do Renascimento até aos dias de hoje, é feita uma analogia com um aparato óptico, ou uma imagem mental, capaz de traduzir e ilustrar as relações descritas:

Camera obscura, caixa catóptrica, câmara fotográfica, tira de Möbius...

3. “It is no coincidence that windows are referred to as the eyes of a house.” LAMPUGNANI, Vittorio Magnano – *The Architecture of the Window*, 1995, p. 10 (tradução da autora).



A JANELA COMO
OBJECTO DE ESTUDO

Página anterior:

- 1| Bairro da Bouça, Siza Vieira.
- 2| Kunsthaus, Peter Zumthor.
- 3| Castelo de São Jorge em Lisboa.
- 4| "Janelas", Ana Vieira (1978).

Segundo o “Dicionário de Termos de Arte e Arquitectura”, de Jorge Silva e Margarida Calado, uma janela pode ser definida como:

“Abertura de forma regular (rectangular, quadrada, circular, oval, etc.) praticada numa parede para iluminar e arejar e facilitar a visibilidade para o exterior e o interior do edifício. [...]

Qualquer abertura ou vão destinado a patrocinar iluminação e ventilação aos ambientes internos, facilitando também a visibilidade para o exterior. Difere da porta por não ser necessariamente um vão de acesso. Com a evolução da técnica das construções, principalmente, com a técnica das estruturas independentes, as janelas passaram a constituir os chamados panos de caixilharia das fachadas livres, enquanto antigamente as janelas eram pequenas aberturas nos muros de alvenaria de sustentação, que não podia ser comprometida por vãos muito grandes e próximos uns dos outros.”¹

Já o “Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa”, da autoria de Santos Valente-Caldas Aulete, apresenta a seguinte definição:

“Abertura ordinariamente quadrilonga, feita na parede de um edifício um pouco acima do pavimento (janela de peito) e às vezes também ao rés do pavimento, se este for em andar alto (janela de sacada), que serve para deixar passar a luz e o ar e para deixar ver o que se passa na parte exterior do edifício.”²

Bastaria retirar destas explicações algumas palavras para ser possível inferir de imediato a natureza de uma janela: abertura, parede, iluminação, ventilação, visibilidade. Antes de mais o seu carácter de abertura isolada, vazio perfurando a massa de uma parede. Depois a necessidade que esteve na sua origem, de trazer luz e ventilação para os espaços interiores, propiciando o contacto com o exterior. Finalmente, visibilidade.

1. SILVA, Jorge Henrique Pais da; CALADO, Margarida – *Dicionário de Termos de Arte e Arquitectura*, 2005, p. 207.

2. Santos Valente-Caldas Aulete. Cfr. MARTINS, António Carvalho - *Construções e Edificações*, 1990, p. 16.



5| Janela de um dos fogos habitacionais do Bairro Aldoar no Porto, Manuel Correia Fernandes.

Neste ponto, os autores fazem a distinção, “facilitando a visibilidade para o exterior” ou “deixar ver o que se passa na parte exterior do edifício”. Assim sendo, por definição, a janela permitiria que o olhar atravessasse para lá dos limites definidos pelas paredes do edifício, não sendo tão óbvia a situação inversa, a do olhar “indiscreto” do exterior perscrutando os espaços internos. Ao mesmo tempo que esta relação entre o *dentro* e o *fora* de uma janela é mais complexa do que aparenta, também o conceito de janela tem vindo a sofrer modificações ao longo do tempo, como o texto indica. Estas transformações ultrapassam os limites da configuração física ou técnica, como veremos nos capítulos seguintes.

O conceito de janela leva-nos quase imediatamente a pensar no paralelismo com outro elemento: a porta. Ambos constituem vazios intencionais, interrupção dos planos de parede, mas a janela difere “por não ser necessariamente um vão de acesso”. Nesta diferença essencial reside a especificidade e autonomia de ambos os elementos. Enquanto a porta assinala um ponto de passagem, permitindo ao corpo atravessar para o exterior e vice-versa, a janela constitui um vazio que apenas pode ser atravessado pelos sentidos.

“Porta - Abertura praticada numa parede que permite fechar um painel móvel chamado batente. [...] A função desta abertura que desce até ao solo ou ao pavimento é servir de acesso numa casa, sala, etc. É por este duplo carácter que a porta se distingue da janela, cuja função é iluminar e arejar o interior de uma casa. Mas estas duas aberturas podem ser fundidas numa, quando a abertura se prolonga até ao solo e é fechada por uma porta vidrada, de acesso a uma varanda ou directamente a um pátio ou rua.”³

A existência das chamadas janelas de sacada que se vulgarizaram nos séculos XVII e XVIII surge como exemplo de uma janela permitindo passagem para um espaço exterior (varanda). Este pode entender-se como momento de aproximação entre os dois conceitos, mas não do ponto de vista fenomenológico uma vez que esta distinção tem também um cariz simbólico. Desde sempre entendida como elemento primordial da arquitectura, a porta foi-se revestindo de rituais de integração entre interior e exterior. Basta relembrar o desenho da *Porta de Ishtar*, na Babilónia (575 a.C.). Com as janelas, esse processo, embora não tão evidente, é também identificável, como é o caso da janela do *Convento de Cristo* em Tomar, de Diogo de Arruda (1510-1513).

Mas não basta distinguir porta e janela. Existem outros elementos cuja natureza se aproxima desta definição de “abertura praticada numa parede”. São eles óculo (do latim *oculum*, olho⁴: “Pequena janela circular ou oval, rasgada numa empena, num frontão, etc., para iluminação e ventilação”⁵), fresta (do latim *fenestram*, janela⁶: “Abertura estreita e alta numa parede, para facultar a entrada de luz natural no interior do edifício.”⁷), seteira (derivando da palavra portuguesa seta: “Fenda longitudinal praticada nos muros de uma fortificação para lançar projecteis sobre os assaltantes.”⁸), lanternim (“Pequena construção

3. SILVA, Jorge Henrique Pais da; CALADO, Margarida – *Dicionário de Termos de Arte e Arquitectura*, 2005, p. 298.

4. MARTINS, António Carvalho - *Construções e Edificações*, 1990, p. 18.

5. SILVA, Jorge Henrique Pais da; CALADO, Margarida – *Dicionário de Termos de Arte e Arquitectura*, 2005, p. 260.

6. MARTINS, António Carvalho - *Construções e Edificações*, 1990, p. 17.

7. SILVA, Jorge Henrique Pais da; CALADO, Margarida – *Dicionário de Termos de Arte e Arquitectura*, 2005, p. 170.

8. *Ibidem*, p. 331.



67

cilíndrica ou prismática, em forma de pequena torre, vazada lateralmente, que remata um zimbório, para iluminação do espaço interno⁹), clarabóia (“Abertura envidraçada na parte alta das paredes. Dispositivo envidraçado que permite a iluminação de sectores do interior da construção impossibilitados de ter janelas¹⁰). Apesar da aparente proximidade conceptual entre estes elementos, a particularidade e riqueza da janela reside na dualidade entre cheio e vazio, entre a possibilidade de colocar o interior em total contacto com o exterior e ao mesmo tempo separá-los, permite ao homem debruçar-se sobre a rua sem atravessar para o lado de lá. Segundo Ignacio Paricio, uma janela deve “estar e não estar, permitir num instante a total comunicação do interior com o exterior de um edifício, para momentos depois se interpor e garantir novamente a protecção¹¹”.

Deixando transparecer este sentido de binómio, habitualmente chamamos janela, não apenas ao espaço vazio a que corresponde o vão - “Distância que separa os dois pontos de apoio (vigas, ombreiras, pés-direitos, colunas, pilares, etc.) entre os quais é lançado um lintel, um arco, uma abóbada¹² - mas também aos elementos que servem para *encerrar* esse vazio; “Também neste caso, por extensão, se designam como janelas os caixilhos ou as peças de madeira, ou madeira e vidro, com que se fecham as mesmas aberturas¹³. Não podemos falar de janelas sem supor a existência de uma parede em que elas se integram. Assim sendo, o primeiro dos seus elementos constituintes é a parede. Além desta, que é o seu suporte, temos os elementos fixos e os elementos móveis.

Numa janela tradicional, os vãos não podiam atingir grandes dimensões para não comprometer a estabilidade da parede. O acto de perfurar implicava, também, a colocação de elementos específicos de reforço. Surgem assim o lintel ou “verga (viga que fecha superiormente o vão), duas ombreiras e o peitoril (superfície de fecho horizontal na parte inferior)¹⁴. As cargas são descarregadas sobre o lintel, que muitas vezes assume a forma de arco, e dirigidas para as ombreiras. Estas passam depois para o peitoril e deste para a parede. Por vezes podem surgir elementos destinados a evitar a carga excessiva aplicada sobre o lintel sob a forma de apoios intermédios a que se dá o nome de mainéis. O desenho de todos estes elementos foi sempre muito dependente da capacidade construtiva de cada época e também do gosto predominante. Um exemplo claro são as janelas dos edifícios religiosos da idade média, marcadas pelo desenhos dos arcos de descarga que permite associá-las a momentos específicos da história da arquitectura. Por outro lado, as janelas reforçadas pelas chamadas peças de cantaria conformam uma imagem facilmente reconhecível, em que a moldura do vão adquire grande expressividade. Em alguns casos, o trabalho escultórico da moldura sobrepunha-se às questões técnicas convertendo-se até numa estratégia de hierarquização social.

9. Ibidem, p. 216.

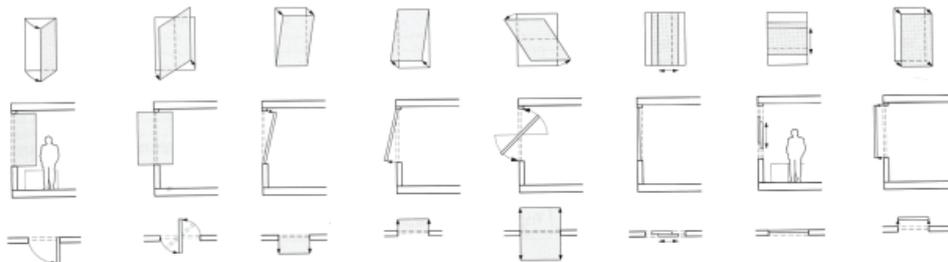
10. Ibidem, p. 97.

11. “[...] estar y no estar, permitir en un instante la total comunicación del interior y el exterior del edificio, para momentos después interponerse y garantizar de nuevo la protección” PARICIO, Ignacio - *El Hueco en la Fachada*, 1997, p. 4 (tradução da autora).

12. SILVA, Jorge Henrique Pais da; CALADO, Margarida – *Dicionário de Termos de Arte e Arquitectura*, 2005, p. 373.

13. Cunha Gonçalves. Cfr. MARTINS, António Carvalho - *Construções e Edificações*, 1990, p. 25.

14. SILVA, Jorge Henrique Pais da; CALADO, Margarida – *Dicionário de Termos de Arte e Arquitectura*, 2005, p. 221.



8 9
10

8| Janelas do Paço Real de Sintra.

9| Janela do Palazzo dei Celestini em Lucca, Itália. Em ambos os casos [fig. 8 e 9] os elementos decorativos dominam todo o desenho do vão, levando ao esquecimento das questões técnicas que estiveram na sua origem.

10| Os diferentes sistemas de abertura de uma janela explicados em esquema, corte e planta.

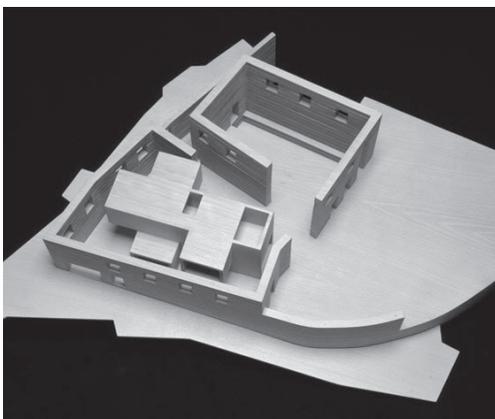
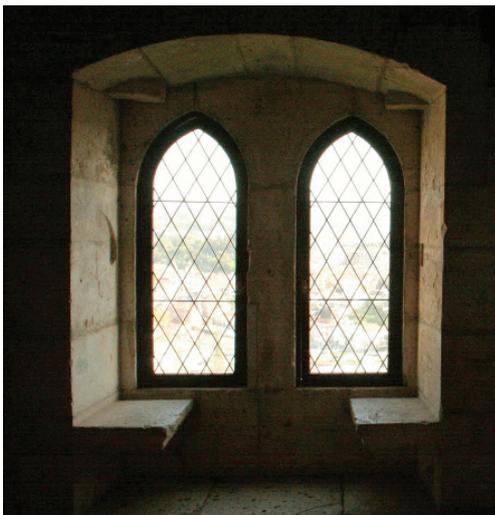
Surge de seguida a caixilharia, estabelecendo a transição entre massa da parede (que constitui o cheio) e a transparência do vidro (o vazio). A caixilharia tem que responder a duas questões essenciais: resistência e estanquidade. A sua configuração tem que ser capaz de resistir à pressão do vento bem como aos movimentos dos materiais com os quais contacta. Ao mesmo tempo, tem que garantir a total estanquidade em relação à água das chuvas. Na generalidade dos casos existe um aro fixo, que liga às peças de reforço do vão, e depois as peças móveis que prendem a folha de vidro e que podem abrir ou ser também fixas. Em conjunto com as superfícies de vidro a janela vai permitir, assim, “observar sem ser observado, ter luz sem ter sol, ver sem ouvir”¹⁵.

Estando muito exposta às intempéries do exterior, surge a necessidade de incluir neste esquema elementos que ajudem ao desempenho da janela. A construção de pingadeiras, cornijas, frontões, tejadilhos, entre outros, serve do ponto de vista técnico para afastar a água das chuvas do interior da janela, melhorando a sua estanquidade. Apesar disso, a estes elementos foram sendo também associadas questões de estilo e linguagem arquitectónica que acabaram por levar ao esquecimento da sua função original.

Por outro lado, embora o objectivo primordial da janela consista no contacto com o exterior (trazendo ar e luz), ao longo da história foram surgindo diversos elementos e criados diferentes esquemas com o objectivo de filtrar este contacto nos momentos em que se tornava excessivo. Assim surgiram sistemas de protecção como estores, portadas, cortinas, palas, gelsias, etc. Estes elementos são indissociáveis da janela em si e permitem controlar os níveis de relacionamento e permeabilidade, quer do ponto de vista do isolamento térmico e acústico, quer do ponto de vista das relações sociais e da privacidade dos ocupantes dos espaços. Existem os mais diversos sistemas, a maioria procurando filtrar a excessiva radiação solar ou a excessiva transparência em relação ao exterior. Os sistemas de protecção exteriores tornam a janela termicamente mais eficiente e por vezes são tão simples quanto uma pala bem posicionada ou o recuo do vão.

Pensar sobre uma janela implica, desta forma, pensar sobre toda a sua complexidade técnica e construtiva, incluindo os diferentes elementos e sistemas criados para lhe dar resposta, e que trabalham em conjunto para a obtenção de um carácter muito específico. Ainda assim, é importante ter em conta que existe uma grande diversidade de tipos de janelas, com funcionamentos distintos que alteram a forma como fazem esta mediação entre interior e exterior. Uma primeira divisão poderia consistir na separação entre janelas que correm ao longo de um trilho e janelas que giram em torno de um eixo. Se o eixo for vertical e estiver encostado ao limite lateral da janela dá-se o nome de janela de batente. Este sistema permite abrir a totalidade de vão, tanto para o exterior como para o interior. Quando o eixo passa para o centro chama-se janela pivotante. Mas as folhas podem girar também em torno de eixos horizontais dando origem às janelas basculantes, quer se situe no limite superior, inferior ou ao centro. Este sistema

15. “[...] observar sin ser visto, tener luz sin tener sol, ver sin oír.” PARICIO, Ignacio - *El Hueco en la Fachada*, 1997, p. 4 (tradução da autora).



11 12
13 14

11| Conversadeiras, Castelo de Leiria.

12| Janelas cegas da fachada do Convento de São Francisco em Coimbra.

13| 14| Casa em Alequer, Aires Mateus. Maquete e vista sobre a parede pré-existente, independente do interior da casa e perfurada por janelas entre exterior e exterior.

condiciona mais a relação com o exterior mas facilita a ventilação dos espaços. Como uma espécie de junção entre as vantagens dos dois tipos surge a janela oscilo-batente. Esta pode girar em torno de um eixo vertical ou horizontal, podendo abrir-se na totalidade como as janelas de batente e também permitir ventilação restringindo a passagem, tal como a janela basculante. De forma análoga, quando o sistema escolhido é o de deslize segundo um trilho, este pode também ser horizontal ou vertical. Quando é vertical dá origem às janelas de guilhotina, em que na solução mais comum a folha superior é fixa e a inferior sobe para abrir o vão e desce para fechar, daí a associação à guilhotina. Se o trilho é horizontal chamam-se janelas de correr. A maior vantagem deste sistema é permitir integrar vários panos separados que, quando abertos, não ocupam qualquer espaço, embora nunca seja possível abrir a totalidade do vão. Além destes sistemas pode referir-se também a janela fixa que, tal como o nome indica, permite apenas uma relação visual com o exterior e não funciona como ventilação dos espaços interiores.

Além desta diferenciação baseada no modo como se processa a abertura, uma janela pode classificar-se segundo factores de outra natureza. O “Dicionário de Termos de Arte e Arquitectura” refere a janela rasgada como sendo aquela em que a espessura do pano de parede é reduzida no espaço do vão para permitir a aproximação das pessoas¹⁶. Surgem também as janelas de sacada como aquelas que permitem a passagem para um espaço exterior de varanda. Um conceito interessante é aquele em que associado ao desenho da janela, e inserido na espessura desta, surgem dois assentos, muitas vezes fazendo parte da própria parede. A estas, chamadas janelas de assentos, conversadeiras ou namoradeiras, está intrínseca uma vivência desta espessura entre interior e exterior como espaço com uma natureza muito particular, com uma certa autonomia em relação ao espaço global da divisão em que se integra.

Poderíamos agora questionar, por exemplo, se uma janela cega, tapada por elementos opacos, tal como se vê na fachada principal do Convento de S. Francisco em Coimbra, poderia ainda ser considerada uma janela? É verdade que não permite luz nem ventilação, nem sequer visibilidade. No entanto, a sua forma e os elementos que a desenham tornam-se suficientes para que seja apreendida como uma janela. Como situação oposta temos o exemplo das janelas da Casa em Alenquer, da autoria dos Aires Mateus. Estas inserem-se numa pele exterior às próprias paredes do edifício, ou seja, separam exterior de exterior ou, melhor dizendo, separam exterior de um espaço intersticial ele próprio exterior. Qual poderia ser a semelhança entre estes dois exemplos? Um deles interrompe a continuidade da parede mas não parece estabelecer qualquer perfuração, qualquer contacto. O segundo exemplo, por seu turno, estabelece uma perfuração unindo dois espaços que, na realidade, são um só. Uma definição de janela não pode, tendo isto em conta, abarcar a totalidade de situações e configurações possíveis, e muito menos a totalidade de dinâmicas que a ela surgem associadas.

16. SILVA, Jorge Henrique Pais da; CALADO, Margarida – *Dicionário de Termos de Arte e Arquitectura*, 2005, p.207.

“A casa tradicional foi-se desenvolvendo independentemente dos estilos ou princípios arquitectónicos vigentes. Emergiram estilos individuais, distintos, moldados por características específicas como a localização, a paisagem e o clima, os recursos naturais, as técnicas e as tradições.”¹

A imagem da janela tradicional foi, em grande parte, o resultado do confronto entre os requisitos de conforto e desempenho e as técnicas construtivas que se foram desenvolvendo. A figura da janela rectangular, distribuída regularmente pelas fachadas e de moldura reforçada por peças de cantaria, tornou-se parte do imaginário colectivo da sociedade ocidental. Durante largos períodos de tempo, esta tipologia de janela prevaleceu pela sua adequação às técnicas construtivas existentes. As paredes de alvenaria não suportavam grandes vãos, nem existiam meios de garantir o conforto dos espaços interiores em situações de maior abertura ao exterior. Assim, a janela foi sendo guarnecida por uma diversidade de formas de protecção que se tornaram parte da sua linguagem. Desde as portadas de madeira pelo exterior ou pelo interior, capazes de fechar totalmente o vão, até a colocação de cortinas filtrando suavemente o excesso de luminosidade sem obscurecer o interior, passando pela colocação de grelhas ou gelsias, cuja tradição remete para a influência islâmica.

Paralelamente, enquanto as técnicas construtivas evoluíam, a indústria do vidro produzia folhas progressivamente maiores e com melhor performance. As esbeltas estruturas em ferro preenchidas por finas folhas de vidro, inicialmente criadas para a utilização em estufas e mais tarde aplicadas na construção de pavilhões expositivos, foram desmaterializando a noção tradicional de parede. No entanto, apesar

1. “The traditional domestic house has largely developed independently of prevailing architectural styles or principles. Individual, distinctive styles have emerged, moulded by the particular features of the location, the landscape and the climate, local resources, techniques and traditions.” SCHITTICH, Cristian - *Glass Construction Manual*, 1999, p. 12 (tradução da autora).



15 16

do entusiasmo inicial pelas potencialidades plásticas e conceptuais destas estruturas², rapidamente se compreendeu que ainda não estavam reunidas as condições para criar interiores confortáveis em edifícios totalmente envidraçados, principalmente durante os meses mais quentes. Embora os sistemas de climatização interior tenham permitido controlar o aquecimento excessivo provocado pelas superfícies de vidro, os gastos energéticos implicados acabaram por demonstrar a insustentabilidade destas soluções. A crise petrolífera de 1973 contribuiu para o despertar da consciência energética e ambiental, o que levou a uma maior investigação sobre o problema. Desde então, tem aumentado o investimento na procura de soluções termicamente mais eficientes e energeticamente sustentáveis, que não recorram ao aumento de filtros visíveis.

“[...] parece previsível [...] que o desenho dos vazios como filtros das diversas relações entre interior e exterior se sofisticem muito nos próximos anos. O papel da abertura como *interface* entre interior e exterior pressupõe uma responsabilidade em relação aos intercâmbios energéticos, luminosos, de informação, etc.”³

Quanto ao reforço das aberturas, os sistemas estruturais actuais tornam desnecessária a marcação da moldura composta por lintel, ombreiras e peitoril. As caixilharias foram também evoluindo no sentido de se tornarem mais estanques, assegurando igualmente o controlo da ventilação natural, evitando o recurso a sistemas de ventilação mecânica. Além disso, os pressupostos formais do Estilo Internacional conduziram ao desenvolvimento de soluções de espessura mínima, que tentam dissimular a presença da caixilharia.

Este desejo modernista de total transparência dos envidraçados levou, também, a que as exigências de conforto interior tivessem que ser garantidas quase unicamente pelas superfícies de vidro. Uma das opções mais utilizadas é o sistema de múltiplos panos de vidro. O chamado vidro duplo, ou triplo, é capaz de reduzir significativamente as trocas térmicas entre as superfícies interior e exterior do envidraçado, em especial quando o espaço entre os panos é preenchido por um gás inerte de menor condutividade térmica. Nos anos 70 começaram também a ser utilizadas as películas low-e (películas de baixa emissividade). Aplicadas sobre os planos de vidro, filtram os valores de radiação solar permitindo ao vidro absorver 90% da energia responsável pelo aquecimento dos materiais, o que resulta numa redução considerável do calor irradiado para o interior. Este aumento da resistência térmica do vidro não diminui a transmissão luminosa, condicionante de grande importância uma vez que, embora o excesso de radiação solar provoque encadeamento, é essencial obter nos interiores níveis adequados de intensidade

2. “[...] em vez daquelas paredes grossas esburacadas por grandes aberturas que diminuem a solidez e a segurança do edifício, as nossas casas estarão marcadas por numerosas e elegantes aberturas que farão com que a luz penetre totalmente. Estas aberturas de variadas formas, tapadas com vidro grosso, simples ou duplo, translúcido ou opaco, claro ou colorido, conforme se queira, terão um efeito mágico no interior durante o dia e no exterior durante a noite devido ao jogo de luzes.” Jobard. Cfr. TEYSSOT, Georges – *Da Teoria da Arquitectura*, 2010, p. 135.

3. “Por outra parte parece previsible, como veremos a continuación, que el diseño de huecos como filtros de las variadas relaciones exteriores interior se sofisticen mucho en los próximos años. El papel del hueco como interface entre el interior y el exterior le adjudica unas responsabilidades en los intercâmbios energéticos, luminosos, de información, etc.” PARICIO, Ignacio - *El Hueco en la Fachada*, 1997, p. 17 (tradução da autora).



17 18

17| Bloco habitacional da Rua do Teatro no Porto, Eduardo Souto Moura. Vista do interior para poente, protegida da excessiva incidência solar através de um sistema de estores metálicos pelo exterior.

18| Vista sobre a fachada principal (poente) a partir do exterior. Torna-se aqui evidente como o sistema de protecção dos envidraçados foi pensado como um elemento que desenha toda a fachada do edifício.

luminosa, que não devem ser comprometidos pelas estratégias de aumento do isolamento do vidro. Outro sistema que alia a transparência do vidro a uma melhor performance térmica é a colocação de revestimentos de interferência (películas anti-reflexo e filtros diacrónicos) que, através da colocação de layers de interferência, reduzem os níveis de reflexão do vidro.

No entanto, apesar da existência de uma pluralidade de soluções possíveis, é importante ter em conta o factor do custo. Muitos dos sistemas implicam custos significativamente mais elevados, o que pode conduzir à sua impraticabilidade. Além disso, os gastos energéticos e de recursos implicados nos processos de fabricação do vidro e das caixilharias podem vir a tornar insustentáveis soluções que aparentemente têm bom desempenho. Assim, é essencial compreender que no momento do desenho de uma abertura ou envidraçado existem vários factores a que é preciso dar resposta. Diferentes soluções cumprem diferentes objectivos, desde a correcta iluminação dos espaços interiores, à melhoria do isolamento térmico e sonoro, passando pelo desempenho energético. Existem igualmente soluções que conseguem atingir bons resultados sem recurso a tecnologia muito dispendiosa. A colocação de sistemas passivos de sombreamento pode contribuir para evitar o excesso de radiação solar e uniformizar os níveis de luminosidade, sem qualquer gasto energético. Quando colocados pelo exterior impedem o próprio vidro de absorver calor excessivo, tornando-se mais eficazes. Estes sistemas, no entanto, sendo visíveis estabelecem lógicas formais que podem adquirir grande força. O recuo do vidro dentro da espessura da janela, por exemplo, ajuda a evitar a excessiva absorção de calor em envidraçados voltados a sul, ao mesmo tempo que dá às aberturas uma maior profundidade quando vistas pelo exterior.

Apesar de, enquanto interrupção, a janela ser sempre um momento frágil da parede, facilmente provocando ganhos térmicos excessivos quando expostas a sul e perdas significativas quando expostas a norte, o desenvolvimento nos sistemas de caixilharia e envidraçados permitem melhorar progressivamente o seu desempenho. Segundo Livia Tirone, o “desenvolvimento tecnológico tornou o vidro mais sofisticado e deu-lhe qualidades que contribuem para otimizar o desempenho energético-ambiental dos edifícios, ao ponto de existirem sistemas envidraçados que atingem um grau de desempenho energético similar ao de uma parede maciça vulgar”⁴. Com recurso à solução adequada e ao correcto posicionamento e dimensionamento dos vãos, consegue obter-se um bom desempenho aos vários níveis. Poder-se-ia concluir, embora cedendo a uma tentação simplista, que actualmente não existe já impedimento técnico para o desenho de grandes envidraçados, com grandes planos de vidro e expressão mínima da caixilharia. Existe, em vez disso, uma intenção de projecto que não responde apenas a questões técnicas, que procura outros valores.

4. TIRONE, Livia, NUNES, Ken - *Construção Sustentável*, 2008, p.156.

Uma vez que falar da janela é mais do que descrever os seus elementos constituintes, estudar a sua riqueza passa por explorar o seu valor enquanto conceito arquetípico, enquanto imagem genérica facilmente identificável e associada a conceitos que fazem parte do imaginário colectivo da sociedade. A raiz etimológica desta palavra aponta já para a sua riqueza simbólica e conceptual. Começando pela raiz da palavra espanhola *ventana*, esta deriva do latim *ventus*, que significa *vento*, ou seja, abertura para o vento. De forma análoga, a palavra inglesa *window* provém do inglês médio *windoge*, que por sua vez deriva do escandinavo *vindauga*, que corresponde à junção de *vindr* (*wind*, vento) + *auga* (*eye*, olho). Ambas se assemelham pela associação ao vento, ar exterior, algo que está do lado de fora da janela e, no caso da palavra inglesa, ao olho, visão, um aspecto da interioridade.

Na língua grega não existia uma palavra específica para janela, usando-se a palavra *opi*, com o sentido de abertura, ou *thura*, que era também usada para definir porta¹. Por outro lado, o latim usava para janela a palavra *fenestra*, que deu origem a *finestra* na língua italiana, a *fenêtre* em francês, e a *fenster* em alemão. Esta derivou, por transliteração de *phainestra*, da palavra grega *phainein*, que significava aparecer, deixar-se ver. Segundo António Martins em “Construções e Edificações”, existia também no baixo latim a palavra *festra*, com o sentido de janelinha². *Fenestra* deu também origem à palavra portuguesa *fresta*. Esta origem torna-se especialmente interessante pela sua raiz grega, em que *phainein* se associa, não apenas de olhar que atravessa para o exterior mas também à janela como elemento que permite que a pessoa no interior possa ser vista a partir do exterior. Além disso, pode associar-se a uma certa ideia de iluminação ou revelação de um interior obscuro pela entrada da luz exterior.

1. “It is not entirely surprising that the ancient Greeks had no special word for ‘window’, but used *opi*, opening, or *thura* (the same word as ‘door’) for it.” Joseph Rykwert. Cfr. LAMPUGNANI, Vittorio Magnano, ed – *The Architecture of the Window*, 1995, p. 15 (tradução da autora).

2. MARTINS, António Carvalho - *Construções e Edificações*, 1990, p. 16.



A palavra portuguesa *janela*, por seu turno, remete para o latim *januella*, diminutivo de *janua*, que significa pequena porta, entrada, acesso³. *Jānus* (ou *ian*) designava o deus romano Jano, a divindade dos princípios, das portas de passagem, das entradas. Representado com duas faces voltadas para lados opostos, *Janus bifrons* exercia poder sobre o céu e a terra enquanto olhava simultaneamente o passado e o futuro. Presidia a todas as cerimónias que representavam começos ou transições, fossem concretos ou abstractos. Ao mesmo tempo que era o guardião das portas de entrada e dos caminhos, protegia também os nascimentos, casamentos, transições para a vida adulta, etc. Assim, *Janus* deu origem a *janela*, bem como a *Janeiro*. Da mesma forma que o primeiro mês do ano olha para o ano que passou e para o ano futuro em simultâneo, numa janela as duas faces de Jano olham o interior e o exterior, lado de dentro e lado de fora. Esta origem da palavra portuguesa é especialmente demonstrativa da natureza da janela enquanto conceito abstracto e arquetípico. Tal como Jano, a janela olha para dentro e para fora mas existe no meio, estabelecendo uma transição entre duas esferas geometricamente opostas.

“O exterior e o interior formam uma dialéctica de esquitejamento, e a geometria evidente dessa dialéctica cega-nos mal a introduzimos em âmbitos metafóricos. Ela tem a nitidez crucial da dialéctica do sim e do não, que tudo decide. Fazemos dela, sem o percebermos, uma base de imagens que comandam todos os pensamentos do positivo e do negativo. O filósofo, com o exterior e o interior, pensa o ser e o não-ser.”⁴

A uma oposição formal ou geométrica corresponde um imaginário social que associa o espaço interior a um conceito de abrigo, de protecção da intimidade e da privacidade individual que vai ser muito explorado nas habitações do período barroco. Enquanto noção abstracta, esse espaço torna-se o lugar da subjectividade por excelência, da reflexão pessoal. “Neste mundo (interior) ocorrem quer os sentimentos pessoais quer o pensamento privado, momentos tradicionalmente identificados pelo idealismo como ‘reflexão’.”⁵ Do outro lado existe o espaço exterior que, como oposto conceptual, é entendido como nocivo, como ambiente hostil em que a esfera da colectividade conduz ao apagamento do individual. Segundo Hyppolite, citado por Bachelard, a oposição formal entre interior e exterior conduz a uma hostilidade que é depois trabalhada pelo mito segundo uma lógica sempre dotada de agressividade⁶.

No entanto, não se trata apenas de separar fisicamente dois espaços, trata-se de deixar os sentidos, e especialmente o olhar, atravessar para a outra esfera estabelecendo relações mais complexas, que alteram o sentido de ambos os lados e criam relações de grande tensão. Privacidade, representatividade, intimidade, exposição, todos estes conceitos são postos em causa. Theodor Adorno afirma que “o interior e exterior de uma parede é algo existencial, experienciado como uma membrana, e

3. NEVES, Orlando - *Dicionário da Origem das Palavras*, 2001, p. 148.

4. BACHELARD, Gaston - *A Poética do Espaço*, 1989, p. 215.

5. TEYSSOT, Georges – *Da Teoria da Arquitectura*, 2010, p. 161.

6. “Os senhores sentem qual é o alcance desse mito da formação do exterior e do interior: é o da alienação que se baseia nesses dois termos. O que se traduz em sua oposição formal se torna mais adiante alienação e hostilidade entre ambos.” Jean Hyppolite. Cfr. BACHELARD, Gaston - *A Poética do Espaço*, 1989, p. 216.



20 21

20| Capa do álbum "Favourite Worst Nightmare", Arctic Monkeys. Nesta imagem, que não pretende representar ligação alguma com a arquitectura propriamente dita, transparece um ideal de janelas que, vistas a partir do exterior, deixam imaginar um interior repleto de intensidade que contrasta com o cinza pesado e homogéneo da rua. A tensão reside na membrana que os separa.

21| "O Astrónomo", Jan Vermeer (1668).

por isso torna-se crítico⁷. Assim, a fronteira reveste-se de intensidade gerando um espaço de transição em que a janela desempenha o principal papel. Através deste ponto de contacto as relações podem alterar-se e a aparente rigidez das associações de interioridade e exterioridade como opostos dilui-se, confunde-se. É a existência deste *espaço entre* que permite compreender o interior ou exterior na sua relação com o homem, como o *aqui* ou o *ali*, o ser individual ou o ser colectivo do mundo exterior, o íntimo e o vasto. Assim, pensando além da ideia geométrica de limite como barreira, é possível compreender como os conceitos se invertem, numa dialéctica em que “o exterior e interior são ambos íntimos; estão sempre prontos a inverter-se, a trocar a sua hostilidade. Se há uma superfície-limite entre esse tal interior e esse tal exterior, essa superfície é dolorosa dos dois lados”⁸. Como membrana entreaberta ou perfurada, a parede permite a criação de umbrais, espaços de transição que podem ser mais ou menos identificáveis e que alteram significativamente o carácter dos espaços. Estes existem sob a forma de lugares de troca e encontro entre esferas e, como tal, transcendem a concepção de fronteira como obstáculo.

A importância da janela na definição de ambientes de maior ou menor intimidade ganha visibilidade na arquitectura de espaços habitacionais, na medida em que é na habitação que este valor prevalece com maior destaque. Georges Teyssot descreve a forma como Bachelard, em “A Poética do Espaço”, nos recorda que “o espaço da casa pode ser descrito como ‘a topografia do nosso ser íntimo’. Bachelard investiga a casa não apenas na vida quotidiana mas na imaginação, *i. e.* através das ideias de ‘ninho’, da ‘concha’, da ‘caverna’, do ‘canto’, do ‘sótão’, da ‘cave’. Tal análise dilui e explode a ‘regularidade’ da topografia complexa da polaridade encontrada em tais oposições como interior e exterior[...]”⁹. Assim, a intimidade está profundamente relacionada com o conceito de habitar e, mais concretamente, *habitar uma casa*. Mas o excerto mostra também como este conceito implica, por si só, a possibilidade de inversão da ideia de interior e exterior como opostos, quando estudados do ponto de vista da sua relação com aquele que habita.

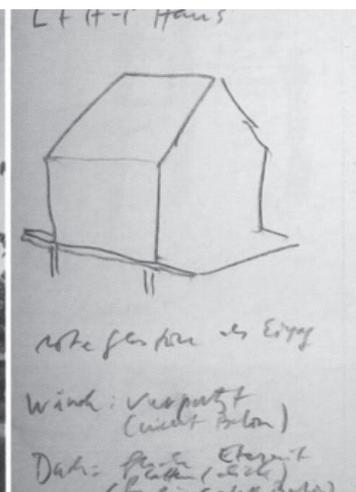
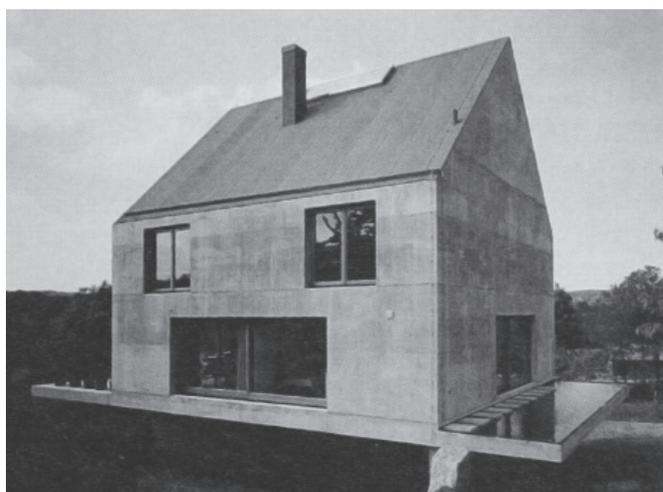
A casa é entendida como o primeiro lugar, defendida como cosmos primordial através do qual o homem se relaciona com o mundo. Ela é o lugar do refúgio, nela existe espaço para o ser interior e para a intimidade. Na casa é possível permanecer, habitar. Mesmo olhando apenas o seu aspecto exterior, à casa está sempre latente este ideal de abrigo da interioridade. Segundo Iñaki Ábalos, a imagem característica dos quadros de Vermeer de um “olhar absorto detrás da janela, o corpo e a mente enfeitiçados pela presença do mundo ao redor [...] seria uma imagem precisa desse momento privilegiado em que a casa, o mundo, e a própria subjectividade encontram a sua síntese”¹⁰. A ideia de casa transporta consigo imagens de unidade entre as suas paredes e o próprio sujeito que a habita, e deste com aquilo que o rodeia. O ser identifica-se com os espaços habitados de tal forma que estes se transformam numa

7. “The boundary, the wall itself, becomes the focus; the economy of the membrane that separates an object from its not-being. The outside and the inside of a wall is existential, it is experienced as a skin itself, and so becomes critical.” Theodor Adorno. Cfr. LAMPUGNANI, Vittorio Magnano, ed – *The Architecture of the Window*, 1995, p. 103 (tradução da autora).

8. BACHELARD, Gaston - *A Poética do Espaço*, 1989, p. 221.

9. TEYSSTOT, Georges – *Da Teoria da Arquitectura*, 2010, p. 25.

10. ÁBALOS, Iñaki - *A Boa Vida*, 2003, p. 94.



22 23
 24

22| 23| “Sem Título”, Ana Vieira (1973). Em ambos os trabalhos, objectos reconhecidos como fazendo parte do interior são gravados nas paredes exteriores, confundindo a oposição entre interior e exterior na sua ligação com o imaginário dos interiores habitados, ao mesmo tempo que questiona a própria noção de parede.

24| Leymen House, Herzog & de Meuron. Fotografia e esboço. Neste projecto, o volume com o seu telhado de duas águas remete para um ideal de casa pertencente ao imaginário colectivo ou, quase se poderia afirmar, a um imaginário de criança.

“Este imaginário ou imagem iconográfica ou genérica, sem profundidade para se legitimar como tipologia arquitectónica ou se vincular a qualquer contexto específico, perdeu a sua origem, tornando-se auto-referente mas paradoxalmente simbólica. Aliás, a forma simbólica está tão presente que, conforme nota Rebecca Scheider, somos quase surpreendidos pelo facto de a casa existir no sentido literal.” BANDEIRA, Pedro - *Imagem de Casa*, 2008, p. 82.

“segunda pele”, num prolongamento de si mesmo. Esta, segundo a corrente fenomenológica, seria uma pele eriçada, um filtro sensível, um espaço de transição¹¹. O recolhimento na morada passa por uma separação que, em vez de isolar, situa o homem em relação ao exterior. O abrigo só pode existir verdadeiramente se houver abertura.

Este sistema de relações ultrapassa assim as questões formais para ser trabalhado pela imaginação e vivência dos espaços habitados. Dele decorre uma certa ideia de perenidade própria do pensamento sobre o habitar, da permanência no lugar que dá estabilidade à apropriação da casa. Através da memória, o ventre materno torna-se o símbolo da primeira habitação humana, dotada de um inconsciente sentido de protecção atávica ao qual se vai somar a vertente funcional da casa. Assim, através do hábito de apropriação da casa, o presente funcional e a memória dos valores de intimidade do habitar tornam-se uma unidade intrinsecamente ligada ao homem que a habita.

Desta forma, para compreender em toda a sua extensão a forma como a arquitectura da casa estabelece uma determinada relação com o exterior através da janela é preciso ter em conta que a relação do homem com estas entidades existe em constante evolução e transformação recíproca. Um percurso histórico torna-se assim essencial para perceber as dinâmicas que, hoje, interferem nesta relação. Tal como afirma Walter Benjamin, “Durante longos períodos históricos altera-se, com a forma de existência da humanidade, o modo da sua percepção sensorial”¹². Este inicia-se com a primeira habitação humana capaz de criar um abrigo para a intimidade. O valor dos arquétipos e da memória remete para a imagem da cabana primitiva.

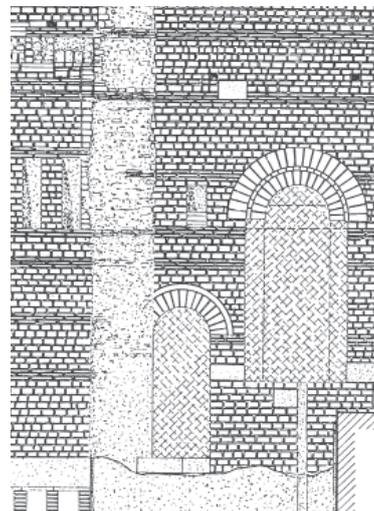
11. ÁBALOS, Iñaki - *A Boa Vida*, 2003, p. 98.

12. “During long periods of history, the mode of human sense perception changes with humanity’s entire mode of existence. The manner in which human sense perception is organized, the medium in which it is accomplished, is determined not only by nature but by historical circumstances as well.” Walter Benjamin. Cfr. COLOMINA, Beatriz – *Privacy and Publicity*, 1998, p.17 (tradução da autora).

O mito da cabana primitiva é, de forma generalizada, evocado como génese da arquitectura, momento em que o homem procurou refugiar-se do exterior através da construção de um abrigo. No segundo livro do seu tratado “De Architectura” (aprox. 40 a.C.), Vitruvius descreve a descoberta da cabana primitiva, não apenas como resultado da necessidade de protecção mas também da reunião dos homens. Segundo o autor, após a descoberta do fogo os homens começaram a reunir-se junto ao calor, o que levou ao contacto entre eles e ao desenvolvimento da linguagem¹. Para esses ajuntamentos o homem começou a construir as primeiras cabanas, através da junção de varas de madeira entrelaçadas e lama formando paredes, cobrindo-as depois em coberturas que se fizeram inclinadas para evitar as chuvas. Assim, pela primeira vez, o homem construiu elementos que permitiam separá-lo dos rigores do exterior, pela primeira vez o homem criou a noção de espaço interno onde era possível *estar abrigado*. Mas não bastava desenhar muros e rapidamente surgiu a porta como ponto de contacto com o exterior que permitia entrar e sair dos abrigos. Durante muitos anos foi apenas a porta que desempenhou todas as funções de contacto com o exterior. Apesar disso, as construções foram ganhando maior complexidade e a vontade de trazer luz e ventilação para o interior dos espaços acabou por levar o homem a perfurar as paredes criando janelas.

Estas aberturas começaram por ter dimensões muito reduzidas de modo a não fragilizar a parede em que se inseriam. Possuíram desde cedo a lógica construtiva que veio a perdurar na medida em que eram reforçadas com lintel, ombreiras e peitoril. Os outros elementos de protecção desta abertura foram surgindo mais tarde em função das necessidades que as diferentes sociedades e os diferentes tempos lhes foram inculcando. Tal como todos os elementos arquitectónicos, a janela foi sofrendo transformações que

1. “Tendo pois assim nascido, devido à descoberta do fogo, o encontro, a reunião e a sociedade entre os homens, juntando-se muitos no mesmo lugar [...]” VITRÚVIO, Marcos – *Tratado de Arquitectura*, 2006, p. 71.



25 26 27

25| Janela tradicional com reforço do vão em pedra.

26| Partenon, em Atenas. Detalhe da colonata que desenha as quatro fachadas do templo.

27| Desenho das termas romanas de Cimiez, de acordo com F. Benoit.

aliavam os avanços técnicos e construtivos às transformações na forma de conceber e entender os espaços. Na Civilização Grega, por exemplo, a coluna era tida como o elemento primordial, valorizando-se o jogo de cheios e vazios das colunas e espaços intercolúnios, em detrimento da janela. Os grandes templos eram feitos para serem admirados pelo exterior e o seu interior para ser obscuro. Assim, não havia lugar para a presença de janelas, apenas para uma porta e o desenho das colunas. As janelas existiam, quanto muito, em edifícios civis e voltadas para pátios interiores. Destituídas de valor simbólico, o seu desenho era simples e a sua presença discreta. Segundo Jonas Malaco em “Da Forma Urbana: o Casario de Atenas”, as aberturas das casas de Atenas eram “raras e bastante elevadas, sempre vendando a visão do seu interior.”²

Na Arquitectura Romana, a parede portante ganha maior valor, conferindo-se um desenho mais cuidado aos momentos em que essa parede estrutural era interrompida. São estudadas novas soluções construtivas que passam pela introdução dos arcos de descarga para alívio dos esforços sobre o lintel. Assim, o desenho de janelas prolifera e ganha maior valor, trazendo maior luminosidade aos espaços interiores. A luz torna-se matéria da arquitectura³. A solidez da parede é perfurada, não apenas para satisfazer a vontade de contacto com o exterior mas também, segundo Siegfried Giedion, num certo sentido para aliviar o peso dos edifícios, desejo perceptível nas pinturas de Pompeia, onde se procurava dar a ilusão de penetração de um incomensurável espaço⁴. Esta vontade de perfuração das paredes levou também a novas relações urbanas entre os edifícios e à configuração da ideia de rua. As habitações inseridas em contexto urbano mantêm os pátios centrais e uma certa contenção nas aberturas, muitas vezes recorrendo a sistemas de preenchimento dos vãos. As villas, por outro lado, abrem-se às vistas sobre a paisagem⁵. As termas romanas são outro testemunho desta procura de luz nos espaços interiores e foi nelas que se assistiu, pela primeira vez, ao uso do vidro em janelas de maior dimensão. Segundo Giedion, a abertura de grandes janelas com o intuito de tirar partido do movimento da luz inundando os espaços interiores, presente nas termas até ao final do Império Romano, apenas voltou a surgir no século XVIII com as igrejas do período barroco⁶.

O aparecimento do cristianismo e a construção das igrejas paleocristãs marcou um ponto de viragem. A luz ganha um significado espiritual e, como tal, a colocação e desenho das janelas é muito cuidada, de maneira a tirar partido das relações entre luz e sombra. É notória uma tendência para a colocação das aberturas em clerestório, aproximando-se da iluminação zenital. Nestas primeiras igrejas o interior é resplandecente, contrastando fortemente com o exterior. Muitas vezes as janelas incluíam

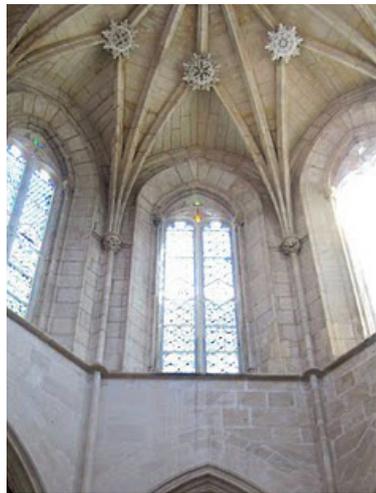
2. Jonas Tadeu Silva Malaco. Cfr. SILVA, Suzi Bianca de Jesus – *A Janela*, 2008, p. 45.

3. “The perforation of the wall admitted a powerful element, till then sparingly employed: light. [...] Light became the supreme force in the modeling of interior space, often with psychic overtones.” GIEDION, Siegfried - *Architecture and the Phenomena of Transition*, 1971, p.160.

4. Ibidem, p.159.

5. PEREIRA, José Ramón Alonso - *Introducción a la Historia de la Arquitectura*, 1995, p.81.

6. The delight in the use of flooding light and the movement of the sun’s rays – which continued to be developed in the Roman *thermae* up to the end of the Empire – was only rediscovered in the eighteenth century interiors of the late baroque churches.” GIEDION, Siegfried - *Architecture and the Phenomena of Transition*, 1971, p.177.



28 29 30

28| Janelas islâmicas na Alhambra, Granada.

29| Sé Velha de Coimbra.

30| Mosteiro da Batalha.

elementos destinados a filtrar a entrada de luz, conseguindo ambientes de maior misticismo. Por outro lado, apesar da produção arquitectónica que se seguiu ser muito diversificada, a janela foi sempre tratada como elemento de destaque e acompanhada por motivos decorativos, à semelhança da porta, o que demonstra o seu valor simbólico. No que concerne à influência islâmica, é de ressaltar a importância atribuída à moldura da janela, profusamente decorada segundo uma grande variedade de formas e de materiais. A importância atribuída à privacidade do interior e à separação entre público e privado que caracteriza a sociedade islâmica ditou que a relação com o interior através da janela fosse muito restrita, quer se tratasse de edifícios de carácter religioso ou doméstico. O desenho de grelhas, planos que protegiam o interior, faz com que estas janelas deixem de ser lidas como vazios nos planos de parede e passam a integrar-se neles. No entanto, esta dissolução na parede não diminui o destaque dado a este elemento.

Na passagem para o período românico dão-se alterações significativas. As fachadas ganham maior importância na distribuição interna, numa maior relação entre interior e exterior, parede e estrutura⁷. Os momentos de transição, em especial a porta, são realçados com elementos escultóricos e arquitectónicos que aumentam o sentimento de atravessamento entre realidades distintas, interior e exterior, caos mundano e ordem divina. As aberturas nas paredes, embora geralmente de dimensão e quantidade reduzida, contrastam com a obscuridade do interior, penetram a espessura e solidez das paredes explorando o simbolismo destes momentos de iluminação intensa. Não se trata apenas da dificuldade técnica de rasgar maiores vãos, embora ela exista, mas antes de uma forma particular de entender os espaços interiores⁸. A dimensão da abertura em si é compensada pelos elementos decorativos que atribuem maior impacto aos vãos. Por outro lado, no período gótico que se lhe seguiu, dilui-se o contraste entre luz e sombra através do aumento da luminosidade interior. A procura de verticalidade e leveza construtiva levou ao rasgar dos panos de parede por amplas janelas, que traziam luz para o interior ao mesmo tempo que compunham a imagem da fachada pelo exterior. Da pequena janela perfurada em pesados planos parietais passa-se para os grandes vitrais que desmaterializam a parede e filtram esta relação entre interior e exterior de forma imaterial, mística⁹.

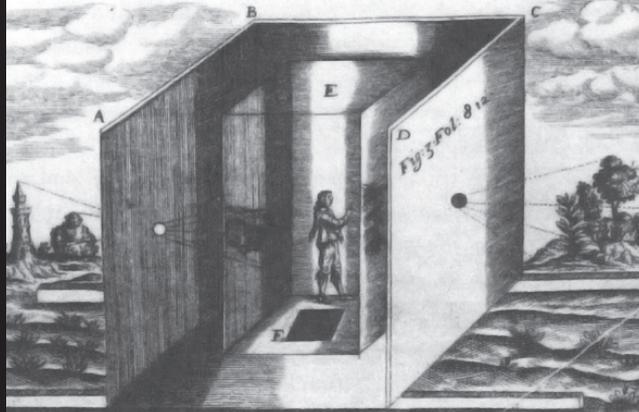
Afirma Bruno Zevi que “com o gótico encerra-se o primeiro volume dos manuais de história da arte; com o Renascimento abre-se o segundo. [...] No decorrer do século XV descobre-se a América, descobre-se a perspectiva, inventa-se a imprensa”¹⁰. A esta fase de procura de luz e verticalidade gótica segue-se assim o Renascimento, fruto de uma profunda revolução ideológica, época em que se geram as sementes da modernidade.

7. ZEVI, Bruno - *Saber Ver a Arquitectura*, 1996, p. 90.

8. PEREIRA, José Ramón Alonso - *Introducción a la Historia de la Arquitectura*, 1995, p. 116.

9. “The interior was opened up to the light. The coloured glass in the windows transformed light into something sacred and beautiful. [...] The glass window became a filter between interior and exterior, between God and man.” SCHITTICH, Cristian - *Glass Construction Manual*, 1999, p. 12-14.

10. ZEVI, Bruno - *Saber Ver a Arquitectura*, 1996, p. 95.



DA CAMERA OBSCURA
À TIRA DE MÖBIUS

Página anterior:

1| *Camera Obscura*. Gravura de 1646.

2| Endless House, Friedrich Kiesler.

3| "Animal Locomotion", Eadweard Muybridge.

4| "PAO: Alojamento para a mulher nómada de Tóquio", Toyo Ito (1985).

["We must perceive the window in order to see the world."¹]

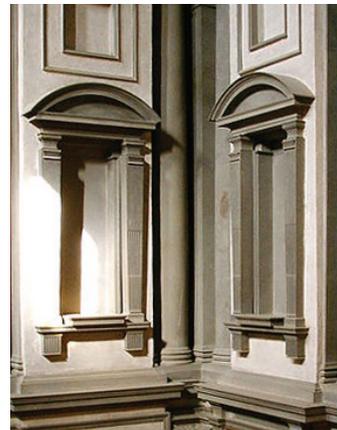
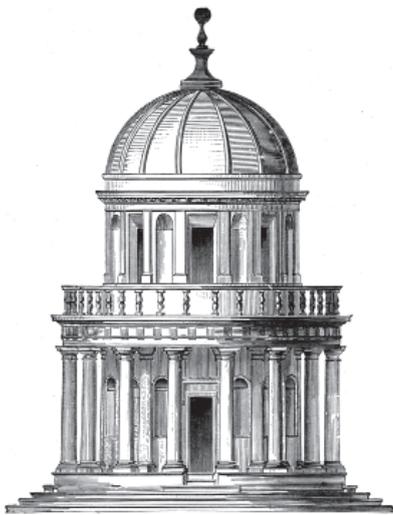
O espírito da Renascença, fruto de uma revolução cultural iniciada no *Quattrocento* italiano, marcou o começo de um novo ciclo, em que transformações e inovações em diversos campos conduziram ao advento de um sujeito novo, dotado de uma atitude e postura bem diferentes daquelas que caracterizaram a Idade Média. O homem renascentista é esclarecido, interessa-se por política e religião e não procura já os valores místicos da arquitectura de outrora. O humanismo difunde-se e surge uma nova crença nas potencialidades humanas, associada a um acrescido interesse pela arqueologia e estudo da arte. A Antiguidade Clássica é redescoberta e passa a ser encarada como verdade artística e o tratado de Vitruvius como norma arquitectónica.

Ao contrário daquilo que sucedia anteriormente, neste período a arquitectura torna-se racional, as suas regras são apreensíveis, é o edifício subjugado às leis do homem. Valoriza-se a ordem, a simetria, a proporção, a simplicidade e a legibilidade da arquitectura. As normas clássicas não são meramente copiadas, são reinventadas num momento de grande liberdade artística. O artista do Renascimento transforma o vocabulário clássico realçando o seu poder criativo em obras de grande originalidade. Opondo-se à "infinidade e dispersão do espaço gótico"² e à "casualidade do românico"³, o intelectualismo do século XV demanda espacialidades controladas pelo homem, geométricas e mensuráveis. E é precisamente neste ponto que a arquitectura da Renascença pode ser considerada a base da modernidade. A partir de agora, o homem domina o edifício e, através dele, domina toda a realidade que lhe é exterior. Pela primeira vez, o espaço centra-se no sujeito, obedece às suas regras, ajusta-se à sua métrica. Um dos mais paradigmáticos exemplos desta unidade e racionalidade é o

1. KUBOVY, Michael - *The Psychology of Perspective and Renaissance Art*, 1993, p. 88.

2. ZEVI, Bruno - *Saber Ver a Arquitectura*, 1996, p. 97.

3. Idem.



56
78

5| Tempietto de San Pietro in Montorio, Donato Bramante.

6| Biblioteca Mediceo Laurenziana, Miguel Ângelo. Vista sobre o vestíbulo.

7| Sala de leitura.

8| Detalhe das janelas cegas do vestíbulo de entrada. Estas ganham autonomia face à sua função original de contacto com o exterior para se converterem num elemento de desenho e configuração espacial.

Tempietto de San Pietro in Montorio (1502), da autoria de Donato Bramante. A pequena construção “de uma sólida plasticidade”⁴ encerra os valores de um Renascimento pleno, em que a busca por um cânone de perfeição e beleza leva à edificação de um volume totalmente controlado por regras de proporção. A planta de centralidade absoluta é o resultado do entendimento do espaço unitário em que o homem ocupa o lugar central, espaço que é controlado por uma lei única e universal que desenha todos os elementos.

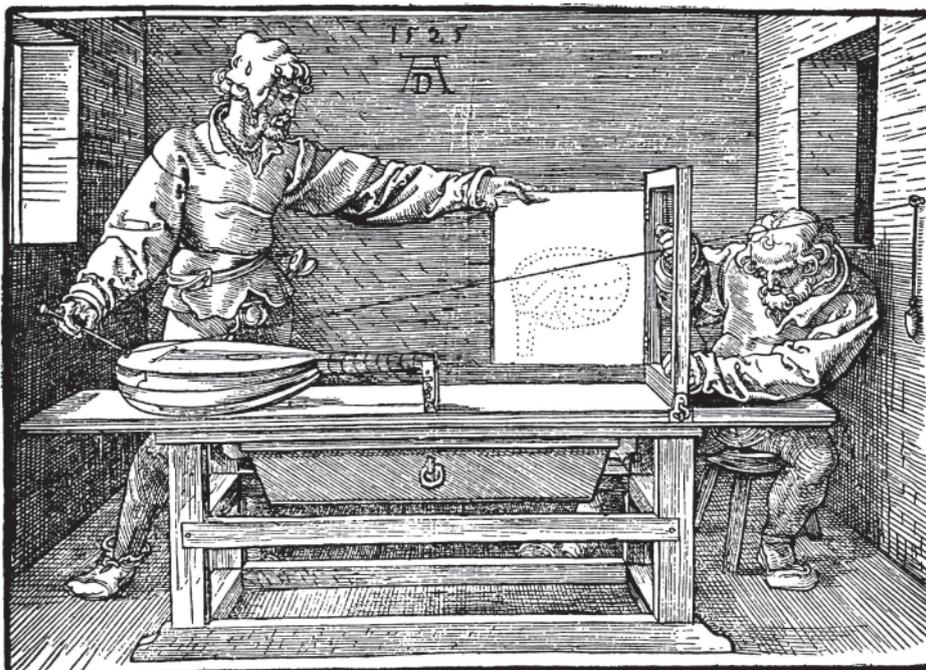
No que concerne ao objecto de estudo e em termos formais, Bruno Zevi, em “A Linguagem Moderna da Arquitectura”, afirma que a arquitectura clássica “preocupa-se com o módulo, com a relação entre cheios e vazios, com os alinhamentos, em resumo, com tudo menos com as janelas”⁵. No entanto, ao contrário daquilo que acontecia na Grécia Clássica, a arquitectura renascentista, em especial a partir do século XVI, exige a existência de espaços interiores. As sólidas paredes surgem então perfuradas por janelas, respondendo ao mesmo ideal da unidade do conjunto. A janela desenha a fachada criando ritmos modulares segundo uma organização sistemática e unitária com todo o edifício. De geometria simples e rectangular e na maioria dos casos encimada por um frontão, à janela renascentista é atribuída grande dignidade e uma individualidade em relação aos planos de parede que não tem precedentes. Tomando como exemplo a *Biblioteca Mediceo Laurenziana* (1525), de Miguel Ângelo, constata-se que as janelas se agrupam de forma lógica e ordenada segundo um padrão que organiza todo o volume. O desenho da fachada exterior, sobre o claustro, “é de completa neutralidade, com as janelas iguais dispostas em comboio, sem tratamento significativo da superfície das paredes”⁶. A janela renascentista é assim um elemento que desenha ritmos, quer pelo interior, quer pelo exterior. Nesta biblioteca, a sala de leitura é dotada de uma iluminação abundante graças às janelas, dispostas de forma regular e cuja métrica determina a totalidade dos elementos, desde os caixotões do tecto à colocação das estantes. Já no volume vertical do vestíbulo, que comporta a escada de acesso, o carácter é bem distinto. Afirma Domingos Tavares que, pelo interior, Miguel Ângelo procura a “destruição da perceptibilidade das paredes como planos de retenção do espaço”⁷ através da incorporação de janelas falsas, de forma a produzir efeitos de luz e sombra próprios de fachadas exteriores, acentuados pela luz proveniente das doze janelas na parte superior. A profundidade dos elementos e o tratamento da luz confunde o olhar dando a este vestíbulo um carácter de espaço exterior público, contrastando com a claridade homogénea e regular da sala de leitura. Desta forma, a janela no Renascimento torna-se um elemento expressivo, capaz de desenhar o próprio edifício e de lhe conferir um carácter muito próprio.

4. Ibidem, p. 102.

5. Bruno Zevi. Cfr. SILVA, Suzi Bianca de Jesus – *A Janela*, 2008, p. 142.

6. TAVARES, Domingos – *Miguel Ângelo*, 2002, p. 60.

7. Ibidem, p. 63.



9| "Demonstração de Perspectiva", Albrecht Dürer (1525). No seu "Tratado de Geometria", Dürer demonstra, através desta gravura, a objectividade e o rigor do desenho de perspectiva, em que as imagens podiam ser produzidas através de engenhos e mecanismos científicos.

A JANELA DE ALBERTI

Afirma Luís António Jorge que a janela no Renascimento “deixou de ser um buraco na parede, para se tornar um instrumento de visão”⁸. Existe assim uma proximidade conceptual entre o olhar do indivíduo e a forma de representação do real. A perspectiva linear surge, pelas mãos de Brunelleschi, como o método ideal para a tradução da nova realidade em termos pictóricos. Neste contexto em que a racionalidade se torna o valor primordial, em detrimento da sensação, a utilização da perspectiva como sistema de representação vigente torna-se a materialização de uma nova forma de encarar o mundo⁹. Alberti, no seu “Della Pittura” editado em 1435, teorizou pela primeira vez os princípios da *perspectiva artificialis*, cujo nome deixa transparecer de imediato a sua maior característica: uma certa artificialidade. Os objectos representados eram submetidos a regras matemáticas bem definidas, construídos de forma geometricamente controlada. Neste sistema, é o artista que, baseando-se em regras abstractas, domina o espaço representado, segundo uma postura totalmente concordante com o humanismo renascentista.

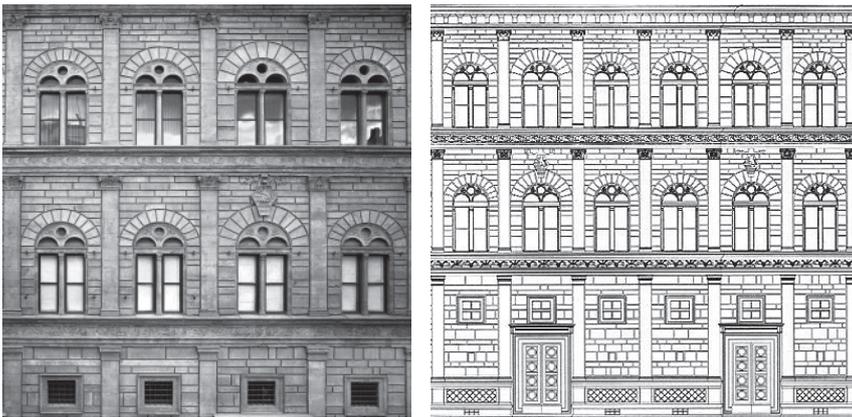
Tendo como ponto de partida a definição do plano do quadro, através de uma construção mental a realidade tridimensional converte-se numa composição composta por linhas e planos inseridos no cone visual e convergindo para um ponto de fuga bem definido. O resultado é um espaço homogéneo, regular, contínuo. Segundo Panofsky, em “A Perspectiva como Forma Simbólica”, “a perspectiva parece reduzir o divino a simples tema da consciência humana”¹⁰. Além disso, o observador existe necessariamente numa relação com a realidade baseada numa condição de imobilidade total, única capaz de resultar numa representação racionalmente construída. O olhar da perspectiva, além de fixo é único, ignorando-se o facto de o homem ver com ambos os olhos, o que acentua a sua artificialidade. Apesar disso, a perspectiva linear era entendida como representação da realidade tal como esta se apresenta aos nossos olhos. Baseava-se essencialmente numa lógica de imitação que tentava reproduzir de forma rigorosa o mundo exterior. Através da geometria e dos princípios científicos da perspectiva, a realidade tornava-se mensurável, controlada e, mais significativamente, conhecida. Não existia, ainda, a distinção entre a realidade em si e aquilo que é percepcionado. A visão mental e abstracta, imóvel e monocular, era um veículo para a obtenção de conhecimento. A própria origem latina da palavra *perspectiva* parece implicar a existência de um elemento que faz a relação entre observador e observado, uma vez que significa “ver através de”. Mas é Alberti quem faz o paralelismo entre perspectiva e visão através de uma janela ao afirmar: “Traço um quadrilátero... janela aberta, através da qual vejo o que quero pintar”¹¹. A *Janela de Alberti*, como ficou conhecida, tem como premissa a existência do plano do quadro e, nesse plano, de uma moldura enquadrando a realidade representada. Definindo a moldura é possível controlar

8. JORGE, Luis António - *O Desenho da Janela*, 1995, p. 45.

9. “Era o momento ideológico, filosófico e cientificamente propício para introduzir o espaço num plano pictórico bidimensional” Ibidem, p. 46.

10. PANOFSKY, Erwin - *A Perspectiva Como Forma Simbólica*, 1993, p. 67.

11. Leon Battista Alberti. Cfr. PANOFSKY, Erwin - *A Perspectiva Como Forma Simbólica*, 1993, p. 70.



10 11
12

a realidade representada em função de um ponto de fuga que, ao colocar-se num ponto específico, pressupõe um determinado posicionamento fixo do observador, impossibilitado de se mover. Sem moldura, a perpendicular ao plano perde-se e, com ela, a estabilidade da cena dissolve-se. “É necessário perceber a janela, para sermos capazes de observar o mundo”¹² afirma Michael Kubovi. Para o homem renascentista, apenas por intermédio de um enquadramento é possível relacionar-se com o exterior pois é ele que determina o ponto através do qual é possível a contemplação do mundo. Tomando como exemplo os palácios que surgem em Florença no século XV, estes apresentam fachadas modeladas pela introdução sistemática dos vãos, que recebem tratamento diferenciado em função dos pisos. Inseridos em contexto urbano, a relação que estas aberturas estabelecem com o exterior exemplifica o novo carácter da janela enquanto moldura para a observação do mundo.

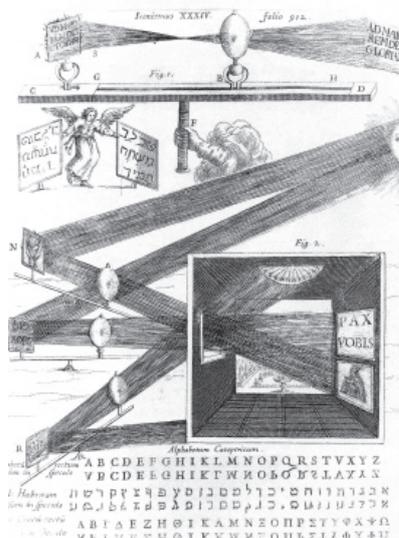
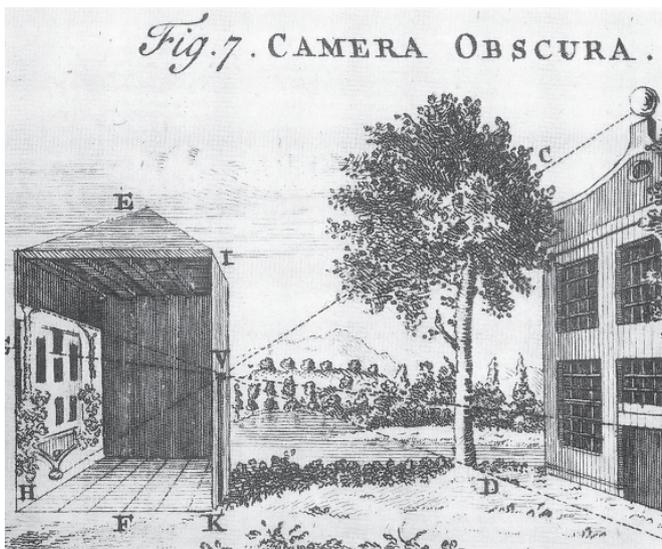
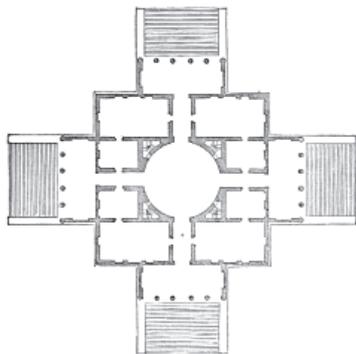
Embora desde o Renascimento inicial se observe a valorização de uma certa privacidade associada à habitação, apenas nos séculos XVI e XVII se começa a assistir ao processo de privatização da sociedade¹³, paralelamente à alteração no conceito de família. No entanto, nesta fase observava-se já um aumento da vida urbana e as habitações, ao invés de procurarem voltar-se para o interior, relacionam-se activamente com a envolvente. No *Palazzo Rucellai* (1446-1451) construído por Bernardo Rossellino segundo desenho de Leon Battista Alberti, pode constatar-se que, apesar da existência de um pátio interno, as janelas da fachada principal valorizam o novo hábito de contemplação da cidade a partir do interior. O piso térreo muito encerrado, protegendo o interior, contrasta com a valorização das janelas geminadas de coluna central dos pisos superiores que dirigem para a envolvente urbana os principais quartos da habitação. Através da janela, o interior protegido da habitação torna-se o instrumento privilegiado para a contemplação da vida da cidade em que os olhares que se cruzam “participam intensamente na criação de novos códigos de comunicação social”¹⁴. Desta forma, este olhar é activo e, ao observar o exterior, apropria-se dele. A habitação, através da relação que estabelece com o exterior, altera a vivência da cidade e, nesse sentido, controla-a. Por outro lado, a situação inversa é também contemplada uma vez que o aspecto exterior da fachada é valorizado como composição geométrica regular e claramente ordenada, em que as aberturas não dependem da organização interna da habitação. Valoriza-se a representatividade urbana do edifício e a comunicação que se estabelece com o exterior.

Num contexto bem distinto, vale a pena mencionar também a forma como as *Villas* de Andrea Palladio comunicam com a envolvente rural em que se inserem. Inspirada pelo Panteão Romano e materializando os princípios defendidos por Palladio em “*Quattro Libri dell’Architettura*”, a planta da *Villa Rotonda* (1550) é dotada de uma simetria e centralidade absolutas que controlam todo o volume. As quatro fachadas que ladeiam o círculo central têm quatro pórticos projectados para o exterior e, ao voltarem-se para o terreno em volta segundo as quatro direcções, controlam toda a realidade envolvente.

12. “We must perceive the window in order to see the world” KUBOVY, Michael - *The Psychology of Perspective and Renaissance Art*, 1993, p. 88 (tradução da autora).

13. REVEL, Jacques – *As práticas da civilidade*, 1990, p. 165.

14. JORGE, Luis António - *O Desenho da Janela*, 1995, p. 36.



13 14
15 16

13| Planta da Villa Rotonda, Andrea Palladio.

14| Villa Rotonda.

15| Modelo de *camera obscura*, em que o edifício que se pretende representar surge invertido na parede posterior interna da câmara.

16| Gravura de que mostra a projecção de inscrições através do recurso à *camera obscura*.

Fruto de uma profunda concepção humanista, estas habitações afastadas do contexto da cidade detêm uma presença na paisagem que coloca o homem que as habita num centro a partir do qual contempla a totalidade do mundo exterior. A habitação incorpora assim o conceito de cosmos universal, centro a partir do qual o ser observa, conhece e domina a paisagem.

As relações que se estabelecem na janela renascentista materializam-se num aparato chamado *camera obscura*, ou câmara escura. Segundo Jonathan Crary “iniciando-se no século XV, a figura da *camera obscura* começa a assumir uma importância preponderante na delimitação e definição da relação entre o observador e o mundo”¹⁵. Este instrumento óptico consiste numa caixa, ou quarto escuro, no qual se rompe um orifício, única abertura para o exterior. Através desta abertura a luz do exterior entra e projecta na superfície oposta a imagem dos objectos invertidos. Existem referências à existência de *cameras obscuras* desde a Antiguidade e, de acordo com David Hockney no seu controverso “Secret Knowledge”¹⁶, esta terá sido usada como instrumento auxiliar ao desenho desde o século XV, por artistas como Vermeer, Caravaggio e Jan Van Eyck. Através da reflexão que se obtinha na câmara escura, era possível desenhar objectos e ambientes de extrema complexidade e detalhe, mais do que aquele que o olho humano consegue captar, sem resultar em erros de perspectiva. O artista colocava-se no interior deste espaço escuro e em vez de observar directamente a realidade que queria representar, usava o seu reflexo na parede oposta. É possível estabelecer uma analogia entre a postura do observador da *camera obscura* e a relação que o homem renascentista estabelecia com o mundo exterior através da janela. Enquanto modelo de visão que se manteve sensivelmente até ao século XIX, a *camera obscura* sintetiza o pensamento e olhar da Renascença uma vez que, tal como afirma Gilles Deleuze, “todas as máquinas são sociais antes de serem técnicas”¹⁷.

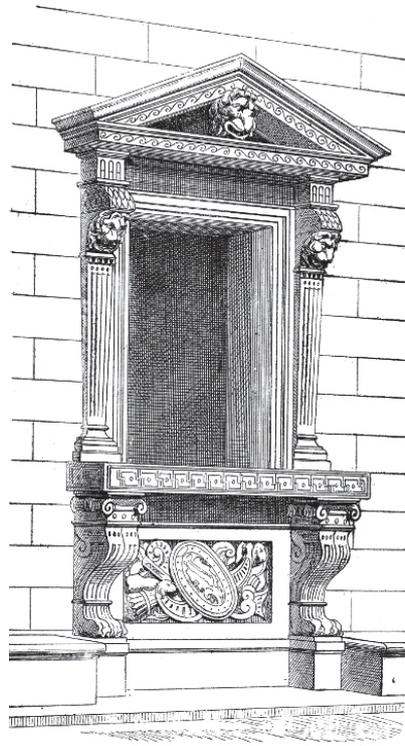
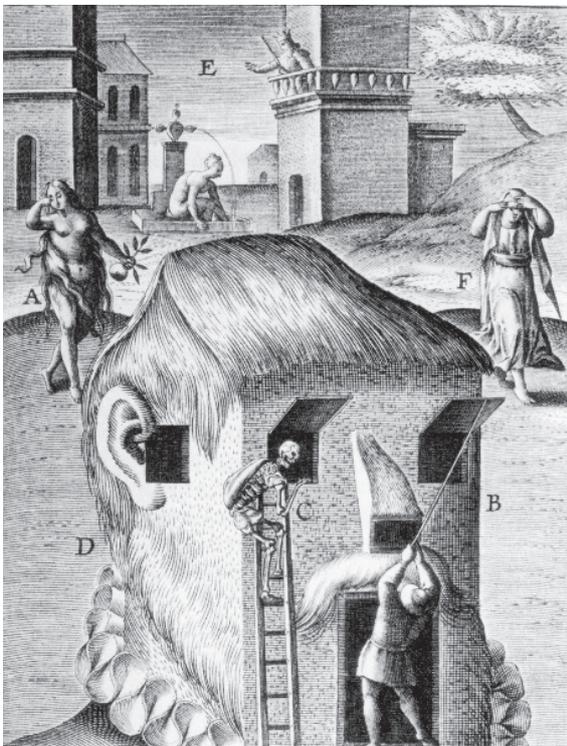
Tal como foi explanado com base no *Palácio Rucellai*, os espaços habitacionais a partir do século XV pressupõem já uma certa privacidade e, ao contrário do que acontecia na Antiguidade Clássica, a existência de espaços interiores é um dado adquirido. Da mesma forma que na *camera obscura*, o observador se encontra sempre dentro da escuridão da caixa cujas paredes o protegem do mundo externo numa certa “metafísica de interioridade”¹⁸, também na habitação a relação com o exterior passa pela existência de um espaço interno que permite observar o exterior a partir de um ponto específico e bem delimitado. No *espaço entre* existe a janela emoldurada de que nos fala Alberti, que permite assim o contacto com o exterior de forma muito filtrada, controlada. Este modelo implica necessariamente um certo distanciamento em relação aos objectos percebidos, a existência desse aparato que faz a mediação entre a realidade e a sua percepção. Através do desenho da sua moldura, a janela renascentista situa o observador no ponto privilegiado para a apreensão do exterior, mas este

15. “Beginning in the late 1500s the figure of the camera obscura begins to assume a preeminent importance in delimiting and defining the relations between observer and the world.” CRARY, Jonathan - *Techniques of the Observer*, 1992, p. 38 (tradução da autora).

16. HOCKNEY, David - *Secret Knowledge*, 2003.

17. “Machines are social before being technical” Gilles Deleuze. Cfr. CRARY, Jonathan - *Techniques of the Observer*, 1992, p. 31 (tradução da autora).

18. “Thus the camera obscura is inseparable from a certain metaphysics of interiority.” Ibidem, p. 38 (tradução da autora).



17 18

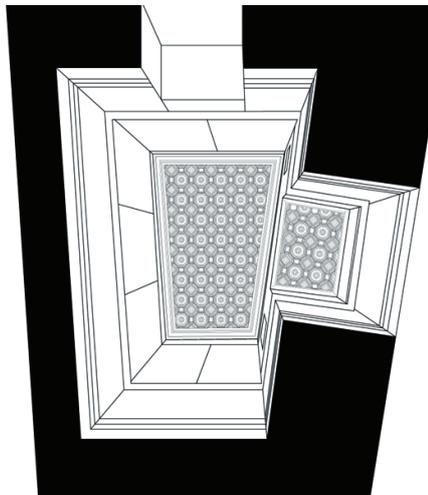
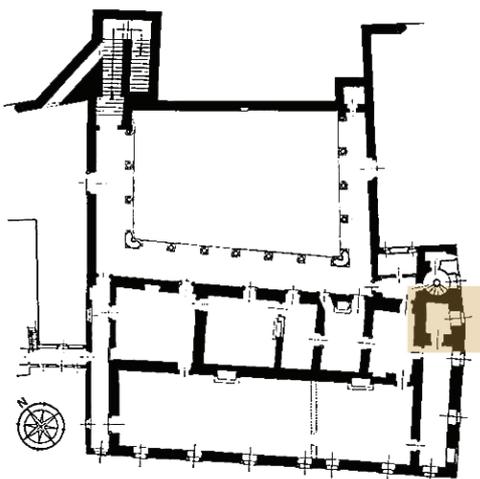
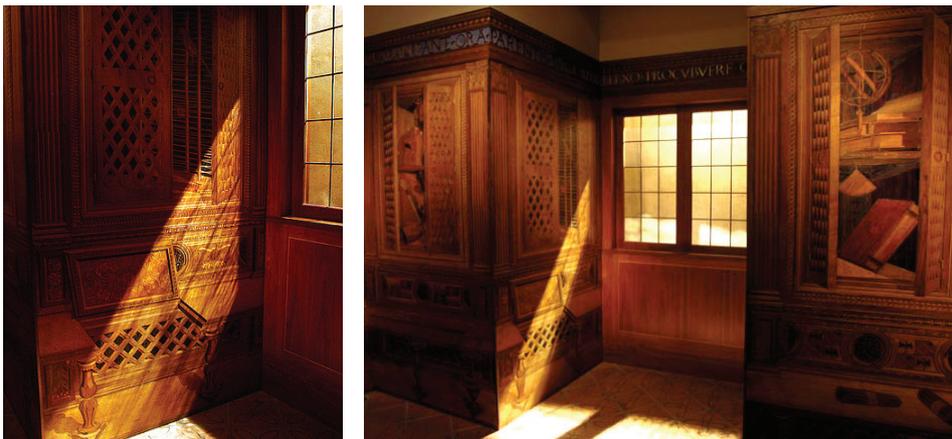
17| “Adspectus Incauti Dispendium”, gravura de Cornelius Galle (1601). As janelas são os olhos da arquitectura, os dispositivos que permitem ao homem contemplar o exterior e o seu próprio interior. O aparato, inicialmente criado pelo homem, altera as regras da sua própria percepção.

18| Janela renascentista, desenho de de Julien Guadet.

ponto é fixo, é o observador rígido e monocular da perspectiva linear olhando para a reflexão que entra pelo orifício da *camera obscura*. Através do aparato a realidade torna-se inteligível no interior, subjugada às leis humanas do observador da mesma forma que a realidade representada se distorce para se adaptar aos princípios da perspectiva. O modelo é assim resultante dessa postura humanista em que o homem domina tanto o real como a forma de o apreender, dotando esta relação de uma lógica de exterioridade. A imagem resulta de uma visão neutra, sem corpo nem subjectividade uma vez que ela é dependente do mecanismo de apreensão e não da percepção directa do sujeito. Assim sendo, o olhar renascentista é o olhar da perspectiva linear, fixo, imóvel e sem corpo, respondendo a um ideal cartesiano de observador totalmente focado num objecto externo, um olhar que apenas percebe a realidade quando esta responde às regras que ele próprio fixa. O mundo que se vê para lá da janela existe segundo uma relação de domínio, única capaz de produzir “conhecimento perceptível”¹⁹. Vilém Flusser refere, em “The Shape of Things”, que a civilização grega chamava a este tipo de visão através da janela *theoria*: percepção sem perigo, sem experiência²⁰. Atendendo ao significado original do conceito de *theoria*, é possível compreender melhor as razões que conduziram ao surgir da janela neste período da história, e com este carácter. *Theoria* deriva da palavra *theorein* que significa considerar, especular, olhar para; e de *theoros*, com o significado de espectador ou, mais literalmente, aquele que vê uma vista. Assim, *theoria*, assemelhando-se ao latim *contemplatio*, significaria contemplar, olhar para algo, quer fosse com os olhos ou com a mente. Este ponto é da maior importância na medida em que revela o uso deste termo com o sentido não apenas de ver mas também de compreender de forma consciente. A visão torna-se uma finalidade em si mesma, associa-se a essa ideia de conhecimento puramente intelectual, em que através da contemplação era possível compreender a realidade observada. Esta pressupõe um distanciamento em relação aos objectos, tornando-se uma percepção sem contacto, sem exposição do sujeito que observa. Assim sendo, a janela renascentista incorpora um ideal de contemplação a partir de um interior protegido. O homem renascentista desenha um dispositivo que faz a mediação entre ele e o exterior, em que é o aparato que define o seu interior, que dita as regras desta relação e constrói o próprio sujeito, tal como na câmara obscura. É o desenho da janela que dita as regras desta relação. Apenas através dela é possível ao sujeito obter o distanciamento que permite a contemplação da cidade e a produção de *theoria*. Não se trata assim de uma visão puramente empírica, mas de uma contemplação que segue o mesmo espírito que colocou a perspectiva como sistema de representação oficial. As regras são conhecidas e controladas, através delas o sujeito interiorizado pode compreender o exterior, desenhá-lo segundo uma matriz humana. Na *Janela de Alberti*, as janelas são os olhos da arquitectura, sem as quais o homem fica impossibilitado de conhecer tanto o mundo exterior como o seu próprio interior pois é a existência do orifício por onde o exterior entra que confere interioridade à *camera obscura*.

19. Expressão usada por Foucault em *Les Mots et Les Choses: une archéologie des sciences humaines*, para caracterizar o método de observação nos séculos XVII e XVIII. Ibidem, p. 57.

20. “The Greeks called this sort of seeing *theoria*: perception without danger and without experiencing anything.” FLUSSER, Vilém - *The Shape of Things*, 1999, p. 82 (tradução da autora).



19 20
21 22

19| *Studiolo* de Gubbio. Detalhe da zona junto à janela.

20| Vista sobre a janela.

21| Planta do Palácio Ducal, com marcação da localização do *studiolo*, cujas únicas aberturas se voltam para o exterior.

22| Perspectiva da pequena divisão, seccionada segundo um plano horizontal. A localização da janela deixa claro o posicionamento do homem perante ela, voltado para o exterior numa relação contemplativa.

O STUDIOLO DO PALÁCIO DE GUBBIO

Sintetizando todas estas características encontra-se um exemplo particularmente esclarecedor que se insere no espírito humanista desta época. Da autoria de Francesco di Giorgio Martini e executado por Giuliano de Majano, temos o *Studiolo* do Palácio Ducal de Gubbio (1479-1482). *Studiolos* eram pequenas divisões que começam a surgir nos palácios italianos desta época, fazendo parte do processo de privatização dos espaços interiores da habitação²¹. Pertencem sempre ao dono da casa e destinam-se à actividade intelectual, sendo esta uma necessidade que surge, naturalmente, apenas a partir do Renascimento. Este em particular foi comissariado pelo Duque de Urbino, Frederico de Montefeltro, e faz parte da sua residência nesta cidade, situada no norte de Perúgia, Itália. Como militar que adquiriu mais tarde o título de Duque, Frederico de Montefeltro sentia a necessidade de legitimar a sua autoridade e poder através da propaganda dos seus ideais humanistas. Neste sentido, é no seu *studiolo* que esta demonstração de valores se torna mais evidente uma vez que estes espaços tinham também como função encarnar e ilustrar simbolicamente as qualidades dos líderes ou donos do palácio. Esta é feita de forma mais evidente através da decoração. As paredes do estúdio são revestidas por uma técnica de trabalho em madeira denominada intarsia, que consiste no uso minucioso de folhas de madeira de tons diferentes de forma a criar desenhos de grande detalhe. Neste *studiolo* os painéis desenham cenas tridimensionais que usam a perspectiva linear e os efeitos de claro-escuro da madeira para dar a ilusão de profundidade. Representam os próprios móveis entreabertos e os utensílios neles inseridos simbolizam as virtudes do Duque de Urbino. Estes recriam todos os componentes de um líder renascentista, surgindo símbolos ligados à matemática, engenharia e geometria que realçam o seu conhecimento das artes liberais, instrumentos musicais e referências aos seus méritos enquanto soldado e líder militar, compondo um conjunto que revela amor ao conhecimento e às artes e liderança sábia.

Mas aquilo que torna este exemplo significativo é a existência de uma janela inserida na divisão e enquadrada por estes elementos de trabalho em madeira. Esta materializa todas as características que foram atrás enunciadas. Único ponto de contacto com o exterior, adquire grande presença no pequeno compartimento. Através desta abertura, o dono do palácio contempla o exterior a partir do centro do *studiolo*, numa relação dotada de uma profunda individualidade que favorece o seu domínio sobre a realidade observada. No interior, existe o espaço da intelectualidade, da leitura e do estudo, o espaço da reflexão mental por excelência em que o sujeito se encontra retirado da esfera pública do exterior. O olhar que atravessa a janela é imóvel, impessoal, e através dela domina a realidade exterior e interioriza-a, torna-a compreensível. Pela janela do seu *studiolo*, este observador distanciado pode, através de uma contemplação rigidamente estabelecida, obter conhecimento sobre o real. Neste espaço existe o mecanismo que possibilita ao homem do Renascimento a produção de *theoria*.

21. RANUM, Orest – Os Refúgios da Intimidade, 1990, p. 229.

[“A pura interioridade e a pura exterioridade habitam ‘uma casa similar’ na arquitectura doméstica barroca”¹]

“O barroco é libertação espacial, é libertação mental das regras dos tratadistas, das convenções, da geometria elementar e da estaticidade, é libertação da simetria e da antítese entre espaços interior e exterior.”²

Iniciada pelo maneirismo, após o apogeu da simetria e racionalidade do espaço renascentista, segue-se uma tendência para uma arte que prefere a sensação e o mistério em vez da geométrica adaptação ao homem. Incorporando a ideologia resultante da Contra-Reforma, em que a Igreja passa a procurar a conquista dos fiéis através do deslumbramento e do impacto emocional, a arquitectura já não se prende apenas com a procura da Beleza Clássica. Essa libertação de que nos fala Bruno Zevi diz respeito ao soltar das regras clássicas em prol de um efeito final cuja compreensão pelo homem não era já uma necessidade. Embora a escola de Bernini, em Itália, ainda revele um certo classicismo na organização dos espaços, não tardou a que o espírito barroco criasse uma nova concepção espacial, em que movimento, dinamismo e interpenetração volumétrica se tornam conceitos centrais.

Paralelamente, dá-se a alteração no sentido de habitar que se vinha a preparar desde o renascimento. O processo de privatização das sociedades que começa no século XVII passa por um novo conhecimento do homem sobre si próprio e por um maior gosto e cuidado com a aparência surgindo, pela primeira vez, a ideia de solidão como prazer. A própria ideia de família vai-se afirmando cada vez mais pelo valor de afectividade, deixando de ser apenas uma unidade económica. Para esta alteração converge uma ideia de individualidade crescente, decorrente dos valores humanistas da época anterior, que se revela na procura de bem-estar e de um conforto que se define

1. TEYSSOT, Georges – *Da Teoria da Arquitectura*, 2010, p. 243.

2. ZEVI, Bruno - *Saber Ver a Arquitectura*, 1996, p. 114.



23 24

23| “La Madeleine à la Flamme Filante”, Georges de La Tour (1640). A representação de uma mulher sozinha num espaço fechado, no qual uma luz que vem do próprio interior se torna o motivo principal, demonstra como nesta fase se valorizava o sentido de encerramento interior e o prazer pela solidão.

24| “Trionfo Della Divina Provvidenza”, Pietro da Cortona (1633-39). A pintura transforma o plano do quadro numa superfície côncava onde múltiplos pontos de vista e linhas de força envolvem o observador tornando-o parte de uma representação mais ilusória do que compreensível.

de uma forma mais mental do que física. Enquanto que na Idade Média “não importava o desconforto do banco, porque o importante era ao lado de quem se estava sentado”³ valorizando-se acima de tudo a representatividade, nos séculos XVII e XVIII procura-se essa sensação de bem-estar psicológico, que era algo muito pessoal. Agora, o prazer individual passa pela existência de espaços interiores onde seja possível *reflectir*. “Neste mundo ocorrem quer os sentimentos pessoais quer o pensamento privado, momentos tradicionalmente identificados pelo idealismo como reflexão.”⁴ Em especial a partir da segunda metade do século XVIII, esta descoberta dos valores de privacidade na habitação leva ao estabelecimento de diferentes patamares de relacionamento pessoal e consequentes níveis de intimidade. A casa ganha espaços de articulação que existem como filtros destas relações, em que o quarto deixa de ser a única divisão privada dentro da habitação. Citando John Lukacs, é assim evidente que “a alteração no interior das casas se dá junto com a alteração no interior das mentes.”⁵

Desta forma, uma arte que comunicava pela sensação e pelo dramatismo do movimento, associada a um habitar íntimo e ao mesmo tempo representativo, deixa de se enquadrar no modelo da perspectiva linear. Não implicando o abandono das suas normas, a perspectiva continua a ser explorada e utilizada pois “sem a visão perspectivada do espaço, não teriam surgido as fantasmagorias soberbas do Barroco”⁶. Aquilo que se perde é a sua transparência e clareza. A janela de Alberti torna-se opaca, difícil de ler, múltipla. Quando a hegemonia da visão cartesiana dá lugar a uma experiência háptica do espaço, o regime óptico perde o seu absolutismo⁷. Na arte barroca, o espaço ilusório incita o corpo a fazer parte da representação, envolve-o através da criação de pontos de fuga múltiplos e distorcidos. Geram-se torções e movimentos que não terminam no plano do quadro, pondo termo ao conceito renascentista de observador distanciado e sem corpo. Só assim se compreende que no regime escópico barroco surja uma certa noção de erotismo, impensável num modelo visual sem corpo nem subjectividade como aquele que o precedeu. Desta forma o plano do quadro, além de perder a sua transparência, deixa de ser plano para ser côncavo, pois aquilo que revela já não é o real mas a sua manipulação. O espaço expande-se num diálogo com o homem em que na verdade representada existe lugar para a ilusão, para o peculiar, para o bizarro.

UM INTERIOR SEM EXTERIOR

Assim sendo, o modelo visual da *camera obscura* deixa de traduzir a relação que o homem barroco estabelece com o exterior a partir da habitação. Numa época em que se procura a interioridade dos espaços, associado a uma decoração profusa que converge para uma separação ainda maior entre

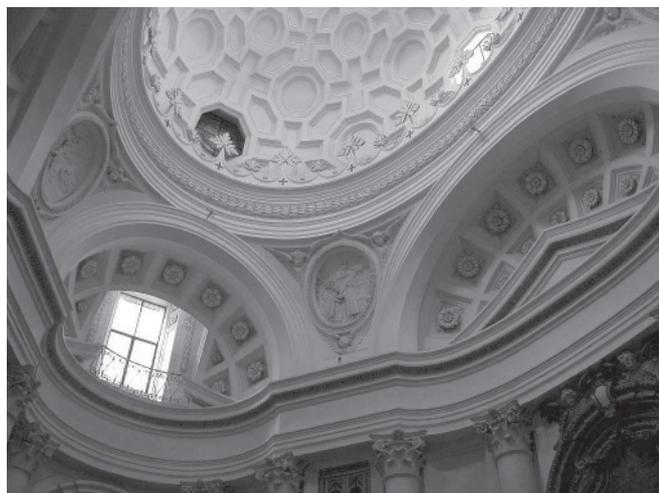
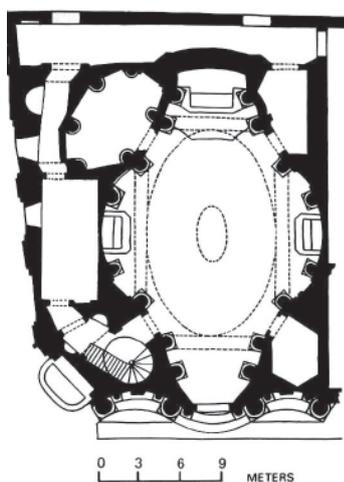
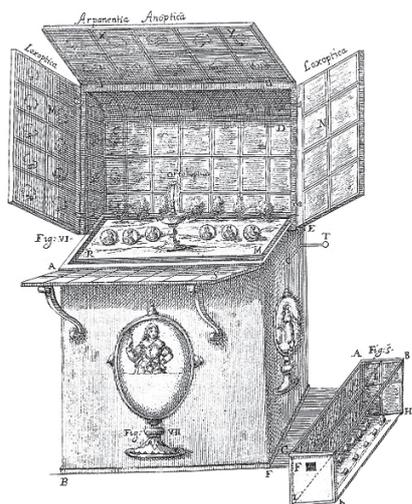
3. CABIDO, José – *Reflexões Sobre o Interior Doméstico as Mentalidades e os Espaços*, 1994 p. 107.

4. TEYSSOT, Georges – *Da Teoria da Arquitectura*, 2010, p. 161.

5. John Lukacs. Cfr. CABIDO, José – *Reflexões Sobre o Interior Doméstico as Mentalidades e os Espaços*, 1994, p. 108.

6. PANOFKY, Erwin - *A Perspectiva Como Forma Simbólica*, 1993, p. 67.

7. “Barroque visual experience has a strongly tactile or haptic quality, which prevents it from turning into the absolute ocularcentrism of its Cartesian perspectival rival.” JAY, Martin – *Scopic Regimes of Modernity*, 1988, p. 17.



25 26
27 28

25| Caixa catóptrica.

26| A sensação de imensidão infinita pela multiplicação dos espelhos leva ao esquecimento do exterior e ao desvanecimento da própria materialidade das paredes que conformam a caixa.

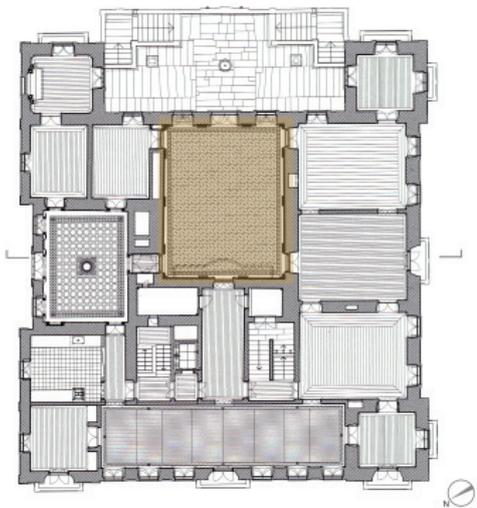
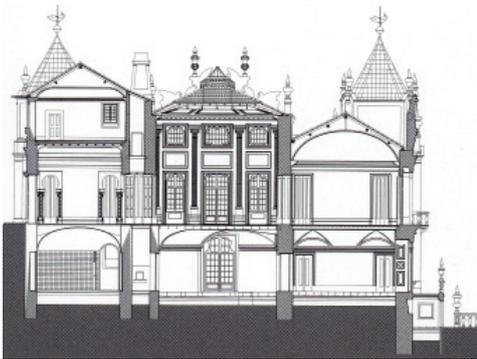
27| San Carlo alle Quattro Fontane, Francesco Borromini. Planta parcial.

28| San Carlo alle Quattro Fontane. Vista sobre a cúpula onde é possível compreender a forma como as janelas não permitem contacto com o exterior, desenhando um espaço interno de total autonomia.

interior e exterior, a imagem é a de uma caixa catóptica. Esta consiste numa caixa cujo interior é revestido com espelhos colocados de forma a multiplicar infinitamente a imagem do que existe no seu interior, resultando numa espécie de efeito caleidoscópico. Numa caixa catóptica não existe exterior, apenas pequenos orifícios para a luz entrar, revelando o interior. Este, pelo contrário, expande-se e ganha uma imensidão infinita, como se o homem passasse a existir numa esfera de interioridade pura que ultrapassa os limites da própria caixa. Tal como na pintura, os planos tornam-se côncavos, introduzem o observador na imagem e prolongam o espaço ilusório até ao infinito. De facto, a janela da habitação dos séculos XVII e XVIII assemelha-se a estes orifícios da caixa catóptica. Vista do exterior, integra-se totalmente nas ordens arquitectónicas clássicas, tal como acontecia no renascimento. O interior, por outro lado, liga-se ao conjunto decorativo, passa a fazer parte de um novo ambiente que já nada tem a ver com o alçado exterior. Neste período, a janela perde a sua característica essencial de umbral entre interior e exterior pois o seu alçado divide-se em dois. Em vez de olhar para um exterior distante e homogéneo, a janela barroca volta-se para o seu próprio interior. Da mesma forma que no interior imenso do aparato deixa de existir exterioridade, na habitação barroca existe uma fachada sem interioridade e um interior que se autonomizou.

Este duplo carácter da janela barroca torna-se muito claro na Igreja de *San Carlo alle Quattro Fontane* (iniciado em 1634), de Francesco Borromini. Inserida num convento, a igreja define um espaço interior em que impera um sentido de isolamento absoluto em relação ao exterior. As janelas parecem servir apenas para iluminação do interior, sendo colocadas em pontos altos e inacessíveis ao olhar, de tal forma que o sujeito não consiga manter qualquer relação com o exterior. Este facto é ainda acentuado pelo carácter da própria parede. Em vez de existirem como membrana que separa o interior do exterior, as paredes de *San Carlo* ganham uma espessura que permite o desenho de espaços nela inseridos. Desta forma, é como se não apenas a janela tivesse um duplo alçado, mas a própria parede se dividisse em duas, a face interna e externa, autónomas. A planta deixa transparecer com bastante clareza esta separação, em que um interior oval e curvilíneo contrasta com o perímetro do conjunto, definido pela linearidade das ruas que o conformam.

No entanto, é nos espaços mais privados da habitação, esses onde existe lugar para a reflexão, que o sentido de interioridade é procurado com mais intensidade. Na casa, os espelhos da caixa catóptica que é a janela barroca não se limitam a multiplicar o espaço, mas reflectem o sujeito que se encontra no seu interior, num único sistema em que o interior do homem e o interior da casa se relacionam. Desta forma, o conforto dos interiores barrocos passa também pela possibilidade da existência destes espaços onde o sujeito se espelha e que definem para ele um interior cuja dimensão ultrapassa os limites geométricos definidos pelas paredes. É um conforto conceptual, expresso com especial proeminência nos salões, cujas paredes frequentemente se revestem de decoração profusa e, especialmente, de espelhos onde a sociedade se reflecte. Nestes espaços de encontro as pinturas que muitas vezes preenchem as paredes envolvem o sujeito numa sensação de prolongamento do espaço até ao infinito, realçado pela



29 30 31
32

29| Palácio do Freixo, Nicolau Nasoni. Corte e planta, com marcação da Sala dos Espelhos.
30| 31| 32| Vistas sobre a sala tal como existe actualmente.

reflexão dos interiores que se multiplicam. É o caso do *Palácio do Freixo*, construído a meados do século XVIII, em que, apesar das fases de degradação de que foi vítima e das sucessivas intervenções terem alterado muitos dos seus aspectos, ainda se consegue seguir o traçado original de Nicolau Nasoni⁸. Este atende ao contexto português em que, tal como afirma Carlos de Azevedo no seu livro “Solares Portugueses”, se por um lado o maneirismo se manteve até mais tarde do que no resto da Europa, “na arquitectura doméstica as plantas revelam-se conservadoras”⁹, não se procurando o “emprego de plantas ‘dinâmicas’ e de paredes onduladas”¹⁰, como aconteceu noutros países e, em Portugal, nalguns exemplos de arquitectura religiosa. Apesar disso, o carácter dos espaços interiores denota as transformações descritas, em especial o salão principal. Este volta-se para a fachada nascente, a mais rica em decoração e expressão. É de realçar que no esquema original se atravessava o palácio pelo piso térreo, seguindo o eixo central poente-nascente, antes de entrar propriamente no edifício. A entrada era assim feita subindo, novamente no exterior, uma “larga e grandiosa escadaria abalaustrada que conduz ao andar nobre”¹¹, e directamente a este salão. Pelo interior, as paredes revestem-se de pinturas e elementos decorativos, que incluem a colocação de espelhos brasonados em duas das paredes, de forma a reflectir a totalidade da sala. Para o exterior recortam-se duas largas janelas e uma porta ao centro, sobre as quais surgem três aberturas de dimensão mais reduzida no nível superior. Uma sensação de centralidade domina o salão, de pé-direito duplo e proporções bastante verticais, acentuada pelo tecto semi-abobadado, rasgado por um lanternim. Conhecida como a *sala dos espelhos*, define uma ambiência interna quase autónoma, que não procura tirar partido da paisagem do rio Douro, a sul. Em vez disso, o olhar encontra pinturas, espelhos e janelas ocupando posições semelhantes, como elementos de igual peso na definição do espaço. O exterior é secundarizado pois o centro está ocupado por uma interioridade auto-suficiente e expansiva da qual faz parte o homem que habita estes espaços. Um lugar onde a sociedade se pode observar a si mesma, tornando-se parte do salão não apenas através dos espelhos mas de todos os elementos de configuração espacial.

IO ESPÍRITO ILUMINISTA NA CASA E MUSEU SIR JOHN SOANE

Ao longo do século XVIII, embora o barroco e o rococó ainda fossem tidos como estilos predominantes, diversas transformações sociais foram tomando lugar. O pensamento iluminista, em

8. Mandado construir por Jerónimo de Távora, cónego abastado da família nobre de Cernaches, foi em 1850 comprado por António Afonso Velado. Recentemente nomeado Barão do Freixo, Velado inicia grandes obras no Palácio, sobretudo no interior. Vai também proceder à instalação de uma fábrica de sabão no espaço circundante ao palácio, o que descaracterizou profundamente os jardins, também da autoria de Nasoni. Seguiu-se uma fase em que foi vendido novamente, tirando-se mais partido do espaço industrial, até que passou mesmo a ser utilizado como armazém e apoio à fábrica. Após vários anos de abandono e degradação, este foi restaurado no âmbito do projecto “Metropólis”, entre 2000 e 2003. O projecto, da autoria de Fernando Távora e José Bernardo Távora, tentou reaver a identidade do Palácio deixando clara a leitura do edifício original de Nasoni. Desde 2009 que funciona como pousada.

9. AZEVEDO, Carlos de – *Solares Portugueses*, 1988, p. 69.

10. *Ibidem*, p. 68.

11. SILVA, António – *Nobres Casas de Portugal*, 1959, p. 207.



parte fruto do desenvolvimento técnico e científico que se iniciara no século XVII, implementa novos valores que rejeitam os modos de compreensão do mundo baseados na religião. Em vez disso enaltece-se o valor do homem livre e racional para o qual o pensamento científico, a introspecção e o livre exercício das capacidades humanas conduziram a uma sociedade de progresso e moral, condição para a felicidade humana. A designação do século XVIII como *Século das Luzes* provém desta ideia de luz como razão e verdade, foco que permitia acabar com as sombras de tirania, superstição, ignorância e intolerância religiosa. O *homem iluminado*, conhecedor de todas as áreas, seria detentor de um conhecimento generalizado mais do que erudito, demonstrando igualmente interesse pela Antiguidade e pelas explorações arqueológicas.

Assim sendo, a casa deste período, embora ainda integrada nos modelos barrocos, começa a denotar algumas transformações, resultado da difusão dos novos valores. A interioridade continua a imperar, mas a partir de agora os espaços para reflexão pessoal são também o lugar do conhecimento. A *Casa e Museu Sir John Soane*, em Londres, demonstra com bastante clareza a forma como a habitação desta fase se dobra sobre si mesma, gerando interiores que se multiplicam em relações complexas. A junção do programa habitacional com espaços museu para exposição desta colecção privada torna-se a transcrição literal do espírito iluminista de interesse pelas artes e pelas civilizações, de cultura generalizada, associada ao habitar interiorizado barroco.

Começando no número 12 de Lincoln's Inn Fields, o arquitecto e coleccionador Sir John Soane, após demolir o volume existente, constrói aí a sua habitação, para a qual se mudou com a sua família em 1794. Em 1813 muda-se para o número 13, e começa a construção do museu para expor a sua colecção, na parte de trás do lote. Em 1823 adquire também o número 14 que, tal como nas outras duas parcelas, demoliu e reconstruiu. Este conjunto de fachada simétrica passou a funcionar como um todo que adquiriu a sua configuração final em 1837, embora já existisse como museu desde 1833. Coleccionador obsessivo, Soane desenhou um museu capaz de albergar uma multiplicidade de obras pertencentes a géneros e configurações muito distintas, num espaço bastante reduzido. A fachada geometricamente ordenada e regular não transmite a complexidade da configuração interna do edifício, em que os espaços se sucedem de forma intrincada, relacionando-se entre si através de estreitas passagens, escadas que torcem e pés-direitos que estabelecem relações entre pisos. O volume saliente da fachada principal começou por ser exterior, compondo uma espécie de *loggia* voltada para Lincoln's Inn Fields, que foi fechada com vidro em 1829 e 1834, aumentando o espaço interno do edifício e alterando a forma como as divisões se relacionam com a rua. Este volume é composto por três amplas aberturas em cada um dos pisos principais, integrando uma delas a entrada para o edifício, e entre as quais se encontram pedestais góticos do século XIV. O interior, por outro lado, é dotado de uma ambiência muito peculiar através da decoração exaustiva, composta por todo o tipo de objectos pertencentes à colecção de John Soane, o que inclui desde telas e desenhos a mobiliário, escultura, peças de arqueologia e arquitectura, maquetes, etc. Todo o edifício foi desenhado de forma a proporcionar os pontos de vista mais adequados



34 35
36 37

34| Planta do piso de entrada tal como existe actualmente. A cinza estão assinalados os três pátios interiores, para os quais se voltam a maioria das aberturas.

35| Zona da cúpula central do museu, de grande verticalidade, onde se acumulam as peças pertencentes à coleção John Soane.

36| Biblioteca. Vista sobre as janelas voltadas para o exterior, cujas portadas internas se revestem de espelhos, tal como o espaço entre elas.

37| As mesmas janelas vistas a partir do exterior.

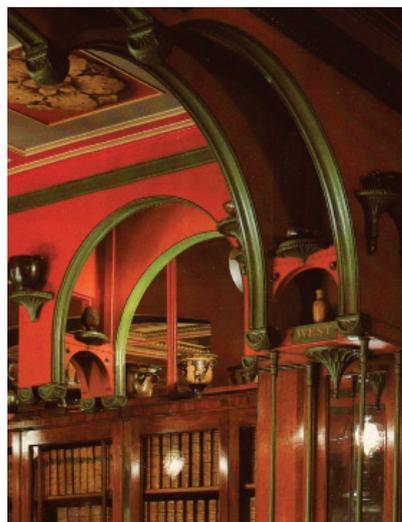
às peças a mostrar, sob uma iluminação cuidadosamente trabalhada. Como a descreve Mrs Hofland na sua participação em “Description”, da autoria do próprio John Soane: “uma requintada distribuição de luz e cor que, por vezes provindo de fontes ocultas, proporciona as mais requintadas tonalidades, e produz os mais mágicos efeitos através do Museu”¹². A luz proveniente de diversas clarabóias construídas de forma a atribuir uma ambiência própria a cada espaço e de janelas que, à excepção das que existem na fachada principal, se voltam sempre para um dos três pátios internos. A opção por este tipo de iluminação denuncia a vontade de criar no interior da casa esse sentido de mundo interior autónomo e de recusa de uma relação directa com o exterior. Os pátios, de dimensões reduzidas, são parte integrante do museu e contém peças colocadas de forma a serem vistas a partir dos vários pisos. As próprias janelas que se voltam para os pátios foram pensadas tendo em conta os objectos aí colocados, com o objectivo de conseguir interessantes relações visuais com eles. Todo o interior se desdobra através de sequências de espaços que funcionam como um todo e ganham características muito peculiares. Em redor da verticalidade da zona central do museu iluminada pela cúpula de vidro colorido¹³, surgem espaços repletos até ao limite com as peças expostas, articulando corredores, passagens, salas e nichos que funcionam todos como espaço expositivo e se relacionam entre si gerando uma grande riqueza de ambientes. Predomina uma dinâmica interna muito forte, em que os esquemas interiores vivem por si só e não dependem da relação com o exterior, o que lhes confere uma grande intimidade.

A zona da sala de jantar e da biblioteca é particularmente demonstrativa deste carácter introvertido da habitação. Entendidas quase como espaço único, são separadas apenas por um arco tripartido, originalmente composto por três segmentos iguais, apoiado em dois pilares salientes. Dois arcos semelhantes seguem junto às paredes laterais da biblioteca, sobre as estantes. Atrás destes a parede é preenchida com espelhos que reflectem o tecto dando a ilusão que a sala se prolonga para lá das estantes de livros. Mas mais significativo e invulgar é a configuração das janelas para a rua. No momento em que a *loggia* foi fechada as janelas passaram para a parede exterior do volume gerando um espaço intersticial entre estas e a biblioteca, que foi preenchido com nichos para estantes. Do lado interior da janela, correm portadas que são totalmente revestidas com espelhos¹⁴. Quando fechadas as duas portadas, a biblioteca materializa a noção de catóptico associada aos espaços interiores, uma vez que o espaço passa a encerrar uma pura interioridade. Em vez da rua, pela janela observa-se novamente o espaço interno da sala, e nela o observador que a habita e da qual faz parte. Contribuindo para esta noção, mais espelhos surgem em diversos pontos da divisão, da mesma forma que acontece no resto da casa. Além dos amplos espelhos sobre as lareiras da sala de jantar e da biblioteca, existem espelhos nos pilares do arco central, e até inseridos no desenho das estantes de madeira. A parede Norte, por outro

12. “That exquisite distribution of light and colour which, often from undiscovered sources, sheds the most exquisite hues, and produces the most magical effects, throughout the Museum [...]” Mrs. Hofland. Cfr. *A new description of Sir John Soane’s Museum*, 2007, p. 58.

13. “The effect in this part is rather solemn than gloomy, and the pictorial breaks of light and shade will be duly appreciated by the students and lovers of art.” John Soane. Cfr. *Ibidem*, p. 53.

14. “These sliding shutters faced internally with mirror-glass, together with the pier-glass between windows, present an essentially uninterrupted sheet of mirror across the south end of the room when the shutters are closed.” *Ibidem*, p. 7.



38 39

38| "Berlin Zimmer", desenho de Erdmann Hummel (1820-25).

39| Detalhe dos espelhos sobre as estantes da biblioteca e inseridos no desenho do arco, que parecem prolongar a sala para lá dos seus limites.

lado, é ocupada em grande parte por uma janela que dá para o pátio central, *Monumental Court*. Neste ponto, embora a abertura não se dirija para um exterior público, associando-se à caixilharia surgem mais peças de espelho, como se a própria janela expandisse também o interior, e não o contrário.

Uma aguarela da autoria de Johann Erdmann Hummel, de nome *Berlin Zimmer* (1820-25), transmite um sentimento muito semelhante ao que existe dentro desta sala da casa e museu Sir John Soane. Esta representa um quarto de grandes dimensões, no qual existem duas janelas para o exterior. No entanto, entre elas existe um espelho que reflecte a porta onde deveria estar reflectido o observador. Pela ausência do observador reflectido é como se estivéssemos realmente inseridos dentro da pintura. Mas mais significativo ainda é o facto de neste quarto de Hummel existirem vários espelhos, que reflectem as duas janelas. A estes é dado grande valor pictórico e uma intensidade cromática semelhante à das janelas, opção que permite entender ambos os elementos como de uma natureza semelhante. “E se as janelas são espelhos, talvez o exterior seja uma total ilusão: não há mundo exterior. [...] Existimos apenas dentro desta *Innerlichkeit*, desta intimidade.”¹⁵ A biblioteca projectada por Soane materializa o princípio de espelhamento do quarto de Hummel, onde as janelas não apenas aparecem reflectidas em espelhos mas vão mais longe e permitem *transformar-se* neles. Pelo desaparecimento da janela o exterior deixa de existir e o interior intensifica-se. Tal como a descreve Teyssot, a janela do século XVIII “não é tanto um umbral como separador que articula e diferencia: o abismal precipício entre um aparato formal exterior e um interior que está a ser transformado pelas novas prescrições de conforto.”¹⁶

1 O MOMENTO DO SÉCULO XIX E A HABITAÇÃO BURGUESA

O século XIX tornou-se um ponto chave para a evolução da janela, na sua passagem do espírito barroco para o moderno. Momento de profundas transformações sociais mais até do que arquitectónicas, este século assistiu ao surgir de várias tendências e temas construtivos em simultâneo, que tentaram contrariar a euforia do rococó. Difundi-se assim o classicismo, o academismo, o neogótico e por todo o lado surgiram os ecletismos arquitectónicos. Deixando de parte a análise mais exaustiva destes movimentos, é importante salientar a corrente do romantismo, que se opõe ao racionalismo do neoclássico. Proveniente em especial da Inglaterra, o Romantismo, que tinha já dado os primeiros passos no século XVIII enquanto movimento artístico, foi-se espalhando pela Europa ao longo do século XIX. Apelava ao movimento, à cor, a tudo aquilo que despertasse a sensação ou o sonho. Difunde-se o gosto pelo sublime, como superação do ideal de perfeição do Belo Clássico. A arquitectura romântica tende para o historicismo e para a mistura de estilos arquitectónicos, na tentativa de fazer referências a tempos e lugares diferentes. Encontra por isso um campo fértil para se desenvolver na construção de habitação para a burguesia, que procurava conquistar o ideal da casa palácio de outrora. Embora Bruno Zevi

15. TEYSSOT, Georges – *Da Teoria da Arquitectura*, 2010, p. 162.

16. *Ibidem*, p. 245.



descreva a *villa* burguesa do século XIX como sendo “nada mais do que a redução em escala do palácio clássico monumental [...] sempre raquítica, mutilada, mesquinha, fechada e acanhada”¹⁷, ela encerra novos valores na relação interior/exterior que a tornam essencial para este estudo.

Em relação ao conceito de habitar, este pode ser resumido a partir da afirmação de Michel Perrot: “Sem dúvida que o homem interior precedeu o exterior. Mas, no século XIX, o quarto é o espaço do sonho; aí se refaz o mundo”¹⁸. A habitação burguesa encerra-se em relação ao exterior mas aqui o encerramento já não tem o mesmo carácter. Nos seus interiores revestidos com decoração exuberante, é notório o carácter de protecção que atribui à casa um sentido de segurança e fixação, muro da vida privada¹⁹. Ligada ao revivalismo e romantismo, aqui existe lugar para a casa onírica que é descrita por Bachelard, em que a habitação se reveste de valores rememorativos de sonho. Teyssot associa os interiores deste século com a ideia de móvel e, mais concretamente, de uma gaveta da qual o homem faz parte, numa relação de proximidade intensificada com um interior “fúnebre. E também poeirento.”²⁰ Ou, citando Benjamin, “o século XIX teve, como nenhum outro, uma ligação mórbida com a casa. Concebeu-a como custódia do homem, e colocou-o lá dentro [...] de uma forma tão profunda que faz pensar no interior de um estojo de compassos”²¹. Deixando de parte a discussão acerca dos seus motivos formais ou decorativos, é possível encontrar no excesso de revestimentos múltiplos a vontade de privatizar ao máximo os espaços através da acentuação da separação com o exterior, integrando o homem no interior. Obcecada pela ideia de “multidão estúpida e suja”²², a burguesia ganha horror aos espaços vazios, tudo tinha que ser revestido e coberto pois só assim se distinguiam da classe operária e da estranheza dos espaços públicos comuns. O interior é o foco da segurança familiar enquanto o exterior se torna lugar da confusão perigosa da multidão. Assim, na casa burguesa a representatividade é também uma questão essencial, mesmo no interior, através da existência de divisões mais públicas como a sala de jantar, separadas dos espaços privados através de zonas intermediárias, fronteiras entre o social e o íntimo.

Neste momento, o interior já não é necessariamente a esfera espelhada de uma caixa catóptica como no período anterior, na medida em que agora a membrana que separa interior e exterior se torna mais complexa. Apesar do desejo de separação em relação ao exterior, surgem as chamadas *bow-windows*, janelas mais ou menos amplas, salientes em relação ao plano da fachada e muitas vezes ocupando a totalidade do pé-direito. Em vários casos estas janelas são metálicas e colocadas sobre o plano parietal, como uma espécie de acrescento envidraçado. Definem espaços particulares no interior da divisão, momentos de iluminação mais intensa e que adquirem grande força. A difusão deste tipo de janela é da maior relevância na medida em que permite compreender a mudança de atitude em relação

17. ZEVI, Bruno - *Saber Ver a Arquitectura*, 1996, p. 119.

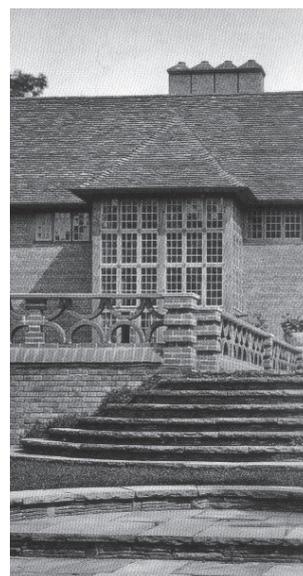
18. PERROT, Michelle – *Maneiras de Habitar*, 1990, p. 229.

19. “Segundo ele (Littré) a expressão ‘muro da vida privada’, inventada por Talleyrand, Royer-Collard ou Stendhal, teria em qualquer caso ganho corpo na década de 1820.” Ibidem, p. 307.

20. TEYSSOT, Georges – *Da Teoria da Arquitectura*, 2010, p. 125.

21. Walter Benjamin. Cfr. Ibidem, p. 124.

22. PERROT, Michelle - *História da Vida Privada*, 1990, p. 307.



41 42 43

41| Deanery Gardens House, Edwin Lutyens. Vista interior da bow-window.

42| Ligação entre a zona da janela e o espaço geral da sala.

43| Vista exterior, a partir dos jardins.

ao exterior. Agora já não se procura a interioridade levada ao extremo, mas antes uma relação filtrada e controlada com o exterior, passando pela existência de gradações de intimidade nos interiores. As *bow-windows* definem pontos onde o interior avança e invade o espaço externo, inserindo-se nele para criar um lugar novo. Muitas vezes a elas associavam-se bancos que realçam o seu carácter de espaço de permanência, ou mesmo de repouso, como é o caso da *Red House* (1859), da autoria de Philip Webb, embora neste caso a transparência seja ainda muito controlada.

Por outro lado, a existência destas janelas servia, muitas vezes, para aproximar as habitações e os jardins, aspecto que passou a caracterizar as *villas* da grande burguesia, rodeadas por jardins ingleses, e criando conjuntos onde o pitoresco esse torna o valor predominante. A possibilidade de estar em contacto com o jardim no interior, salvaguardado das intempéries, torna-se parte das exigências de conforto que no decorrer do século XIX ganham também novos contornos. Ao contrário daquilo que acontecia na época precedente, em que a sensação de bem-estar advinha em grande parte de questões visuais e psicológicas, a partir de agora exige-se conforto físico, que se vai associar também ao excesso decorativo.

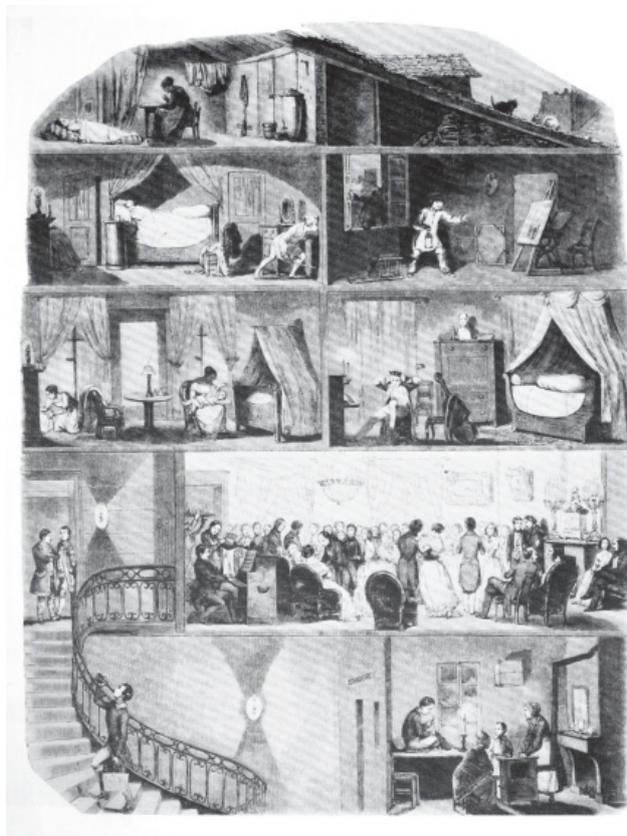
Um exemplo interessante neste sentido é a casa desenhada por Edwin Lutyens para *Deanery Gardens* (1899), na Inglaterra, inserida no movimento Arts and Crafts. Para a sala da habitação, Lutyens projectou uma enorme janela saliente que se projecta sobre os jardins e cuja profundidade gera um espaço perfeitamente apropriável, em que “o volume permanece um todo com duas zonas que interagem: o território da lareira e a zona transparente”²³. Ocupando todo o duplo pé-direito da sala, este envidraçado tem a particularidade de ser constituído por folhas de vidro de reduzidas dimensões, aplicadas sobre uma estrutura em madeira e caixilharia em ferro. A caixilharia apertada, mais do que uma necessidade, é uma estratégia desenhada para conferir ao espaço um sentido protector, de interioridade, mesmo estando-se virtualmente sobre os jardins. É a grelha que confere escala ao envidraçado de grandes dimensões, ao mesmo tempo que permite ao habitante do espaço estabelecer uma relação individualizada com as vistas sobre o jardim. Uma *bow-window* que traz o jardim para o interior sem lhe retirar o sentido de refúgio privado.

Assim sendo, assiste-se agora a um desdobrar da espacialidade barroca que fora definida por Benjamin como interior composto de “revestimentos e invólucros dentro de invólucros”²⁴. Aqui, o interior protege o indivíduo mas ao mesmo tempo projecta-o para o exterior “como mercadorias numa vitrina ou montra de loja, ou os artefactos de colecção de um museu”²⁵. A membrana que separa as esferas interior e exterior começa a tornar-se porosa, a revelar-se. Assim se compreende o surgimento, a partir de 1845, de desenhos dos edifícios de apartamentos parisienses em corte, revelando a sua ambiência interna. O interior começa a revelar-se aos poucos, mostrando que já não existe lugar para a hegemonia

23. “[...] the volume remains a whole with two interactive zones: the territory of the hearth and the transparent region.” Peter Davey. Cfr. LAMPUGNANI, Vittorio Magnano, ed – *The Architecture of the Window*, 1995, p. 51 (tradução da autora).

24. Walter Benjamin. Cfr. TEYSSOT, Georges – *Da Teoria da Arquitectura*, 2010, p. 249.

25. *Ibidem*, p. 236.



da visão cartesiana que caracterizou o modelo da câmara escura. Agora o olhar não é apenas do interior para a envolvente mas também do exterior, e particularmente da cidade, para os interiores privados das habitações. Charles Baudelaire manifesta esta característica do sujeito que, deambulando pela cidade, se transforma num *voyeur*, observando através das janelas os diversos interiores à sua volta. O *poeta da vida moderna* alegoriza o olhar do exterior sobre o desconhecido e o sentimento de mistério pelo interior sempre possível de ser desvendado: “Quem olha do exterior para uma janela aberta nunca vê tantas coisas como quem olha para uma janela cerrada. Não existe objecto mais profundo, mais deslumbrante, do que uma janela alumiada por uma candeia. O que se pode ver à luz do sol é sempre menos interessante do que o que se passa por detrás dum vidro. Nesse buraco negro ou luminoso vive a vida, sonha a vida, sofre a vida.”²⁶

26. BAUDELAIRE, Charles – *O Spleen de Paris*, 1991, p. 108.

[“A estratégia especular que põe a natureza à distância e que ao mesmo tempo a traz junto de nós de forma fragmentada, portátil e portátil”¹]

A passagem para o século XX marcou um período de profundas transformações a vários níveis, desencadeadas, em grande parte, pela Revolução Industrial iniciada a meados do século XVIII. Numa época em que os valores sociais do iluminismo são pouco a pouco substituídos pelo capitalismo crescente de uma sociedade industrial, coexistem posturas divergentes em relação à nova arquitectura. Paralelamente à apologia dos novos materiais e das possibilidades técnicas e plásticas por eles trazidos, desenvolve-se uma corrente personalizada por William Morris que defendia o regresso ao modo produtivo artesanal e à manufactura. Apesar da sua aparente inércia ao progresso, esta corrente que dava pelo nome de *Arts and Crafts* baseava-se igualmente em princípios modernos, e tentava fazer frente a esse sentimento de alienação face à sociedade industrial. Apesar disso, a arquitectura de ferro e vidro proliferou e difundiu-se, abrindo caminho a uma nova estética².

No entanto, não é apenas a linguagem formal que se altera, mas também os modos de habitar os espaços. A arquitectura passa a lidar com novas questões, em grande parte consequência do aumento da actividade industrial. O discurso arquitectónico deixa de se centrar apenas nos motivos monumentais que predominavam em épocas anteriores, e passa a discutir problemáticas como habitação para a classe operária³, surgindo assim a noção de “alojamento mínimo”⁴. Tal como afirma Michelle Perrot, o

1. José Bragança de Miranda. Cfr. SARDO, Delfim - *Falemos de Casas*, 2010, p.97.

2. “O forte impacto da Revolução Industrial fez-se sentir de modo especial na arquitectura, onde não apenas mudaram os métodos construtivos e técnicos, como também as necessidades arquitectónicas, estendendo-se a problemas urbanos e de transformação da paisagem.” PEREIRA, José Ramón Alonso - *Introducción a la Historia de la Arquitectura*, 1995, p. 201.

3. “A exigência social já não coloca à arquitectura temas áulicos e monumentais, mas o problema da casa para a família média, da habitação operária e camponesa até agora fraccionada em pequenos e sufocantes cubos justapostos [...]” ZEVI, Bruno - *Saber Ver a Arquitectura*, 1996, p. 121.

4. “Amontoadas em pardieiros infectos, as classes populares urbanas desenvolveram a sua intimidade de forma diferente. [...] A noção de ‘alojamento mínimo’, com normas de cubagem de ar e de conforto, desenha-se já a partir do final do século XIX.” PERROT, Michelle – *Maneiras de Habitar*, 1990, p. 314.



facto de a Exposição Universal de 1889, em Paris, ter tido como tema *A Casa Através dos Tempos* demonstra que “em breve as artes do governo incluirão o doméstico”⁵, tornando a casa numa instituição que, além de moral, é política. O CIAM (*Congrès International d’Architecture Moderne*) vai discutir a questão da habitação com grande veemência, em termos não apenas de comodidade, conforto e funcionalidade mas também em relação à ideia de novidade, inserida na nova estética do Estilo Internacional. Valoriza-se a inovação e o progresso numa arquitectura envolta pelo espírito positivista do Movimento Moderno.

Para compreender a janela modernista e, de forma mais genérica, a forma como o novo habitar moderno se relaciona com o exterior e o interior, é necessário explorar, por um lado, a forma como um novo olhar foi sendo moldado e, por outro, as transformações que ocorreram nos espaços domésticos. O primeiro ponto obriga a retroceder ao início do século XIX para perceber as mudanças que se estavam a verificar numa outra área: a óptica. A existência de “eventos e forças, especialmente por volta de 1820 e 1830, que produziram um novo observador e que foram condições cruciais para uma crescente abstracção da visão”⁶ abriram caminho a novas configurações na relação com o exterior. A criação, por Le Corbusier, da *fenêtre en longueur*, revolucionou assim a arquitectura da casa e tornou-se uma imagem chave do Estilo Internacional. No entanto, para compreender do percurso que conduziu à *fenêtre en longueur*, torna-se incontornável abordar um momento intermédio: as habitações de Adolf Loos.

A INTERIORIDADE DE ADOLF LOOS

Rejeitando alguns dos valores que vão depois caracterizar o movimento moderno europeu, as habitações de Loos procuram ainda uma intimidade no espaço interior através da recusa da exterioridade, embora já não da mesma forma que no período anterior. Esta postura é assim de uma grande riqueza no que diz respeito à evolução na relação interior-exterior na arquitectura da casa.

“A casa não tem que dizer nada ao exterior, a sua riqueza deve revelar-se no interior”⁷. Apesar da afirmação modernista do fim da oposição entre interior e exterior, Loos propõe uma relação que se transpõe para o pensamento de Nietzsche sobre o próprio homem moderno. Segundo este autor, no início do século XX perdeu-se a correspondência entre o homem interior e exterior, e o sujeito não é mais do que uma máscara escondendo um interior que é, no entanto, incapaz de se conter no fechado⁸. Numa sociedade em que “o nosso ser íntimo se separou do nosso ser social”⁹, e recusando o contacto com a realidade metropolitana, Loos define para a habitação uma expressão muda, uma máscara que

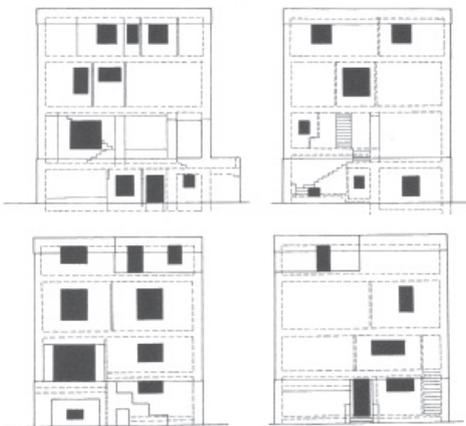
5. Ibidem, p. 308.

6. “[...] some of the events and forces, especially in the 1820s and 1830s, that produced a new kind of observer and that were crucial preconditions for the ongoing abstraction of vision [...]” CRARY, Jonathan - *Techniques of the Observer*, 1992, p. 3 (tradução da autora).

7. “The house should be discreet to the outside, its entire richness should be disclosed on the inside.” Adolf Loos. Cfr. LAMPUGNANI, Vittorio Magnano, ed – *The Architecture of the Window*, 1995, p. 101 (tradução da autora).

8. Segundo Beatriz Colomina, Nietzsche compara o homem moderno a uma enciclopédia cuja capa nada mais comunica do que a existência de um interior, mas cujo conteúdo é composto por múltiplas entradas que se inter-relacionam. COLOMINA, Beatriz – *Privacy and Publicity*, 1998, p.32.

9. “[...] our intimate being has split from our social being.” Ibidem, p.33 (tradução da autora).



46 47

nada revela ao exterior e que permite por isso conferir maior intimidade aos espaços internos. No período barroco, a fachada não se relacionava com o interior mas mantinha a regra e regularidade herdadas do renascimento, traduzindo uma determinada imagem. Nas habitações de Loos, pelo contrário, o alçado resulta da organização interna e não pretende traduzir nada ao exterior.

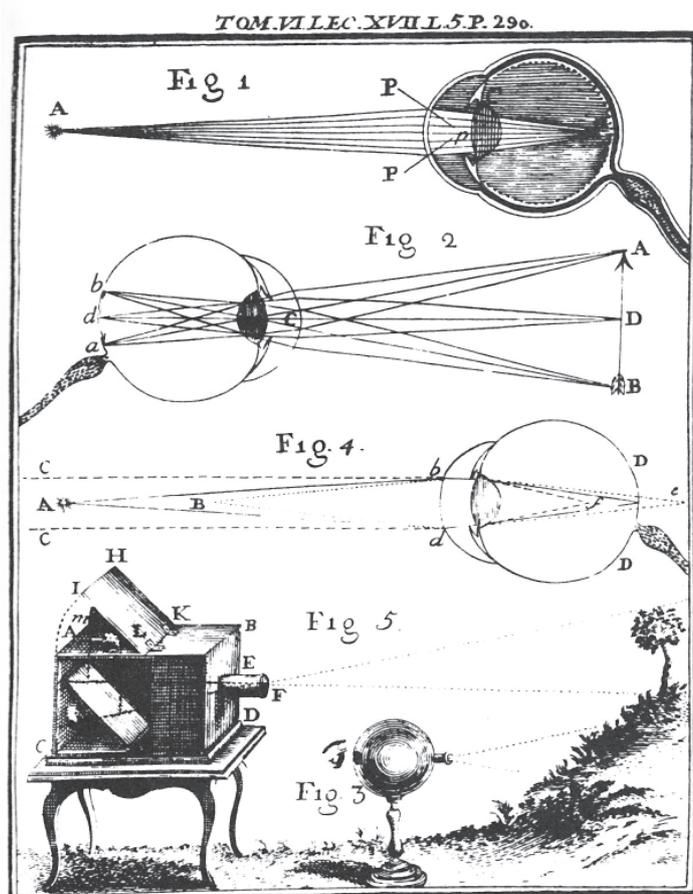
As janelas são desenhadas com o objectivo claro de se voltarem para o interior, em vez de incentivarem a visão a atravessar para o exterior¹⁰. Na maioria dos casos veladas com cortinas, toda a organização espacial, e até do mobiliário, dificulta o acesso do olhar ao exterior. É importante realçar que esta característica não lhes retira importância ou presença, apenas lhes confere um carácter claramente distinto daquele que vai ter a janela horizontal de Le Corbusier. Situação que se torna ainda mais evidente na sala de jantar da *Steiner House* (1910), em que sob a janela é colocado um espelho à altura do olhar. De certa forma remetendo para o uso dos espelhos barrocos que multiplicavam o interior, neste caso a janela o que permite é apenas a entrada de luz, pois a visão não vê mais do que o próprio interior, dissolvendo-se a estabilidade da parede enquanto fronteira entre duas esferas opostas.

Além disso, as habitações de Loos não se inserem ainda no espírito fortemente visual que vai dominar o modernismo. Nos seus interiores, o corpo é incitado à experiência háptica, e não apenas visual. O facto de os habitantes muitas vezes não serem capazes de reconhecer a própria casa em fotografias (facto que orgulhava Loos¹¹) demonstra o seu entendimento como invólucro para o corpo, como ambiente, e não como objecto. Observar uma fotografia implica um distanciamento em relação aos objectos fotografados que não é possível obter na experiência real da casa, recusando-se a hegemonia visual do modernismo, tal como é descrita por Juhani Pallasmaa¹². Por outro lado, o desenho e colocação das janelas convergem para a criação de um sentimento de privacidade face ao exterior que adquire um carácter distinto do conceito tradicional. No ponto de maior intimidade da *Moller House* (1928), um sofá colocado na base da janela situa o habitante necessariamente de frente para o espaço geral da habitação e de costas para o exterior. Desta forma, a privacidade naquele ponto não implica o encerramento total da divisão mas sim uma visão soberana sobre a acção que se desenvolve no resto da casa. Joga-se com a noção de controlo, em que a janela que ilumina a casa coloca o sujeito na obscuridade aumentando o sentimento de segurança. Benjamin compara estes interiores a uma *theater-box* inserida dentro da casa, o que pressupõe espaços sociais mais públicos no próprio interior. Em vez de se enquadrar o exterior, é a própria vivência doméstica que é alvo de uma visão de controlo. Assim sendo, as habitações de Loos detêm já um novo conceito de interioridade que, apesar de parecer não romper com os códigos

10. "With the exception of the Khuner house (1929), Loos's houses are not designated as frames from which and through which some other space or other landscape is to be observed." Yehuda Safran. Cfr. LAMPUGNANI, Vittorio Magnano, ed – *The Architecture of the Window*, 1995, p. 103.

11. "It is my greatest pride that the interiors which I have created are totally ineffective in photographs. I am proud of the fact that the inhabitants of my spaces do not recognize their own apartments in the photographs [...]" Adolf Loos. Cfr. COLOMINA, Beatriz – *Privacy and Publicity*, 1998, p.270.

12. Pallasmaa descreve, no livro *The Eyes of the Skin*, a forma como o domínio da visualidade conduz a um sentimento de alienação e isolamento face ao real. Segundo este autor, uma arquitectura puramente visual torna-se pobre em sensações, estímulos, reduzindo a intensidade da experiência do espaço.



habitacionais vigentes, estabelece novas relações no seu interior. Embora apelando ao silêncio perante a envolvente urbana, a tensão reside na membrana que envolve o interior, entendida num sentido mais complexo e incluindo uma multiplicidade de olhares no seu interior.

A ABSTRACÇÃO DA VISÃO

Jonathan Crary, em “Techniques of the Observer”, defende que o desenvolvimento da fotografia não marca o início de uma nova forma de percepção mas, pelo contrário, resultou de uma mudança mais profunda nas formas de visão que ocorreu desde as primeiras décadas do século XIX. Esta abordagem permite compreender como a alteração do estatuto da percepção desempenhou um papel fulcral para o surgir da *fenêtre en longueur*. Crary descreve um percurso em que demonstra como as descobertas no campo da biologia, da psicologia, da física, entre outras ciências, contribuíram para o modelar de um novo observador. Este processo inicia-se a partir de um interesse crescente sobre o mecanismo da visão e sobre a forma como se processa a percepção do mundo exterior. O objecto de estudo passa a ser o homem, e a percepção passa a entender-se como decorrente da estrutura biológica do sujeito. A ideia de “uma imagem que pertence ao olho”¹³, como Goethe descreve, era impensável segundo o modelo da *camera obscura*¹⁴. Schopenhauer, cinco anos mais tarde, vai mais longe afirmando que a percepção da cor depende exclusivamente da actividade que ocorre na retina, recusando a existência de qualquer verdade exterior ao observador. Desaparecendo a correspondência entre sujeito e objecto, este deixa de ser *receptor* para passar a ser *produtor* de sensação. “Aquilo que acontece no cérebro, no sujeito, é erradamente entendido como ocorrendo fora dele no exterior”¹⁵, afirmação confirmada pela descoberta do *blind spot* como ponto em que o nervo óptico entra na retina, ou seja, o ponto de transmissão para o cérebro é opaco e não se integra de modo algum na analogia entre o olho e o orifício transparente da *camera obscura*. Altera-se o estatuto da percepção que passa a ser entendida como ocorrência fisiológica, subjectiva e ambígua na medida em que depende das idiossincrasias e fragilidades do corpo do observador mais do que do objecto exterior.

Neste início de século torna-se assim evidente a inexistência da visão universal e transcendente do mundo que a perspectiva cartesiana pressupunha. Tal como afirmava Foucault, o modelo da câmara escura, que tornava a própria ideia de conhecimento possível, foi agora substituído por um novo conceito

13. “[...] an image which now belongs to the eye.” Johann Goethe. Cfr. CRARY, Jonathan - *Techniques of the Observer*, 1992, p. 69 (tradução da autora).

14. Goethe escreveu, em 1810, o livro “Zur Farbenlehre” (A Teoria da Cor), no qual descreve um observador dotado de um corpo físico que interfere na sua percepção, demonstrando a forma como estes estudos vão alterando o entendimento das formas de percepção humana.

15. “He (Schopenhauer) repeatedly demonstrated how ‘what occurs within the brain’, within the subject, is wrongly apprehended as occurring outside the brain in world.” CRARY, Jonathan - *Techniques of the Observer*, 1992, p. 75 (tradução da autora).



baseado em condições anatómico-fisiológicas¹⁶. Paralelamente, estuda-se também a reacção do corpo aos estímulos externos, percebendo-se que o mesmo estímulo pode provocar sensações diferentes e vice-versa. Esta consciência de que a relação entre estímulo e sensação não é rígida conduz à descoberta chocante de que o corpo tem a aptidão inata de perceber erradamente, o que abre caminho à aceitação da capacidade humana para a ilusão e manipulação¹⁷. Assim sendo, a percepção torna-se possível de ser modificada por factores que são exteriores ao sujeito, surgindo um novo observador, *embodied*, subjectivo, díspar e, acima de tudo, possível de ser iludido.

Estudos cada vez mais detalhados sobre o homem resultam na definição de variáveis, padrões calculáveis e parâmetros que, pouco a pouco, vão moldando um sujeito quantificável, que pode ser medido e moldado através de processos que lhe são externos. A própria noção de “normalidade” que surge em campos como a medicina e a psicologia faz parte deste processo. O homem individual insere-se subitamente nas normas de produção e consumo de uma sociedade industrial da qual faz parte e para a qual é mais uma peça de funcionamento que responde a determinados parâmetros. Foucault debruça-se sobre o assunto demonstrando como os mecanismos de poder coincidem com o surgimento de novas formas de subjectividade, o que passa pela existência de diversas técnicas de “controlar, manter, e tornar úteis novas multiplicidades de indivíduos. A modernização coincide com a produção de sujeitos manipuláveis[...]”¹⁸. Estes devem ser disciplinados e, ao mesmo tempo, legitimar os sistemas de poder vigentes, numa espécie de apropriação da subjectividade descoberta.

O fenómeno da percepção humana afasta-se assim definitivamente de qualquer referente externo. Para este novo observador não existe já o mundo exterior real da *camera obscura* nem a sua estabilidade. O que surge durante o século XIX é uma nova forma de exterioridade que autonomiza o sujeito em relação ao mundo, ao mesmo tempo que lhe retira a sua referencialidade. Desta forma, não sendo os objectos reais necessários na percepção, abre-se caminho à criação de uma diversidade de dispositivos ópticos. Discute-se o fenómeno das *afterimages*¹⁹, conhecido desde a Antiguidade, porque agora é entendido como verdade óptica e não enquanto factor de obstrução da realidade. Este implica também o factor temporal, que é essencial para a construção dos aparatos de ilusão óptica que vão ser difundidos como objectos de entretenimento. Objectos como o estereoscópio usam a divergência entre aparência e causa, ou seja, entre real e percepção, possível apenas devido ao fenómeno de educação do olhar levado a cabo desde o início do século. A abstracção da experiência óptica retira progressivamente

16. Em *Les Mots et Les Choses: une archéologie des sciences humaines*, publicado em 1966, Foucault descreve este processo como o *Límiar da modernidade*: “It was found that knowledge has anatomo-physiological conditions, that it is formed gradually within the structures of the body [...] its forms cannot be dissociated from its peculiar functioning.” Michel Foucault. Cfr. *Ibidem*, p. 71.

17. “[...]rendering vision faulty, unreliable and, it was sometimes argued, arbitrary.” *Ibidem*, p. 11.

18. “For Foucault, nineteenth-century modernity is inseparable from the way in which dispersed mechanisms of power coincide with new modes of subjectivity, and he thus details a range of pervasive and local techniques for controlling, maintaining, and making useful new multiplicities of individuals. Modernization coincides in this production of manageable subjects [...]” *Ibidem*, p. 15 (tradução da autora).

19. *Afterimage* consiste no fenómeno óptico através do qual a imagem visualizada permanece visível após o desaparecimento do estímulo que lhe deu origem. Em *Theoria da Cor*, Goethe atribui a estas imagens o estatuto de verdade óptica, na medida em que nesta altura se acreditava que tudo aquilo que era visualizado correspondia à verdade, não existindo lugar para o conceito actual de ilusão.



50| Frames do filme "Man with a Movie Camera", produzido por Dziga Vertov (1929). A ideia de movimento impera, associado-se à força da imagem de uma lente de câmara fotográfica na qual se inscreve um olho humano.

a necessidade de referente real e transforma o exterior em algo que é consumível através da imagem. Estão assim criadas as condições para a apropriação do real descrito por Benjamin em “A Small History of Photography”: “Progressivamente aumenta a necessidade de tomar posse dos objectos – começando pelos mais próximos – quer seja através de uma imagem ou da sua reprodução”²⁰.

O aparecimento da fotografia neste processo de desenraizamento da visão contribui significativamente para o redesenhar de um território onde imagens produzidas industrialmente circulam e são consumidas pela sociedade. À visão é atribuída uma mobilidade e versatilidade sem precedentes, inserida numa nova lógica de consumo visual²¹. Não existe já a possibilidade de uma relação contemplativa com o exterior, agora que a distinção entre interior e exterior perdeu toda a sua rigidez e o exterior se tornou “portável”, móvel. Molda-se assim um observador capaz de consumir quantidades crescentes de informação visual, em estratégias massificadas de *spectacular consumption*. Tal como afirma Heidegger, “o feito fundamental da era moderna é a conquista do mundo como imagem”²².

Na câmara fotográfica, ao contrário do que acontecia na perspectiva, não existe um centro ou ponto de vista para o qual tudo converge. O olho mecânico da câmara é móvel e produz fragmentos de realidade que se multiplicam. Os equipamentos técnicos não mais se excluem da realidade, fazem agora parte dela e acabam com o distanciamento que o pintor de perspectiva mantinha em relação ao exterior. A fotografia enquadra o real e torna-o acessível. A invenção do cinema uns anos mais tarde veio reforçar este sistema em que o movimento adquire cada vez mais presença. Segundo Benjamin, a arquitectura é apreendida num estado de distração colectiva e dotada de movimento tal como acontece no cinema. “Ao contrário da pintura, que convida o espectador à contemplação, o espectador diante de uma tela de cinema é incapaz de o fazer: Mal o seu olhar capta uma cena, já ela mudou. Não é possível prendê-la”²³. O filme “Man with a Movie Camera” (1929), de Dziga Vertov, filme sem actores nem história, materializa este fascínio pelo movimento fragmentado e desenraizado de qualquer referente estável.

A CASA POSITIVISTA

Paralelamente ao moldar de um novo tipo de observador, dá-se uma alteração significativa na arquitectura da casa e no próprio sentido do habitar. A necessidade de construção e a crescente racionalização da sociedade, em que o homem se torna assim objecto de conhecimento científico, trouxeram grandes repercussões. A casa moderna insere-se no espírito de crença generalizada

20. “Day by day, the need becomes greater to take possession of the object – from the closest proximity – in an image and the reproduction of an image.” Walter Benjamin. Cfr. CRARY, Jonathan - *Techniques of the Observer*, 1992, p. 127 (tradução da autora).

21. “New modes of circulation, communication, production, consumption, and rationalization all demanded and shaped a new kind of observer-consumer.” Ibidem, p. 14.

22. “The fundamental event of the modern age is the conquest of the world as a picture.” Martin Heidegger. Cfr. PALLASMAA, Juhani – *The Eyes of the Skin*, 1995, p. 12 (tradução da autora).

23. “Unlike painting, ‘which invites the spectator to contemplation’, the spectator before the ‘movie frame’ can no longer do that. ‘No sooner has his eye grasped a scene than it is already changed. It cannot be arrested.’ COLOMINA, Beatriz – *Privacy and Publicity*, 1996, p.72 (tradução da autora).



51| Frames do filme “Mon Oncle”, produzido por Jacques Tati (1958). Numa casa totalmente determinada pelos dispositivos mecânicos que controlam a rotina de quem a habita, aqueles que não se inserem no espírito positivista e na apologia cega do mecanicismo estão permanentemente condenados a um sentimento de alienação face à própria casa. Este é o mundo da inovação, do consumismo, do higienismo, da transparência. Um mundo onde Monsieur Hulot jamais se sentirá “em casa”.

no progresso, base da filosofia positivista segundo a qual a evolução científica abrangendo todos os campos da existência conduziria o homem a uma sociedade ideal. Montaner descreve esta idealização como “uma sociedade moderna igualitária, baseada na ética da sinceridade, da justiça e da economia, expressão da imagem científica de uma natureza livre”²⁴. O próprio conceito de casa enquanto máquina de habitar “ressente-se dessa ingénuo interpretação mecânica da ciência como verdade fixa, logicamente demonstrável, matematicamente indiscutível e invariável”²⁵. A estética da máquina personaliza não apenas o progresso industrial e o utilitarismo como pretende também traduzir a ordem social dele resultante, um novo conceito de justiça social que volta as costas ao passado e se dirige a um futuro sempre promissor. A premissa inicial do Movimento Moderno, de construção de uma “casa para todos”²⁶, vai no entanto acabar por evoluir para questões mais formais, afastando-se progressivamente deste ideal de igualdade social.

O ambiente doméstico, mais político e regulamentado do que nunca, deixa-se invadir pela técnica através de mecanismos eléctricos que estabelecem uma nova vivência dos espaços e a que Teyssot se refere como a “inquietante metamorfose dos objectos mais familiares”²⁷. Esta é caricaturada por Jacques Tati no filme “Mon Oncle” (1958), em que uma família (Arpel), totalmente inserida na ideia de progresso, habita uma casa higienista onde tudo é mecanizado mas que, com o decorrer da acção, não funciona devidamente nem responde às necessidades da vivência diária. As personagens são como autómatos, caminhando sempre segundo setas e caminhos traçados no pavimento, anulando a liberdade individual e a consciência crítica em troca de uma rotina pré-estabelecida pela própria casa. A obsessão pela limpeza e higienização dos espaços, personalizada na figura de Mrs Arpel, alia-se ao ar medicinal e desinfectado de toda a casa e à transparência imaculada das superfícies de vidro através das quais a família se expõe ao exterior.

A questão da exposição pública adquire agora um carácter diferente de épocas anteriores. A representatividade das fachadas renascentistas dá lugar à transparência, em que aquilo que se expõe passa a ser a própria vivência da casa e a forma como esta satisfaz as novas necessidades de bem-estar, limpeza e conforto. A vida interior torna-se mais pública e a privacidade ganha um novo sentido, associada à ideia de vigilância. “Tal como os raios x expõe o corpo ao olhar público, também a casa moderna expõe o seu interior.”²⁸ De acordo com Iñaki Ábalos, a exibição da família através da transparência da casa “induz à sua integração numa engrenagem colectiva superior”²⁹, inserida nesse processo de controlo de massas. O interior e o exterior passam a ser separados por uma fina folha de vidro que se desmaterializa,

24. MONTANER, Josep Maria – *A Modernidade Superada*, 2001, p. 115.

25. ZEVI, Bruno - *Saber Ver a Arquitectura*, 1996, p. 126.

26. G. de Carlo. Cfr. REBOCHO, Manuela - *Privacidade Filtros*, 2005, p. 56.

27. “[...] surge essa nova perda do homem em relação à inquietante metamorfose dos objectos mais familiares. Cruéis e pérfidos objectos, produtos massificados e mercadorias [...] essa estranheza familiar daquilo que nos rodeia” TEYSSOT, Georges – *Da Teoria da Arquitectura*, 2010, p. 100.

28. Beatriz Colomina. Cfr. REBOCHO, Manuela – *Privacidade Filtros*, 2005, p. 61.

29. ÁBALOS, Iñaki - *A Boa Vida*, 2003, p. 78.

procurando uma continuidade cada vez maior que anula a transição entre as esferas interna e externa. A modernidade traduz-se, assim, numa geometria feita de proximidade sem união, em que os olhares se cruzam e misturam, dissolvendo a ideia tradicional de limite.

“Para o habitar no velho sentido, em que a intimidade e a segurança estavam em primeiro lugar, chegou a última hora. Giedion, Mendelssohn e Le Corbusier transformaram a morada dos homens, antes de mais, num espaço de passagem atravessado por todas as forças inimagináveis e ondas de luz e de ar.”³⁰

Uma casa de vidro perde o peso tectónico dos arquétipos, baseados na ideia de aconchego da intimidade, e passa a relacionar-se com o homem de forma abstracta. As paredes flexíveis transformam-se em móveis e os limites confundem-se. A habitação é mais um mecanismo inserido no sistema global e assemelha-se à “cela transparente de um panóptico na qual a silhueta do observador, sempre iluminada por trás, fica permanentemente visível”³¹. Este sentido de vigilância - em ambas as direcções - está novamente presente no filme “Mon Oncle”, materializando-se nas janelas circulares da casa dos Arpel através das quais o casal espreita a vida da vizinha. A casa desmaterializa a estabilidade das noções tradicionais de interior e exterior que a partir de agora deixam de se encontrar em oposição. Desta forma, a intimidade já não se define pelo encerramento de um espaço, mas por um conjunto mais complexo de relações.

LE CORBUSIER E A *FENÊTRE EN LONGUEUR*

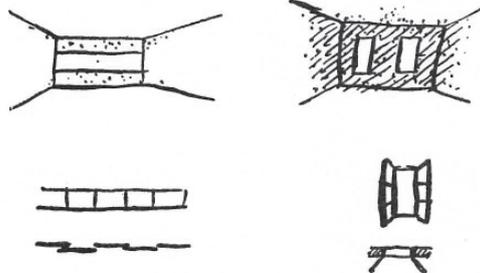
A *fenêtre en longueur*, um dos cinco pontos da arquitectura moderna estabelecidos por Le Corbusier, torna-se o elemento central para a compreensão da relação que a casa e o homem modernos mantêm com o exterior. Resultado da modelação de um novo observador, desenraizado e móvel, e do conceito de máquina de habitar, pretende mostrar o corte com a tradição da *fenêtre en hauteur* e a passagem para uma fase de novos conceitos. A transformação que se dá no início do século chocou com a corrente que defendia os valores da janela tradicional, cujo maior representante foi August Perret.

Bruno Reichlin em “The Pros and Cons of the Horizontal Window” explorou esta controvérsia entre Corbusier e o seu mentor, afirmando que Perret havia rejeitado a *fenêtre en longueur* porque reconhecia nela uma “transgressão de valores que estavam profundamente enraizados na cultura e experiência de habitar os espaços”³². Além do uso de argumentos funcionalistas para defender a utilização da janela em altura como aquela que permitia melhor iluminação e ventilação, Perret atribui-lhe conotações antropomórficas, em que a verticalidade da janela se assemelha à postura de um homem de

30. Walter Benjamin. Cfr. TEYSSOT, Georges – *Da Teoria da Arquitectura*, 2010, p. 104.

31. *Ibidem*, p. 136.

32. “If Perret rejected the strip window, he did so because he recognized in it the signs of a transgression affecting values deeply rooted in the culture and experience of ‘living’ in ‘inhabited space.’” Bruno Reichlin. Cfr. LAMPUGNANI, Vittorio Magnano, ed – *The Architecture of the Window*, 1995, p. 108 (tradução da autora).



52
53

52| Esquiço de comparação entre a *fenêtre en hauteur* e a *fenêtre en longueur*, Le Corbusier.

53| Desenho de projecto para a Resor House, Mies van der Rohe.

“Mies’s collages of his interiors reveal how he imagined that nature could have the effect of a wall. Curiously removed from direct experience, like a canvas behind glass [...]” Fritz Neumeyer. Cfr. LAMPUGNANI, Vittorio Magnano, ed – *The Architecture of the Window*, 1995, p. 42.

pé. “A janela vertical enquadra o homem, em harmonia com o seu perfil... Enquanto a janela horizontal é a linha do descanso e da morte, a linha vertical é erecta; é a linha da vida”³³. No entanto, a alteração mais significativa diz respeito à *profundidade*. A janela tradicional possibilita a visão sobre os três níveis gerais de proximidade, ou seja, a vista sobre a rua, o jardim e o céu. Estes elementos conferem ao enquadramento da janela a profundidade de perspectiva que permite ao homem posicionar-se relativamente ao exterior, de forma análoga ao observador perante o cone de visão da perspectiva linear. No momento em que a janela se torna horizontal esta distinção entre próximo e afastado desvanece-se, perdendo-se a sensação de profundidade³⁴. O observador tradicional não compreende a janela horizontal pois esta não fornece a tangibilidade própria da visão perspectivada. Ao perder a profundidade, a janela converte-se numa espécie de secção de exterior bidimensional. “A paisagem mantém-se, mas [...] como se fosse uma projecção plana ‘colada à janela’”³⁵.

Por outro lado, enquanto a janela de Perret define um lugar e uma espessura entre duas esferas, exterior e interior, a *fenêtre en longueur* de Corbusier atenua este espaço e o sentimento de separação perde-se. Para o olhar panorâmico já não existe limiar, apenas limite. E, quanto mais linear e difuso for o seu contorno, mais vai agradar aos olhos puristas do Movimento Moderno. Trabalha-se a diferença entre o real e a sua imagem, entre *estar no exterior* e *ver o exterior*. Subitamente, a semelhança entre a *fenêtre en longueur* e a fotografia torna-se quase evidente. Esta janela corta um pedaço de paisagem e apropria-se dela tal como uma câmara se apropria da realidade fotografada através da imagem. O homem moderno, integrado no novo sistema dominado pelas tecnologias de informação e constante difusão de imagens, detém uma nova relação com o espaço público exterior que reflecte a perda da interioridade entendida no seu sentido inicial, baseada apenas na estabilidade das paredes que separavam o homem renascentista do exterior. A partir de agora, tal como afirmava o próprio Le Corbusier, “estamos numa situação totalmente nova. Tudo nos é conhecido”³⁶. Real e imagem do real confundem-se, e aquilo que prevalece é a apropriação de uma natureza fragmentada e móvel.

Ao contrário do que acontecia com a *fenêtre en hauteur*, perante a *fenêtre en longueur* o homem posiciona-se lateralmente à janela no momento de a abrir, ocupando uma posição necessariamente periférica. “Em vez de enquadrar o corpo do homem, a janela horizontal torna-se o seu substituto mecânico”³⁷, o que significa que o lugar central passa a ser ocupado pelo equipamento e não pelo homem, numa realidade em que tudo é estandardizado. Voltamos novamente à casa da família Arpel, onde as rotinas são determinadas pelos equipamentos mecânicos da habitação.

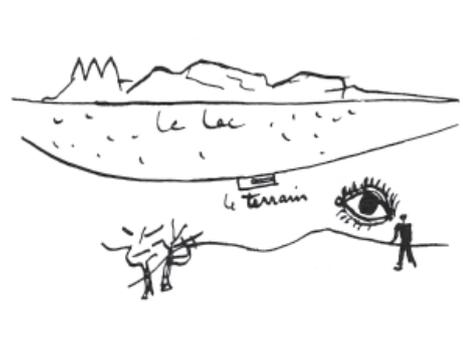
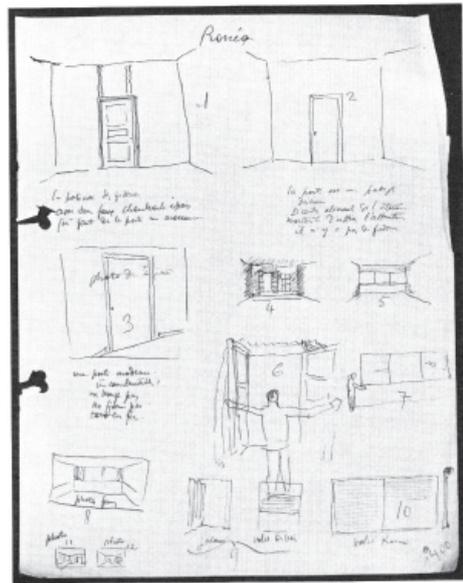
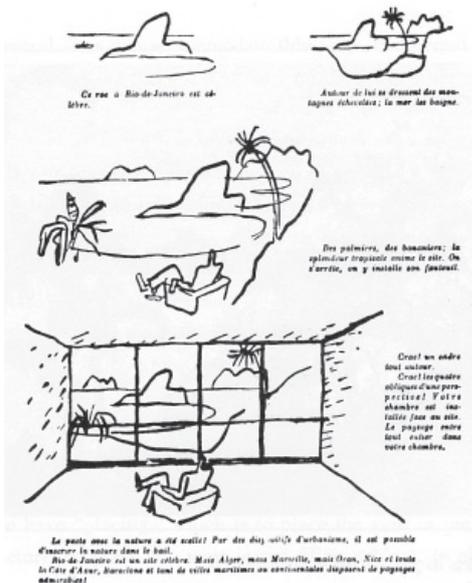
33. “the vertical window frames man, and harmonizes with his profile. . . whilst the horizontal is the line of rest and death, the vertical line is erect; it is the line of life.” August Perret. Cfr. *Ibidem*, p. 129 (tradução da autora).

34. “Behind these high window sills the seated or recumbent inhabitant sees only the sky, as in a prison.” August Perret. Cfr. *Ibidem*, p. 121.

35. The landscape remains, but (as Bruno Reichlin has put it) as though it were a planar projection ‘sticking to the window’”. COLOMINA, Beatriz – *Privacy and Publicity*, 1998, p.130 (tradução da autora).

36. “We are in a completely new situation. Everything is known to us.” Le Corbusier. Cfr. *Ibidem*, p.160 (tradução da autora).

37. “Rather than framing the body, it is the body’s mechanical substitute.” *Ibidem*, p.136 (tradução da autora).



54 55
56 57

54| Esquijo da autoria de Le Corbusier para o Rio de Janeiro. O lugar é, neste desenho, definido pela vista sobre a paisagem.
55| "Ronéo", Le Corbusier.
56| Frame do filme "L'Architecture d'Aujourd'hui", de Pierre Chenal e Le Corbusier (1929).
57| "On a découvert le terrain", Le Corbusier.

Por outro lado, tendo em conta que a nova sociedade de consumo se desenvolve dentro da sua própria lógica interna, e que esta é conseguida e mantida graças aos meios de comunicação³⁸ como o cinema, rádio ou publicidade, “Le Corbusier integra-se totalmente dentro desta indústria. De facto, é indiscutível como apenas por meio dessa relação a arquitectura se pôde tornar industrializada”³⁹. Os mass media desempenham assim um papel cada vez mais preponderante na sociedade, tornando a percepção múltipla, fragmentada e, sobretudo, puramente visual. Decorrente disto, a janela horizontal apresenta-se como um conjunto de vistas fragmentadas, imagens planas contíguas onde não existe a hierarquia nem a centralidade que caracterizou outros tempos. No esquiço feito por Corbusier com o nome de “Ronéo”, além de ser visível a relação periférica que o sujeito mantém com a *fenêtre en longueur*, esta aparece sempre subdividida em várias folhas. É como se a paisagem fosse uma série de fotografias ou, melhor ainda, uma sequência cinematográfica⁴⁰. Assim, a *fenêtre en longueur* incorpora por si só o conceito de *promenade architecturale* de Le Corbusier mas aqui, segundo Bruno Reichlin, “movimento físico é transformado em movimento virtual, perceptivo”⁴¹. Através da janela, a visão é temporal, tem uma duração e um movimento, e por isso deixa de ser contemplativa. Toda a casa participa na *promenade* e conduz o sujeito a uma experiência do exterior enquadrada pela própria casa e pelo movimento que ela incute. De acordo com Beatriz Colomina, “tudo nestas casas parece estar disposto de forma a continuamente atirar o sujeito para a periferia”⁴², ou seja, a casa enquadra sempre a paisagem. Para o observador de Adolf Loos, cujo olhar se volta sempre para o interior, não existe aqui qualquer lugar, esta interioridade reveste-se de contornos bem distintos. Ao mover-se pela casa, ao sujeito é apresentada essa sequência de frames através da qual ele constrói a sua experiência do espaço. O interior depende do exterior.

Nas casas construídas por Le Corbusier, o observador incorpora o olhar de uma câmara fotográfica, é móvel e desenraizado, volta-se sempre para o exterior e apropria-se dele de forma fragmentada, através de imagens. A janela torna-se a lente através do qual o observador capta as imagens. “Se a janela é uma lente, a casa é uma câmara voltada para a natureza. Ao soltar-se dela, torna-se móvel”⁴³. Assim sendo, o conceito de habitar passa a significar, antes de tudo, apropriar-se do exterior através da visão. Desaparece a dependência da interioridade do espaço propriamente dito e também da ideia de lugar no seu entendimento tradicional.

Quando a casa se converte numa câmara que nos permite relacionar-nos com o exterior, este

38. “Production in a ‘consumer society’ develops, as Adorno and Horkheimer noted, according to a logic completely internal to its own cycle, to its reproduction.” Ibidem, p.107.

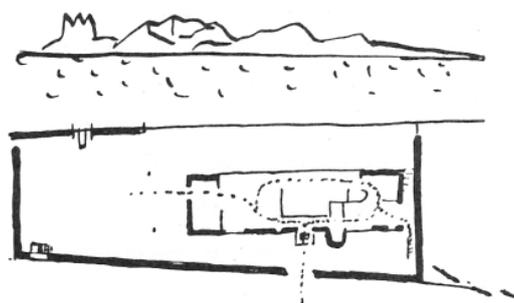
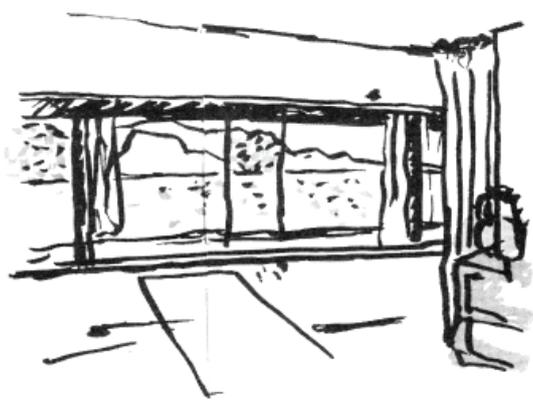
39. “Le Corbusier engages fully with this industry. Indeed, it is arguably only through such an engagement that architecture could itself become industrialized.” Ibidem, p.107 (tradução da autora).

40. “We imagine a boat going down the lake. Viewed from a *porte-fenêtre* there would be an ideal moment: the boat appears at the center of the opening directly in line with the gaze into the landscape – as in a classical painting. The boat would then move out of vision. From the *fenêtre en longueur* the boat is continuously shot, and each shot is independently framed.” Ibidem, p.139.

41. “Physical movement is translated into virtual, perceptive movement.” Bruno Reichlin. Cfr. LAMPUGNANI, Vittorio Magnano, ed – *The Architecture of the Window*, 1995, p. 119 (tradução da autora).

42. “Everything in these houses seems to be disposed in a way that continuously throws the subject towards the periphery of the house.” COLOMINA, Beatriz – *Privacy and Publicity*. 1998, p.283 (tradução da autora).

43. “If the window is a lens, the house itself is a camera pointed at nature. Detached from nature, it is mobile.” Ibidem, p.312 (tradução da autora).



58 59
60 61

58| Desenho da paisagem através da janela, por Le Corbusier. A divisão desta em vários módulos é aqui realçada, acentuando a semelhança entre a horizontalidade da janela e a sequência cinematográfica.

59| “Le plan est installé...”, Le Corbusier. O lago ou, mais concretamente, a sua imagem, existe como única referência para a implantação da casa. O lugar é definido pela paisagem.

60| Vista sobre a *fenêtre en longueur*.

61| A paisagem do lago Le Man a partir do interior de *La Petite Maison*.

torna-se interiorizado pela imagem, e *habitar* passa a ser sinónimo de *ver*. No filme “L’Architecture d’Aujourd’hui” (1929), de Pierre Chenal e Le Corbusier, é possível compreender a forma como a casa se torna um mecanismo que permite habitar através da visão. O momento em que a câmara filma uma mulher subindo a rampa para o terraço da Villa Savoye é particularmente exemplificativo. A câmara segue o movimento da mulher, que é o da *promenade architecturale* da própria casa, a partir do interior, obstruído pela caixilharia do vidro. Encontra-se assim enquadrada pela casa e é esse enquadramento que define a sua interioridade, mesmo quando sobe a rampa que pertence ao pátio exterior. O movimento da câmara decorre da casa, depende dela. São a casa em si e os seus espaços que enquadram a acção.

LA PETITE MAISON

La Petite Maison, é uma habitação que foi construída por Le Corbusier em Corseaux, para os seus pais, em 1923. Uma janela horizontal ocupa a fachada voltada para o Lago Le Man e tem uma presença tal que se torna o elemento mais importante da casa. A vista sobre o lago invade o interior impondo toda a força da sua presença. O espaço interno da casa é assim dominado por esta janela, que se divide em quatro módulos, por sua vez subdivididos em três folhas de vidro cada. Em cada módulo a folha central, mais estreita, é a única que abre por pivot, sendo as restantes fixas. Através dela, o interior deixa de poder existir por si só. Em vez da interioridade se afirmar pela oposição e pelo contraste com o exterior, ela existe exactamente pela inscrição da exterioridade nos espaços internos, através da superfície plana da janela.

Tendo isto em conta, o conceito de lugar liberta-se, ele também, da estabilidade e rigidez clássicas. *La Petite Maison* situa-se em frente ao lago Le Man. Isto significa que a vista sobre o lago – que é, agora, o próprio lago como imagem apropriável através da janela – é o lugar ocupado pela habitação. O novo lugar é visual e insere-se num sistema de relações ganhando, por isso, uma nova mobilidade. O desenho feito por Le Corbusier, de nome “On a découvert le terrain”, demonstra-o com bastante clareza. A casa é desenhada entre o lago e um olho de grandes dimensões, o que ilustra de imediato o facto de a experiência visual se ter separado do corpo para se tornar hegemónica. Além disso, a habitação surge assim num lugar intermediário entre o olhar e a paisagem, sendo esta a sua implantação. *La Petite Maison* afirma-se como instrumento que permite observar e tomar posse da paisagem, mais do que permite ocupar um lugar no seu sentido tradicional. O seu lugar reside na imagem.

“Os três factores que determinam a organização da casa – o lago, a magnífica vista, o sul, igualmente frontal – são precisamente os factores que determinam uma fotografia do lugar ou, melhor dizendo, uma fotografia tirada a partir do lugar. Habitar, aqui, significa habitar essa imagem.”⁴⁴

44. “The three factors that determine the plan of the house – the lake, the magnificent frontal view, the south, equally frontal – are precisely the factors that determine a photograph of the site, or rather, a photograph taken from the site. To inhabit here means to inhabit that picture.” COLOMINA, Beatriz – Privacy and Publicity. 1998, p.314 (tradução da autora).

["O corpo ainda habita a casa ou será que a casa, desdobrada numa série de microdispositivos, habita agora o corpo?"¹]

Ao momento alto do modernismo, marcado pela crença desmesurada no progresso científico e pela crescente normalização da sociedade, seguiu-se uma época em que os slogans do Movimento Moderno e do Estilo Internacional começam a ser postos em causa. Surgem várias correntes que apelam a novos valores, não apenas para a arquitectura mas para a própria sociedade². Do positivismo passa-se para uma certa banalização da ideia de novidade, em que se vai desvanecendo aos poucos o fascínio cego pela máquina e pela industrialização que dominara o início do século. Quando a promessa de um futuro ideal perde força, a ideia de *tábulas rasas* dá lugar a um olhar dirigido para o passado, voltando a reconhecer-se o valor da história na construção do presente. Por outro lado, apesar da aceitação generalizada da ideia de que o homem faz parte de uma sociedade massificada e, pelo menos até certo ponto, possível de ser alvo de estratégias de domínio e controlo, este volta a ocupar um lugar de maior destaque. Em especial a partir dos anos cinquenta surgem correntes humanistas que realçam o valor da subjectividade individual, mesmo quando integrada num sistema globalizante. Nesta revisão do moderno, o reconhecimento da importância do contexto individual e histórico começa também a fazer parte do discurso arquitectónico, procurando-se a superação do funcionalismo e racionalismo através de uma abordagem menos analítica e massificada.

Um interesse acrescido no homem e na forma como este se relaciona com os espaços habitados advém em grande parte da aplicação do método filosófico da fenomenologia à teoria arquitectónica desta fase. As obras de Maurice Merleau-Ponty,

1. TEYSSOT, Georges – *Da Teoria da Arquitectura*, 2010, p. 27.

2. "Em meados dos anos 1960, as objecções à ideologia do movimento moderno e a uma arquitectura moderna degradada e banalizada avolumaram-se e proliferaram rapidamente, vindo a constituir o que se denominou de crítica pós-moderna." NESBITT, Kate - *Uma Nova Agenda para a Arquitectura*, 2006, p. 22.

“Fenomenologia da Percepção” (1945), e de Gaston Bachelard, “Poética do Espaço” (1975), tornaram-se as principais referências para uma perspectiva fenomenológica sobre os espaços, baseada nos valores da sensação e do sonho. Através da intensificação da experiência, estas obras apelam à subjectividade e individualidade, numa tentativa de “estabelecer um contacto ingénuo com o mundo”³. Opondo-se ao racionalismo que guiou o movimento moderno, esta postura valorizou a sensação corporal, a intuição e a memória, o que contribuiu para que os arquitectos pós-modernos pudessem encarar o espaço como “um ente habitado por estímulos e reacções, por vectores, por desejos e afectos que orientam, antecipam e dão sentido às coisas, e ao nosso corpo entre elas”⁴. Aos poucos, a abstracção moderna vai perdendo a sua rigidez, permitindo um entendimento diferente dos espaços habitados.

Além disso, de acordo com Kate Nesbitt, “um dos trabalhos fenomenológicos de maior influência na arquitectura é ‘Construir, Habitar, Pensar’⁵ (*Bauen Wohnen Denken*, 1951), da autoria de Martin Heidegger. Neste texto, Heidegger analisa a palavra *bauen*, que significa construir, para compreender o significado original de habitar, assim definido a partir da ideia de “um permanecer (ou estar) com as coisas”⁶. Segundo o pressuposto de que a linguagem modela o pensamento humano, Heidegger interpreta o sentido existencial da casa, “lugar do íntimo tanto quanto do inóspito”⁷, onde é possível o verdadeiro habitar e onde a memória, mais do que o tempo, adquire significado⁸. Além disso, onde a modernidade viu apenas um espaço baseado em noções geométricas e abstractas, Heidegger propõe a construção de um *lugar*. O verdadeiro habitar não passa, assim, apenas pela interioridade protectora dos espaços fechados mas também pela metáfora da ponte, pela sua capacidade de gerar um lugar a ela associado. Afirma que: “Os espaços recebem a sua essência não do espaço e sim do lugar [...] os espaços onde se desenvolve a vida são antes de tudo lugares”⁹. Esta distinção entre espaço e lugar demonstra como a crítica ao moderno tentou encontrar uma alternativa à abstracção mental e à generalização e quantificação excessiva, dando maior importância ao contexto particular de cada obra. Christian Norberg-Schulz, que defendia “um retorno às coisas em oposição às abstracções e construções mentais”¹⁰, debruça-se igualmente sobre este conceito, fazendo com que a experiência de relação com o espaço se torne central para o discurso arquitectónico. “O *lugar* é definido por substantivos, pelas qualidades das coisas e dos elementos, pelos valores simbólicos e históricos; é ambiental e está relacionado fenomenologicamente com o corpo humano”¹¹. O lugar existencial de Norberg-Schulz é entendido numa oposição à mobilidade e à teoria dos espaços transitórios. Estes esquemas de pensamento fenomenológico, existencialista e

3. ÁBALOS, Iñaki - *A Boa Vida*, 2003, p. 93.

4. *Ibidem*, p. 97.

5. NESBITT, Kate - *Uma Nova Agenda para a Arquitectura*, 2006, p. 32.

6. *Idem*.

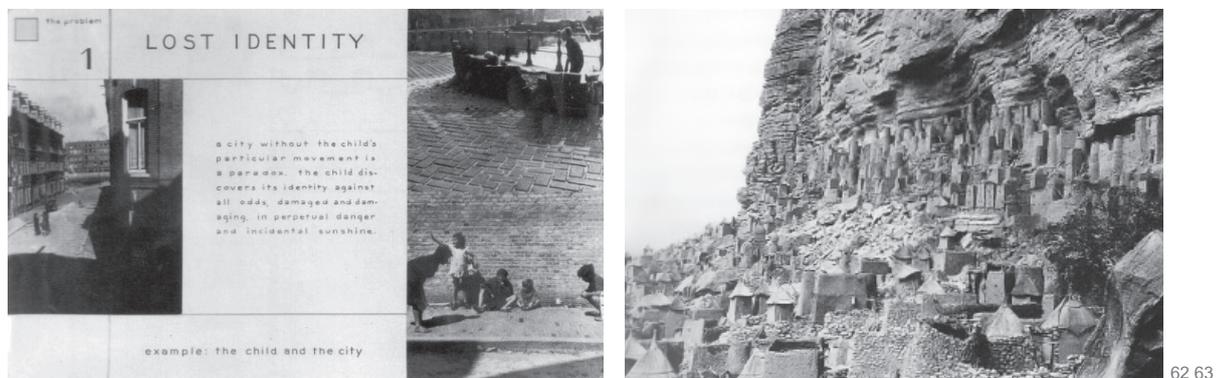
7. ÁBALOS, Iñaki - *A Boa Vida*, 2003, p. 45.

8. “Este discurso – em grande medida uma argumentação contra a modernidade – na banalização do pensamento sobre a casa e os seus habitantes – exercerá uma influência decisiva nas revisões da modernidade que surgem no final dos anos sessenta [...]” *Idem*.

9. Martin Heidegger. Cfr. MONTANER, Josep Maria – *A Modernidade Superada*, 2001, p. 40.

10. Christian Norberg-Schulz. Cfr. NESBITT, Kate - *Uma Nova Agenda para a Arquitectura*, 2006, p. 445.

11. MONTANER, Josep Maria – *A Modernidade Superada*, 2001, p. 32.



62] "Lost Identity", Aldo Van Eyck. Imagem apresentada no CIAM 10 em Dubrovnic, 1956.

63] Aldeia construída pela civilização Dogon. Fotografia de Aldo Van Eyck (1960).

humanista conduziram assim a uma importante reflexão teórica que alterou a forma de trabalhar o espaço arquitectónico.

Contrastando por princípio com o existencialismo na medida em que, em vez da liberdade individual da existência apela à integração numa estrutura (o que implica a aceitação de um certo determinismo), surgem as abordagens estruturalistas dos anos sessenta. Numa reacção contra o racionalismo, desempenharam também um papel crucial para o entendimento de que “a verdade das coisas não está nas coisas em si, mas nas relações que construímos e depois percebemos entre elas”¹². O método estruturalista, baseando-se no uso da linguagem, tenta compreender não apenas a estrutura básica do pensamento mas também a forma como as estruturas culturais, sociais e psicológicas interferem na acção humana¹³. Os edifícios são entendidos como focos de diálogo entre estruturas sociais e construídas, na sua relação com o comportamento humano. Esta corrente de pensamento aliada à arquitectura surgiu inicialmente nos encontros do CIAM que ocorreram após a Segunda Guerra Mundial, tendo-se afirmado com maior força no seio do grupo TEAM 10, do qual emergiram Aldo Van Eyck e Jacob Bakema, entre outros. A divergência entre os membros mais jovens do CIAM e os restantes participantes dos encontros evidenciou-se precisamente aquando da tentativa de redacção de uma “Charte de l’Habitat”, em 1953. Para a geração mais antiga, *habitat* era visto numa perspectiva funcional, como sinónimo de habitação, enquanto que a geração mais jovem a entendia num sentido mais alargado e comunitário, em que a habitação se incluía num sistema que era mais do que uma simples soma de unidades habitacionais¹⁴. Para este grupo, que viria a formar o Team 10, a habitação integrava-se num complexo sistema global de relações e associações humanas, que incluía todas as diferentes escalas de intervenção. A contribuição do holandês Aldo Van Eyck é, no contexto deste estudo, particularmente significativa.

Van Eyck desempenhou um papel decisivo no processo de procura de novos fundamentos e referências para a prática arquitectónica, em especial através do estudo de civilizações antigas, tendo sido um dos primeiros a introduzir o conceito de arquitectura primitiva no discurso arquitectónico. Muito influenciado pelos escritos de Martin Buber¹⁵, e baseando-se na antropologia e etnologia, Van Eyck introduz um entendimento dos espaços como lugares de diálogo e relação entre os homens e entre eles e o construído. Surgem vários escritos antropológicos de grande influência, tal como acontece com o livro “Les Rites de Passage”¹⁶, no qual Arnold Van Gennep descreve rituais de passagem e cerimónias

12. Terrence Hawkes. Cfr. NESBITT, Kate - *Uma Nova Agenda para a Arquitectura*, 2006, p. 37.

13. “Sob a vigência do estruturalismo, as interpretações fundamentaram-se na crença na capacidade da linguística (e em todos os modelos filosóficos e sociológicos dela derivados) para explicar a arte e a arquitectura.” MONTANER – *Arquitectura e Crítica*, 2007, p. 99.

14. “[...] the notion of habitat turned out to be a source of discord. Whereas the older generation saw ‘habitat’ simply as a synonym for ‘habitation’, the younger understood it in a broader, ecological sense, as a complete human settlement for a whole community – that is to say, not only a collection of dwellings but a housing structure interwoven with all its necessary communal facilities.” Vincent Ligtelijn; Francis Strauven. Cfr. VAN EYCK, Aldo - *Collected Articles and Other Writings 1947-1998*, 2008, p. 180.

15. “Buber’s anthropology is fundamentally the relation between man and man, a meeting or happening, an occurrence that defines the sphere of the between [...] It is distinguished from the silent dialogue of the mind, and unlike the mind, does not happen in an abstract space.” TEYSSOT, Georges - *Aldo Van Eyck and the Rise of an Ethnographic Paradigm in the 1960s*, 2011, p. 51.

16. *Les Rites de Passage*, editado em 1909, foi traduzido para inglês em 1960 – *The Rites of Passage* – o que aumentou a sua esfera de influência durante estes anos.



de iniciação de várias comunidades. Neste livro a ideia de umbral é analisada pelo seu valor místico e simbólico¹⁷, valorizando-se a experiência da transição e o atravessamento em que os rituais servem como resolução para situações de desconforto. Benjamin, também sob a influência destas pesquisas, afirmava: “na vida moderna estas transições têm-se tornado cada vez mais difíceis de reconhecer e impossíveis de experienciar. Temo-nos tornado muito pobres em experiências de umbral”¹⁸. Para Van Eyck foram especialmente importantes as viagens a África em 1960 e 1961, que lhe permitiram contactar com a civilização Dogon e constatar a forma como, nessas comunidades, o homem se inclui num sistema global que interliga natureza e cultura, desde o elemento básico do homem até à escala da paisagem. “Fazer de cada casa uma pequena cidade e de cada cidade uma grande casa”¹⁹. Quando os elementos se relacionam entre si, as transições tornam-se momentos de grande importância, que se traduzem em umbrais simbólicos e espaços de relação.

“We do not exclusively breathe in, nor do we exclusively breathe out”²⁰. Esta afirmação de Van Eyck indica a forma como este arquitecto entendia não apenas a relação entre interior e exterior mas todas as relações estabelecidas pela obra construída - através do conceito de *twin phenomena*. Opondo-se à vontade modernista de continuidade espacial e transparência absoluta, Van Eyck propõe “espaços de transição, capazes de induzir à percepção simultânea do que é significativo de um lado e do outro”²¹. Numa conferência em Haia em 1961²², critica abertamente essa tentativa de destruição arbitrária de limites em que interior e exterior, individual e colectivo, perdem a sua oposição, e afirma que a arquitectura moderna tentou fanaticamente transformar o interior num exterior. Para Van Eyck, o papel da arquitectura reside sempre na criação de espaços interiores na medida em que todos os espaços construídos envolvem o corpo da mesma forma que o vestuário, desde o revestimento do corpo nu até à escala da cidade. Desta forma torna-se indispensável a presença de espaços “in-between”²³, onde seja possível um afastamento em relação ao vazio do exterior. Exterioridade e interioridade não devem, assim, excluir-se mutuamente mas antes ser trabalhadas em conjunto. “O homem ainda respira em ambos os sentidos, para dentro, para fora. Quando é que a arquitectura será capaz de fazer o mesmo?”²⁴.

A relação entre interior e exterior deveria espelhar a natureza do homem²⁵ e com ele estabelecer

17. “Whoever passes from one to the other (land or country) finds himself physically and magico-religiously in a special situation for a certain length of time: he wavers between two worlds.” VAN GENNEP, Arnold – *The Rites of Passage*, 1960, p. 18.

18. “In modern life, these transitions are becoming ever more unrecognizable and impossible to experience. We have grown very poor in threshold experiences.” Walter Benjamin. Cfr. TEYSSOT, Georges – *Aldo Van Eyck's Threshold*, 2008, p. 40 (tradução da autora).

19. “Make of each house a small city and of each city a large house.” VAN EYCK, Aldo - *Collected Articles and Other Writings 1947-1998*, 2008, p. 291 (tradução da autora).

20. *Ibidem*, p. 126.

21. “I tried to articulate the transition by means of defined in between places which induce simultaneous awareness of what is significant on either side.” *Ibidem*, p. 319. (tradução da autora)

22. Palestra de Aldo Van Eyck em Haia, Holanda, na Royal Academy of Arts, a 6 de Fevereiro de 1961. O texto encontra-se publicado em: VAN EYCK, Aldo - *Collected Articles and Other Writings 1947-1998*, 2008, p. 295-301.

23. “Aldo Van Eyck's theory of the threshold or the in-between – a discourse on the need for architecture to reconcile spatial polarities such as inside-outside.” TEYSSOT, Georges – *Aldo Van Eyck's Threshold*, 2008, p. 33.

24. “Man still breathes both in and out. When is architecture going to do the same?” VAN EYCK, Aldo - *Collected Articles and Other Writings 1947-1998*, 2008, p. 292 (tradução da autora).

25. “[...] were to become the built mirror of human nature, so that man may recognize himself in its reflection.” *Ibidem*, p. 126.



uma relação de proximidade. O lugar deveria ser duplo de forma a propiciar o diálogo, característica intrínseca ao próprio homem. E é através desta construção à imagem do homem e da sua duplicidade, que *espaço* poderia transformar-se em *lugar*. Tal como afirma Van Eyck: “O que quer que *espaço* e *tempo* signifiquem, *lugar* e *ocasião* significam mais. Pois *espaço* à imagem do homem é *lugar*, e *tempo* à imagem do homem é *ocasião*”²⁶. A arquitectura de Aldo Van Eyck é, assim, uma arquitectura de reconciliação, de “twin phenomena”. Através da imaginação, esferas inatamente opostas podem encontrar a sua reciprocidade, sejam elas interior e exterior, individual e colectivo, unidade e diversidade.

*“Make of each window and each door a place,
a bunch of places of each house and each city.
Make also of each house a small city and of each city a large house.
Built the counterform of the mind for each man and all man,
since they no longer do it themselves.”*²⁷

Ligado à escola holandesa surge também Herman Hertzberger. Dotada de um grande humanismo, a sua arquitectura é especialmente sensível à relação entre espaços, em que o limiar se constitui como “a condição espacial para o encontro e o diálogo entre áreas de ordens diferentes”²⁸. Para Hertzberger, a arquitectura tem a capacidade de estimular o uso dos espaços e a sua apropriação, e isso torna-se uma preocupação central. O arquitecto deve criar arquitectura como uma oferta, e deixar espaço para a interpretação e atribuição de significado por parte do utente do lugar. Hertzberger apela à diversidade e flexibilidade, e à forma como pequenos detalhes conseguem alterar a forma como o homem se vai apropriar dos espaços. Um exemplo são os envidraçados das *Escolas Apollo* (1980), em que o desenho da caixilharia inclui pequenas prateleiras para expor objectos. Este detalhe permite às crianças estabelecer uma relação pessoal de identidade e pertença com o lugar. Num espírito semelhante, Christopher Alexander concebeu um entendimento do espaço baseado num sistema de padrões que relacionavam o homem com os espaços experienciados. No seu “A Pattern Language” (1977)²⁹, Alexander introduz o conceito de *window place*, lugares para sentar ou “recantos” associados a janelas, com a capacidade de obterem um carácter particular na divisão em que se inserem, e que são aqui entendidos como uma necessidade baseada numa intuição orgânica. “Uma divisão capaz de fazer o homem sentir-se verdadeiramente confortável terá sempre um ‘window place’”³⁰. Alexander opunha-se, assim, à transparência excessiva do moderno pela impossibilidade de encontrar o sentimento protector

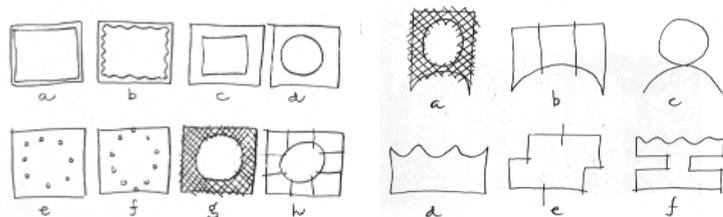
26. “Whatever space and time mean, place and occasion mean more. For space in the image of man is place and time in the image of man is occasion.” Ibidem, p. 293 (tradução da autora).

27. Ibidem, p. 291.

28. HERTZBERGER, Herman – *Lições de Arquitectura*, 1991, p.32.

29. Escrito em colaboração com Sara Ishikawa e Murray Silverstein.

30. “A room where you feel truly comfortable will always contain some kind of window place.” ALEXANDER, Christopher – *A Pattern Language*, 1977, p. 179 (tradução da autora).



66 67 68

66| Diferentes esquemas de espaços intermédios entre interior e exterior. Robert Venturi.

67| Casos de interação contraditória entre as necessidades espaciais internas e externas. Robert Venturi.

68| Vanna Venturi House, Robert Venturi.

de refúgio, e a privacidade conferida pelo maior encerramento dos espaços.

Com um sentido distinto surge também a reflexão sobre o poder comunicativo da arquitectura. Segundo Michael Graves, uma janela deveria ser desenhada de forma a “que o seu caixilho nos ajude a entender, não apenas a paisagem ao longe mas também a nossa posição em relação à geometria da janela e ao edifício como um todo”³¹. Esta é também uma crítica à falta de referencialidade e de humanismo da arquitectura moderna, com a sua continuidade espacial e abstracção. Por outro lado, Robert Venturi edita em 1966 o livro “Complexidade e Contradição em Arquitectura”, que apela à riqueza existente na complexidade e na ambiguidade de significados. Além de valorizar a integração da obra construída num passado histórico, procura intensificar a experiência e a sensação no contacto com os espaços. Para Venturi, a relação com o exterior deveria permitir a proximidade e o afastamento, ser complexa e dotada de intensidade. Em vez de uma “arquitECTURA sem cantos”³², na qual desaparece a ideia de janelas como interrupções do plano de parede perdendo-se também a riqueza dessa relação, a arquitectura devia procurar uma relação mais gradual, que tirasse partido dos espaços de entremeio sem os anular. A transição entre o interior e o exterior transformar-se-ia, assim, numa “importante manifestação de contradição em arquitectura”³³.

DISPARIDADE E FRAGMENTAÇÃO

Após o momento alto do positivismo seguiu-se assim uma nova fase, marcada pelo pluralismo de abordagens e constante questionar das noções vigentes. Os movimentos que procuravam uma alternativa aos princípios defendidos pelo Movimento Moderno foram também rapidamente postos em causa. Afirma Montaner, a propósito do estruturalismo, que também “logo entraria em crise, deixando como herança um panorama de dispersão e fragmentação”³⁴. Estas tentativas de encontrar novos fundamentos para a prática arquitectónica, que lhe conferissem estabilidade e humanidade, foram, em parte, uma resposta ao processo mais abrangente de fragmentação da percepção visual, em curso desde o século XIX.

Um entendimento abstracto do real como imagem, em que a fotografia, o cinema e as restantes formas de percepção visual se ligam às estratégias de produção e consumo, integra-se no desenvolvimento das formas de poder e controlo sobre as massas. Os processos de educação do olhar, tal como a *fenêtre en longueur*, moldaram um novo observador, para o qual a constante produção de novidade conduziu a um estado de distracção permanente. Assim sendo, e perante a desmaterialização do campo visual

31. Segundo Graves, no mesmo texto “Argumentos em Favor da Arquitectura Figurativa”, a fachada de vidro, tão aclamada a partir do moderno, é um exemplo desta confusão de elementos arquitectónicos. Michael Graves. Cfr. NESBITT, Kate - *Uma Nova Agenda para a Arquitectura*, 2006, p. 105.

32. “O espaço fluente produziu uma arquitectura de planos horizontais e verticais afins. A independência visual desses planos ininterruptos era marcada por áreas de ligação de vidro plano: as janelas como orifícios na parede desapareceram [...]. Tal arquitectura sem cantos subentendeu uma continuidade fundamental de espaço.” VENTURI, Robert – *Complexidade e Contradição em Arquitectura*, 1977, p. 90.

33. *Ibidem*, p. 89.

34. MONTANER, Josep – *Arquitectura e Crítica*, 2007, p. 99.



69| "PAO: Alojamento para a mulher nómada de Tóquio", Toyo Ito (1985): Pre-furniture for Styling; Pre-furniture for Snack; Pre-furniture for Intelligence. Este projecto constitui uma reflexão sobre as transformações ocorridas nos espaços privados, na sua relação com o sujeito que os habita.

que agora depende da subjectividade do observador, perde-se qualquer hipótese de estabilidade. O estudo do fenómeno da atenção transforma-se num esforço por encontrar uma forma de conferir solidez e unidade à percepção e aos próprios objectos, uma tentativa de encontrar um ponto fixo na desordem e na disparidade. Mais uma vez, procura-se garantir “a capacidade de um observador se ajustar à reformulação constante da forma como o mundo sensorial pode ser consumido”³⁵. Uma sociedade onde os valores do capitalismo marcam cada vez maior presença incute uma lógica de circulação e troca constantes, onde a fragmentação do real o torna móvel, versátil e consumível. Nesta fase, a proliferação de referências visuais dá origem a uma nova sociedade iconográfica, conseguida através da autonomização da imagem³⁶, que se vai manifestar no desenvolvimento dos meios de comunicação. Nietzsche descreve este novo regime visual como “niilismo moderno: uma exaustão de significado, deterioração de sinais”³⁷. A unidade social passa a depender das estratégias de *spectacular consumption* que, através dos meios de comunicação, a transformam num sistema global feito de inter-relações, movimento e disparidade.

Nesta sociedade em que a visão se torna cada vez mais o sentido primordial, o sujeito é como um passageiro de comboio, observador móvel para quem o exterior se apresenta em constante desordem e transformação. Este existe num espaço alargado, não fixo, em que as coordenadas espaço e tempo se relativizaram. Tal como afirmava Benjamin, “nem o espaço congelado de um museu consegue transcender um mundo onde tudo está em circulação”³⁸. O aumento e vulgarização da tecnologia colocam o real ao alcance da visão, planificado numa multiplicidade de sedutores ecrãs que, porém, o situam num plano sempre afastado do observador. Tal como o advento do cinema anunciara, o sujeito deixou de ser o centro da sua própria percepção.

Desta forma, desvanece-se a hipótese de um observador uno e individualizado, interior. Apesar da revisão do movimento moderno ter despertado valores de identidade e pertença em relação ao lugar, estes não deixam de fazer parte de um processo generalizado de fragmentação e perda de centralidade. Trabalha-se o equilíbrio entre a distração e atenção, dispersão e unidade. O conceito de lugar estável e fixo entrou assim em crise logo após se ter estabelecido, dando lugar a uma nova “concepção de um universo em desequilíbrio”³⁹. Neste sentido encontramos os projectos de Peter Eisenman ou Rem Koolhaas que, apesar de apresentarem posturas distintas, encaram ambas o real como fragmentário e descontínuo, aceitando a inexistência de verdades absolutas, perspectivas totalizadoras ou conceitos universais. Para Koolhaas, o lugar é entendido como “um encontro de fluxos e acontecimentos, um

35. “[...] the management of attention depends on the capacity of an observer to adjust to continual repatterning of the ways in which a sensory world can be consumed.” CRARY, Jonathan – *Suspensions of Perception*, 2001, p. 33 (tradução da autora).

36. “The ceaseless bombardment of unrelated imagery leads only to gradual emptying of images of their emotional content.” PALLASMAA, Juhani – *The Eyes of the Skin*, 1995, p. 22.

37. “Within this new system of objects, founded on the continual production of the new, attention, as researchers learned, was sustained and enhanced by the regular introduction of the novelty. This regime of attentiveness was synonymous with what Nietzsche described as modern nihilism: an exhaustion of meaning, a deterioration of signs.” CRARY, Jonathan – *Suspensions of Perception*, 2001, p. 126 (tradução da autora)

38. “Even the congealed space of the museum cannot transcend a world where everything is in circulation.” CRARY, Jonathan - *Techniques of the Observer*, 1992, p. 20 (tradução da autora).

39. MONTANER, Josep – *Arquitectura e Crítica*, 2007, p. 126.



70 71

espaço de transformações e de metamorfoses geradas por todos os tipos de energia: electricidade, informação, tráfego, eventos⁴⁰, o que resulta em abordagens anti-contextuais. Numa fase em que o racionalismo é encarado como uma simplificação de complexidade, apela-se à desordem, ao pluralismo, e à contaminação. Surge assim um sujeito sempre exterior, descrito por Deleuze e Guattari como um nómada, trabalhador móvel sem relação com lugar nenhum. Segundo estes autores no segundo volume de “Mil Planaltos”, enquanto que o caminho sedentário distribui os homens num espaço fechado e regulamentado, “o trajecto nómada faz o contrário, distribui os homens [...] num espaço aberto, indefinido, não comunicante⁴¹. Este é um sistema que funciona por adição e coexistência e se situa num campo perpétuo de interacção.

Pertencendo a um sistema global que não controla, o sujeito contemporâneo perdeu também a ligação com a casa enquanto refúgio, núcleo de intimidade e conforto a partir do qual se relaciona com o mundo. O olhar contemplativo e rígido da câmara obscura há muito que perdera validade mas, neste sistema de relações, é a própria estabilidade do habitar que se transforma. Privado e público confundem-se, da mesma forma que local e global, interior e exterior. Os valores de unidade e fixação, de calma relação com o lugar e intimidade que caracterizam a casa de Luis Barragán, no México, poderiam ser entendidos como uma atitude contra a tendência generalizada para a dispersão. Esta casa, de 1948, materializa de forma tectónica o peso dos arquétipos, da ideia de casa como protecção íntima e refúgio atemporal. Tal como a descreve Louis Kahn: “Enquanto percorria a casa, senti o sentido do termo ‘A Casa’: boa para ele e boa para todos em qualquer momento da vida⁴². No entanto, a partir da casa de vidro modernista, descrita como “casa sem arquétipos⁴³, o que prevaleceu foi um certo sentimento de alienação face ao habitar, que se vai acentuar devido ao aumento da tecnologia no espaço doméstico. A presença do tecnológico abre a casa a domínios alargados com novos referenciais que anulam a diferença entre proximidade e distância e que fazem desaparecer a distinção clássica entre privado e público sob o signo de uma invasão mútua. Tal como afirma José Bragança de Miranda, “a casa [...] está a revelar-se totalmente indefesa para impedir a sua penetração por forças de vigilância, financeiras, ligadas à codificação técnica, etc⁴⁴. Estas redes múltiplas alteram a relação entre o homem e a habitação e transformam o seu carácter. Vilém Flusser compara a casa actual a um queijo suíço, esburacado pelas redes de comunicação, onde os elementos arquitectónicos como paredes ou portas já não cumprem as funções para as quais foram criados: “Cabos materiais ou imateriais esburacaram a casa com tantos buracos quanto um queijo suíço. No telhado está a antena, o telefone chega pela parede, a televisão

40. Ibidem, p. 132.

41. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix – *Mil Planaltos*, 1972, p. 484.

42. Louis Kahn. Cfr. MONTANER, Josep Maria – *A Modernidade Superada*, 2001, p. 20.

43. Georges Teyssot descreve no texto “Criação de Pó” a forma como uma casa de vidro é uma casa sem caves o que, de acordo com Gaston Bachelard, faz dela uma “morada sem arquétipos” da mesma forma que faz da cidade de vidro uma “cidade sem esgotos”. TEYSSOT, Georges – *Da Teoria da Arquitectura*, 2010, p. 106.

44. José Bragança de Miranda. Cfr. SARDO, Delfim, ed. - *Falemos de Casas*, 2010, p. 96.



72 73
74 75

ocupa o lugar da janela e a porta foi substituída pela garagem com o carro.”⁴⁵

Ainda de acordo com Flusser, é necessária uma nova casa que funcione como charneira de inter-relações, que se torne um núcleo das redes inter-pessoais. Nesta casa não existiria possibilidade alguma de refúgio, apenas conexão.

Assim sendo, a casa contemporânea em vez de se afirmar como ponto de fixação perante a mobilidade do mundo exterior transforma-se mais em um “breve deter-se no caminho”⁴⁶, que faz uso da tecnologia como aliada. Gaston Bachelard afirmava que “a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos”⁴⁷. No entanto, perante as transformações descritas, a casa não é mais capaz de evitar a dispersão do ser que a habita. Não existe agora a casa universal dividida em cave, piso térreo e sótão. Em vez disso, um conjunto de apartamentos pode existir como um “sistema composto por mundos pessoais relativamente estabilizados”⁴⁸, tal como descreve Peter Sloterdijk, células que se inter-relacionam e intersectam de forma complexa. Desmonta-se o conceito de totalidade cósmica da habitação, abre-se caminho à disparidade e inter-conexão.

A partir do momento em que a centralidade totalizadora foi substituída por um sistema em que cada indivíduo é uma célula individual que estabelece as suas próprias relações, o contacto com o exterior não pode nunca ser rígido. Podemos observá-lo na *Casa Fosc* (2009), de Pezo von Ellrichshausen. A decisão de organizar o programa da habitação num bloco único de três pisos e situá-lo no ponto mais alto do terreno teve como objectivo criar condições para que a casa pudesse usufruir da paisagem por detrás das árvores que ocupam a zona mais baixa. Logo à partida se compreende como as primeiras opções de projecto resultam de uma vontade de se apropriar do exterior enquanto imagem, consumir a paisagem através da relação entre o interior e o exterior “impresso” nas várias janelas. Estas distribuem-se de forma aparentemente aleatória no volume, perfurando a superfície contínua que conforma as paredes exteriores. Posicionam-se de forma irregular, tanto em relação ao volume exterior quanto às divisões interiores, o que seria impensável segundo modelos visuais anteriores. Agora não existe a centralidade da câmara obscura para definir o posicionamento do homem face à janela nem ao exterior, estes sofrem deslocções. A sua escala, tamanho ou posicionamento podem autonomizar-se e oferecer sensações individualizadas. Apesar do programa da habitação se desenvolver em redor de um eixo central definido pelo acesso vertical, o olhar em vez de convergir para um centro “foge” para todos os lados através das aberturas, dispersa-se.

45. “Material and immaterial cables have knocked as many holes in it as in a Swiss cheese: On the roof there is the aerial, telephone wire comes through the wall, the television takes the place of the window and the door is replaced by the garage with the car.” FLUSSER, Vilém – *The Shape of Things*, 1999, p. 83 (tradução da autora).

46. “A casa pós-humanista não abriga nenhuma intimidade, nenhuma forma perdurável de conforto, nenhum consolo. Não é um refúgio da cidade genérica, mas um posto de observação, em suma, um breve deter-se no caminho.” ÁBALOS, Iñaki - *A Boa Vida*. 2003, p. 163.

47. BACHELARD, Gaston - *A Poética do Espaço*, 1989, p. 24.

48. “[...] a multi-chambered system made of relatively stabilized personal worlds.” SLOTERDIJK, Peter - *Spheres Theory*, 2010 (tradução da autora).



76 77
78 79

UMA TIRA DE MÖBIUS

“[...] não sabemos o que é que vai acontecer na maneira de viver as casas com a introdução da internet e afins, que anula a negociação colectiva em torno do tipo de informação que entra em casa. [...] a televisão deixará de ter a centralidade que teve nos anos sessenta, com a difusão individualizada dos ecrãs nas casas da classe média.”⁴⁹

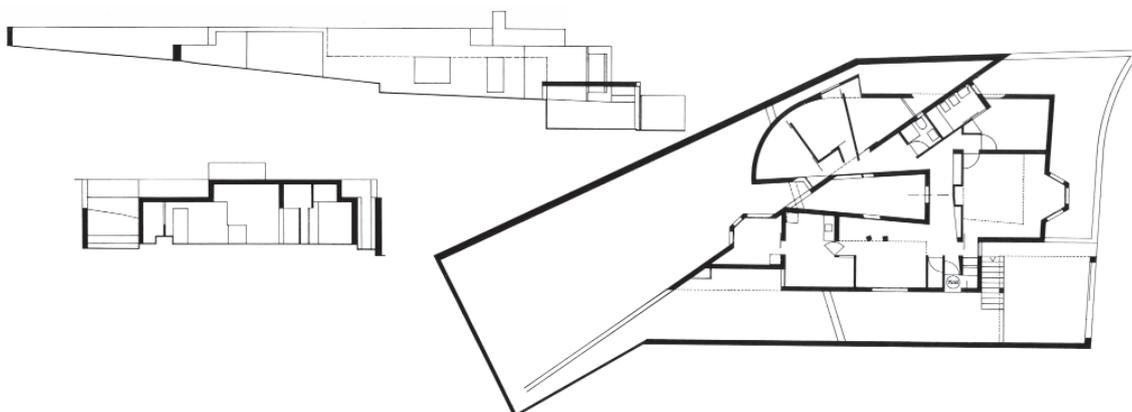
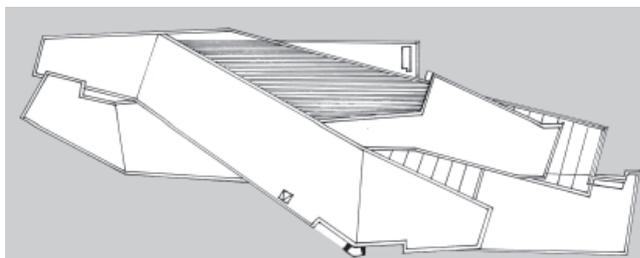
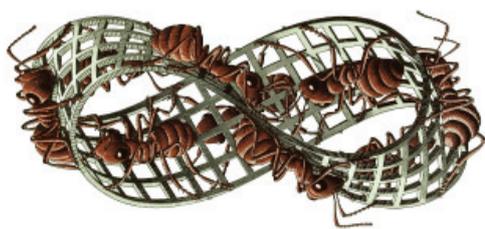
As relações que agora se estabelecem entre interior e exterior são assim mais complexas, não se integrando decerto nos modelos anteriores, principalmente no que concerne ao modelo da *camera obscura*. Quando Vilém Flusser afirma que “a televisão ocupa o lugar da janela e a porta foi substituída pela garagem com o carro”⁵⁰, alerta para estas transformações. A tendência relativamente generalizada para tornar as aberturas para o exterior sempre mais depuradas, com a mínima expressão da caixilharia e dos elementos do vão, transformam a janela cada vez mais nesse ecrã onde se projectam imagens. Desde a difusão da janela horizontal que o exterior se pode consumir através da sua planificação na superfície da janela, uma paisagem apropriável. Agora, através da televisão bem como dos restantes ecrãs que proliferam pelos interiores das habitações é possível estar no exterior de forma virtual, trazê-lo para o interior da casa mantendo-o no entanto permanentemente à distância, apenas acessível através da visão. Segundo Sloterdijk, “a multidão regressa sob a forma da lista telefónica de um iPhone. A proximidade física deixou de ser uma condição essencial à sociabilidade”⁵¹. Esta inversão conceptual, em que dispositivos móveis trazem o exterior para a habitação, altera significativamente a noção de limite, que passa a ser um fenómeno *mental*, mais do que *físico*. A partir do momento em que esta deixa de depender exclusivamente do espaço, bem como dos elementos que o conformam, a relação entre interior e exterior sofre uma torção, torna-se mais complexa e passa a ser algo dependente das relações que estabelece, sejam elas físicas ou não.

Na casa dupla *Nora* (2004), de Tham & Videgard, as janelas avançam em relação ao volume da habitação, definindo uma espécie de caixas salientes em madeira de carvalho. Estas têm como objectivo dar um sentido de tridimensionalidade à fachada que realce a volumetria maciça do bloco. No entanto, embora o enquadramento da abertura esteja fortemente marcado, pelo interior não estabelece relação directa com o homem. Os painéis de vidro são fixos, auxiliados por uma portada lateral de madeira para ventilação, separando as duas funções primordiais da janela. Além disso, e mais significativo, é a escala e posicionamento das aberturas, que perdem a centralidade e não definem um posicionamento do homem em relação ao exterior mas, em vez disso, dominam a dispersão do espaço interno da casa. Vistas pelo exterior, as janelas assemelham-se novamente a ecrãs de grande dimensão onde é possível observar a vida interna da casa de forma solta, sem ordem aparente. As aberturas deslocam-se do centro

49. Filomena Silvano. Cfr. SARDO, Delfim, ed. - *Falemos de Casas*, 2010, p. 114.

50. FLUSSER, Vilém – *The Shape of Things*, 1999, p. 83.

51. “The horde returns in the guise of an iPhone address book. Close physical togetherness is no longer a necessary condition of sociability.” SLOTERDIJK, Peter - *Spheres Theory*, 2010 (tradução da autora).



80 81
82

80| "Tira de Möbius II", Escher (1963).

81| Möbius House, UNStudio. Planta de cobertura.

82| Casa António Carlos Siza, Álvaro Siza Vieira. Corte longitudinal, corte transversal e planta.

para a periferia do volume, onde não existe hipótese de repouso.

A relação da habitação com o exterior insere-se assim num sistema geral de fragmentação, movimento e dinamismo. A janela contemporânea passa a assemelhar-se a uma tira de Möbius⁵², sem início e sem fim, em que interior e exterior percorrem os mesmos trilhos alterando-se mutuamente. A membrana que separa as esferas interna e externa torna-se porosa, ganha uma espessura que engloba toda a habitação e lhe retira referencialidade. As janelas tornam-se ecrãs do exterior tanto quando montras para revelar a ambiência interna, perfurações que durante o dia reflectem, durante a noite relevam. Não é possível dividir os espaços entre *dentro* e *fora* agora que as esferas interna e externa abandonaram a sua oposição. Os filtros desconstroem-se e ganham a reversibilidade de uma tira de Möbius.

“Já não é uma questão de pensar a habitação como um bastião de privacidade em relação ao público, ou o lugar de identificação do ego, mas antes como um lugar no qual a dispersão, o vaguear e a diáspora, todos encontram o seu próprio espaço e tempo.”⁵³

| CASA ANTÓNIO CARLOS SIZA

A *Casa António Carlos Siza* (1976-78) foi construída em Santo Tirso pelo arquitecto Álvaro Siza Vieira para o seu irmão, e demonstra a forma como a relação com o exterior se tornou mais complexa, densa e retorcida como uma tira de Möbius. Curiosamente, existe já um projecto de habitação precisamente com o nome de *Möbius House* (1993-1998), do atelier holandês UN Studio. No entanto, o entendimento que se faz deste conceito é bastante distinto. Enquanto para Ben van Berkel a tira de Möbius corresponde a um esquema de circulação no interior da casa, resultando numa imagem reconhecível na planta que configura uma espécie de oito, na Casa António Carlos Siza o conceito materializa-se pela sua essência de reversibilidade e infinitude mais do que pela imagem. Uma tira sem face interior nem exterior, sem princípio nem fim.

Este edifício de apenas um piso implanta-se num lote cujo perímetro irregular se tornou um dos principais motivos de projecto. O programa habitacional desenvolve-se formando um volume em ‘U’ em redor de um estreito pátio central, cujos espaços foram desenhados de forma a estabelecer entre eles uma série de relações que englobam não apenas o interior da casa mas também o pátio e o muro que cerca o lote. De acordo com Peter Testa, neste projecto, tal como em vários outros, Siza valoriza mais a importância das relações do que as próprias formas⁵⁴, o que se torna uma questão primordial. As permeabilidades visuais entre os diferentes espaços dominam a experiência da casa desenhando uma rede de múltiplos pontos de fuga. Através da desconstrução das paredes, que são tudo menos contínuas

52. Superfície não orientável criada pelo matemático alemão August Möbius (1790-1868). Unindo as duas extremidades de uma tira de papel, mas invertendo uma, obtém-se uma superfície que não tem frente nem costas, princípio nem fim, e que poderia ser percorrida infinitamente em ambos os lados sem nunca atravessar os limites do papel.

53. TEYSSOT, Georges – *Da Teoria da Arquitectura*, 2010, p. 26.

54. TESTA, Peter – *A Arquitectura de Álvaro Siza*, 1988. p. 19.



83 84
85 86 87

83| Casa António Carlos Siza, Álvaro Siza Vieira. Fachada voltada para a rua.

84| 85| Pátio.

86| 87| Vistas do interior.

ou regulares, o sujeito percebe simultaneamente espaços interiores e exteriores, sem no entanto se perder a intimidade do espaço. Esta possibilidade de se relacionar com o exterior da casa sem diminuição do carácter íntimo do interior apenas é possível segundo um entendimento da relação com o exterior como algo mais abrangente do que a simples colocação de uma parede entre o público e o privado.

Na Casa António Carlos Siza é possível observar como o encerramento dos espaços passa pela desconstrução do perímetro do volume, desenhando espaços exteriores e interiores em mútua interacção entre eles e com o muro. As paredes interiores, exteriores e o muro são peças de um único sistema, decorrem umas das outras para desenharem um volume em que não se consegue afirmar com clareza se tem saliências ou reentrâncias pois todo ele se torce para definir espacialidades e relações. Na sua natureza fragmentada, o volume da casa não resulta, no entanto, de combinações anárquicas ou aleatórias. Pelo contrário, as formas decorrem de um processo geométrico que engloba todos os elementos definindo eixos, alinhamentos, linhas de força, torções e movimentos perspécticos. Existe, assim, uma gradação de interioridade desde a rua até ao âmago da casa, determinando que a relação com o exterior passa a depender do edifício como um todo. Nesta casa, a membrana entre interior e exterior tem a espessura do volume desde o muro exterior até ao pátio central. Tal como uma tira de Möbius, estas paredes desintegram-se para se transformar em superfícies reversíveis que se desdobram e acabam com a rigidez do interior e exterior. As saliências e reentrâncias permitem habitar exteriores íntimos, interiores expostos, espaços limiares.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

IV

Cada janela surge como resultado de uma intenção de projecto do arquitecto que a desenha mas, mais significativo para este estudo, como parte integrante de um processo de construção e transformação de um sujeito e, através dele, de toda uma sociedade. Aquilo que se define como processos de educação do olhar implicam que, paralelamente às transformações sociais e técnicas, a forma como o homem observa o real é mutável e vai acompanhando as transformações sociais. As formas de relacionamento com a janela vão, assim, reflectir essas alterações na própria forma de encarar o real que, neste caso, é aquilo que existe para lá da janela no exterior. Este é um devir contínuo e global, em que todos os elementos convergem para uma influência mútua. A janela, a casa e o ser que a habita constroem-se mutuamente alterando as suas relações, criando novos modelos, reformulando os modos de habitar.

Assim sendo, a janela depende também e fortemente do modo como os espaços habitacionais vão exigindo maiores ou menores níveis de privacidade ou de contacto visual entre interior e exterior. E porque o ser que habita a casa renascentista não é o mesmo que habita uma casa pós-moderna, este percurso pela complexidade dos modos de habitar torna-se, assim, igualmente essencial para a compreensão da janela. Factores como a mobilidade, o conhecimento científico, os avanços técnicos, a estrutura social, a tecnologia, a intimidade, a exposição pública, entre muitos outros, são todos postos em causa gerando as relações que aqui tentaram abordar.

O Renascimento, ao colocar o homem pela primeira vez no centro, em detrimento da religião, estabeleceu uma mudança profunda no entendimento dos espaços arquitectónicos, e da janela em particular. A associação ao aparato da *camera obscura* como modelo visual deixa transparecer de imediato a forma como a janela renascentista manifesta um observador sem subjectividade nem mobilidade, mas que estabelece com o exterior uma relação de domínio. Da mesma forma que na *camera obscura* o observador se insere no interior escuro de um mecanismo que dita as regras

da sua própria percepção, também o sujeito desta época observa o real a partir do interior, através da janela que faz a mediação entre o olhar e a realidade percebida. Apenas por intermédio da moldura bem demarcada e rígida da janela renascentista é possível ao observador ter consciência da existência desse plano de parede que desempenha a mesma função que o plano do quadro da perspectiva linear. Através dele define-se o cone visual, o ponto de fuga que transforma o real num sistema de planos e linhas perfeitamente controlável e dominado pelo observador. Assim sendo, a *Janela de Alberti* implica um sistema cuja rigidez e imobilidade permitem enquadrar o real em regras humanamente perceptíveis e controláveis. É neste sentido que entra o conceito de *theoria* como contemplação distanciada que permite a obtenção de conhecimento. Na época Renascentista, a janela determina o posicionamento fixo do observador, através da sua moldura o exterior torna-se apreensível segundo as regras de perspectiva, e apenas desta forma é possível contemplar o exterior e produzir conhecimento, *theoria*. O homem renascentista habita espaços onde a intelectualidade e os novos valores de conhecimento se tornam evidentes através da janela e da forma como esta o coloca no centro e estabelece uma relação de domínio com o exterior.

Se por um lado a regularidade geométrica com que a janela renascentista era desenhada e distribuída pelas fachadas correspondia a esse sentido de domínio humanista sobre o exterior e racionalismo sobre todo o construído, no período barroco a relação com o exterior deixa de ser procurada. Nesta fase a imagem é a de uma caixa catóptica na medida em que o interior ganha autonomia em relação ao exterior. O homem barroco já não contempla o exterior, em vez disso recolhe-se nos interiores para reflectir, ou seja, para de certa forma se contemplar a si mesmo. O excesso decorativo que reveste a totalidade das paredes, do chão dos tectos aumenta este efeito de separação em relação a um exterior com o qual não se estabelece qualquer relação. A uso de espelhos generaliza-se, materializando esta vontade de aumentar infinitamente um interior do qual o sujeito faz parte, tal como numa caixa catóptica. A perda da transparência da janela confere-lhe agora uma espécie de duplo alçado, em que pelo exterior a janela se integra nas ordens arquitectónicas e pelo interior se torna parte do sistema decorativo de uma interioridade exacerbada. No entanto, esta membrana que agora tem duas faces (interna e externa), na passagem para o século XIX vai tornar-se mais complexa e também mais porosa. As habitações burguesas desta fase, na sua procura do ideal onírico da casa palácio, ou da casa do sonho, estabelecem uma relação com o exterior mais filtrada, mas não totalmente estanque. É neste momento que se difundem as chamadas *bow-windows*, janelas salientes que definem espaços onde interior e exterior se invadem mutuamente. A janela desta fase torna-se assim um elemento que protege mas também expõe, para o qual a existência de espaços de grande intimidade e privacidade não são incompatíveis com momentos de exposição. Surge assim a ideia de janela como permitindo igualmente a contemplação *a partir do exterior*.

Apesar desta fase do século XIX ter marcado um momento de transição, é no início do século XX que se vai tornar evidente uma mudança profunda não apenas no desenho da janela mas na forma

como toda a habitação passa a encarar o exterior. A partir do momento em que se compreende que a percepção depende mais do sujeito do que do exterior e que esta é também falível e, portanto, manipulável, abre-se caminho a todo um novo entendimento do real. A *fenêtre en longueur*, introduzida por Le Corbusier, assume-se como uma câmara fotográfica, pois aquilo que enquadra é um fragmento de realidade, planificado no plano da parede e abstracto, desenraizado. Sem profundidade, tal como uma fotografia, a janela modernista enquadra um real sem referencialidade nem relação com o homem, em que as imagens se sucedem tal como numa sequência cinematográfica envolvendo o movimento do próprio homem. Esta é uma transformação profunda que altera o próprio sentido de privacidade uma vez que agora o interior depende do exterior, e *habitar* é sinónimo de *ver*. Nesta casa, a janela transforma o próprio sentido de lugar.

No entanto, passado o positivismo e a crença desmesurada no progresso, veio a revisão do moderno, apelando a novos valores que colocavam o homem de novo no centro do discurso arquitectónico. Estas eram abordagens que se baseavam na antropologia para encontrar bases humanas para a arquitectura, que apelaram à complexidade do real e da experiência em vez da simplificação modernista e à comunicação como função primordial que não devia ser ignorada. Esta crítica foi da maior importância para definir novos caminhos para a arquitectura e acabou por deixar transparecer o clima de dispersão generalizada. Perante as transformações que se manifestam nas mais variadas áreas, torna-se cada vez mais difícil encontrar pressupostos aceites ou estáveis sobre os quais fundamentar a prática arquitectónica. Assim, para este clima de transformação e de dispersão crescente converge também a alteração nos modos de habitar. O aumento da tecnologia no interior das habitações, associada à constante produção de novidade sob a forma de imagem, impõe uma invasão mútua. O interior e exterior perdem a sua oposição geométrica a partir do momento em que o exterior chega ao interior da casa não apenas através das janelas mas também sob a forma de diversos ecrãs móveis, trazendo para o interior doméstico um sistema de circulação e troca constantes onde já não existe possibilidade de repouso. É neste sentido que a relação com o exterior, a partir do pós-moderno, é uma tira de Möbius, em que a membrana que separa o interior da habitação do exterior se desconstrói, multiplica e ganha uma espessura que chega a envolver a totalidade da casa. O seu ritmo é o da desordem e ausência de centralidade ou estabilidade, do desenraizamento, da reversibilidade.

Resta apenas acrescentar, ao chegar a este último ponto, que a janela actual será sempre difícil de perceber pois não existe ainda o distanciamento necessário a um julgamento fundamentado, que só o tempo poderá dar. Neste contexto em que se compreende a tendência generalizada para a fragmentação e desenraizamento, resta apenas questionar de que forma a relação com a janela existirá no futuro, sob que contornos lhe será permitido sobreviver, como poderá o homem habitar a relação com este elemento tão rico em significado. Em relação à janela, poderemos sempre questionar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS



ÁBALOS, Iñaki - **A Boa Vida: visita guiada às casas da modernidade.**

Barcelona: Gustavo Gili, 2003. 207 p. ISBN 8425219310.

ALEXANDER, Christopher [et al.] - **A Pattern Language: towns, buildings, construction.**

Nova Iorque: Oxford University Press, 1977. 1171 p. ISBN 0195019199.

A New Description of Sir John Soane's Museum.

Marlborough: Libanus Press, 2007. 167 p. ISBN 9780954904173.

“Arq|a”. Lisboa. 2010, Vol. 86/87. ISSN 1647077X.

AZEVEDO, Carlos de – **Solares Portugueses: introdução ao estudo da casa nobre.**

2ª ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1988. 160 p.

BACHELARD, Gaston - **A Poética do Espaço.**

2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008. 242 p. ISBN 9788533624191.

BANDEIRA, Pedro - Imagem de Casa.

Arq|a. Lisboa. 2008, Vol. 58.

BAUDELAIRE, Charles - **O Spleen de Paris: pequenos poemas em prosa.**

Lisboa: Relógio d'Água, 1991. 152 p. ISBN 9727081398.

COLOMINA, Beatriz - **Privacy and Publicity: modern architecture as mass media.**

Cambridge: MIT Press, 1998. 389 p. ISBN 0262531399.

CRARY, Jonathan - **Suspensions of Perception: attention, spectacle, and modern culture.**

Cambridge: MIT Press, 2001. 397 p. ISBN 0262032651.

CRARY, Jonathan - **Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century.**

Cambridge: MIT Press, 1999. 171 p. ISBN 0262531070.

CRATO, Nuno - Escher e a Tira de Moebius.

[Em linha]. [Consult. 25 Janeiro de 2011]. Disponível em

WWW:<URL:<http://nautilus.fis.uc.pt/cec/arquivo/Nuno%20Crato/1999/19990220%20Escher%20e%20a%20tira%20de%20Moebius.pdf>.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix - **Mil Planaltos: capitalismo e esquizofrenia 2.**

Lisboa: Assírio e Alvim, 2007. 656 p. ISBN 9789723712728.

ESPOSITO, Antonio - **Fernando Távora: obra completa.**

Milão: Electa, 2005. 399 p.

FLUSSER, Vilém - **The Shape of Things: a philosophy of design.**

Londres: Reaktion Books Ltd, 1999. 152p. ISBN 1861890559.

GIEDION, Siegfried - **Architecture and the Phenomena of Transition: the three space conceptions in architecture.** Ann Arbor (Michigan): University Microfilms International, 1971. 331 p.

ISBN 674043375.

GUERRAND, Roger-Henri – **Espaços Privados.**

In ARIËS, Philippe; DUBY, Georges, dir. - História da Vida Privada. Porto: Afrontamento, 1990.

ISBN 9723602318. Vol. IV (636 p.).

HALL, Edward Twitchell - **A Dimensão Oculta.**

Lisboa: Relógio d'Água, 1986. 230 p. ISBN 9727081231.

HARPER, Douglas - Online Etymology Dictionary.

[Em Linha]. [Consult: 20 Dezembro de 2010]. Disponível em

WWW:<URL:<http://www.etymonline.com/index.php?search=window&searchmode=none>.

HERTZBERGER, Herman - **Lições de Arquitectura.**

São Paulo: Martins Fontes, 1996. 272 p. ISBN 8533604793.

HOOKER, Richard - Seventeenth Century Enlightenment Thought.

[Em Linha]. [Consult. 15 Maio 2011]. Disponível em

WWW:<URL:<http://www.wsu.edu/~dee/ENLIGHT/PREPHIL.HTM>.

- JAY, Martin - *Scopic Regimes of Modernity*.
In FOSTER, Hall, ed. - **Vision and Visuality**. Seattle: Bay Press, 1988. 135 p. ISBN 0941920100.
- JORGE, Luís António - **O Desenho da Janela**.
São Paulo: Annablume, 1995. 158 p. ISBN 8585596422.
- KUBOVY, Michael - **The Psychology of Perspective and Renaissance Art**.
Cambridge (US): University Press, 1993. 192 p. ISBN 0521368499.
- LAMPUGNANI, Vittorio Magnano, ed. - **The Architecture of the Window**.
Tóquio: YKK Architectural Products, 1995. 272 p.
- MARTINS, António Carvalho - **Construções e Edificações: Abertura de Janelas, Portas e Varandas**.
Coimbra: Coimbra Editora, 1990. 176 p. ISBN 9723204363.
- MONTANER, Josep Maria - **A Modernidade Superada: arquitectura, arte e pensamento do séculoXX**.
Barcelona: Gustavo Gili, 2001. 220 p. ISBN 8425218950.
- MONTANER, Josep Maria - **Arquitectura e Crítica**.
2ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2007. 160 p. ISBN 9788425222382.
- NESBITT, Kate, ed. - **Uma Nova Agenda para a Arquitectura: antologia teórica 1965-1995**.
2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2006. 662 p. ISBN 9789722414630.
- NEVES, Orlando - **Dicionário da Origem das Palavras**.
Lisboa: Editorial Notícias, 2001. 230 p. ISBN 9724611876.
- PALLASMAA, Juhani - **The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses**.
Londres: Academy Editions, 1996. 56 p. ISBN 1854904396.
- PANOFSKY, Erwin - **A Perspectiva Como Forma Simbólica**.
Lisboa: Edições 70, 1993. 139 p. ISBN 9724408868.
- PARICIO, Ignacio - *El Hueco en la Fachada*.
Tectonica: monografias de arquitectura, tecnología y construcción. 1997, Vol. 4. ISSN 11360062.
- PASSOS, Carlos de – **Guia Histórica e Artística do Porto**.
Porto: A. Figueirinhas, 1935. 318 p.
- PEREIRA, José Ramón Alonso - **Introducción a la Historia de la Arquitectura: de las orígenes al siglo XXI**. Barcelona: Editorial Reverté, 1995. 378 p. ISBN 8429121080.

PERROT, Michelle – Maneiras de Habitar.

In ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges, dir. - História da Vida Privada. Porto: Afrontamento, 1990.
ISBN 9723602318. Vol. IV (636 p.).

RANUM, Orest – Os Refúgios da Intimidade.

In ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges, dir. - História da Vida Privada. Porto: Afrontamento, 1990.
ISBN 9723602431. Vol. III (636 p.).

Renaissance Man: The Gubbio Studiolo.

[Em Linha]. [Consult: 17 Fevereiro de 2011]. Disponível em
WWW:<URL:http://www.apartmenttherapy.com/ny/retrospect/renaissance-man-the-gubbiostudiolo/retrospect-106901.

REVEL, Jacques – As práticas da civilidade.

In ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges, dir. - História da Vida Privada. Porto: Afrontamento, 1990.
ISBN 9723602431. Vol. III (636 p.).

SARDO, Delfim, ed. - **Falemos de Casas: entre o norte e o sul**.

Lisboa: Athena, 2010. 345 p. ISBN 9789893100066.

SCHITTICH, Cristian [et al.] - **Glass Construction Manual**.

Berlim: Birkhauser, 1999. 328 p. ISBN 3764360771.

SERENO, Isabel – Palácio do Freixo.

[Em Linha]. [Consult: 10 Maio 2011]. Disponível em
WWW:<URL:http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=5458.

SILVA, António Lambert Pereira da – **Nobres Casas de Portugal**.

Porto: Livraria Tavares Martins, 1959. Vol I.

SILVA, Jorge Henrique Pais da; CALADO, Margarida - **Dicionário de Termos de Arte e Arquitectura**.

1ª ed. Lisboa: Presença, 2005. 395 p. ISBN 9722333364.

SLOTERDIJK, Peter - Spheres Theory: Talking to Myself about the Poetics of Space.

[Em linha]. 2010. [Consult: 25 Fevereiro de 2011.] Disponível em
WWW:<URL:http://beyondentropy.aaschool.ac.uk/?p=689.

Studiolo From The Ducal Palace in Gubbio.

[Em Linha]. [Consult: 17 Fevereiro de 2011]. Disponível em
WWW:<URL:http://www.metmuseum.org/explore/studiolo/studiolo.html.

TAVARES, Domingos - **Miguel Ângelo: a aprendizagem da arquitectura.**

Porto: FAUP, 2002. 114 p. ISBN 9729483604.

TAVARES, Domingos – **Francesco Borromini: dinâmicas da arquitectura.**

Porto: Dafne Editora, 2004. 139 p. ISBN 9729901935.

TÁVORA, José Bernardo – Reunião de Obra.

[Em Linha]. [Consult: 11 Maio 2011]. Disponível em

WWW:<URL:http://www.amtc.pt/_AMTC/images/default/RO_cartaz_flyer.pdf.

TESTA, Peter - **A Arquitectura de Álvaro Siza.**

Porto: FAUP , 1988. 186 p.

TEYSSOT, Georges - Aldo Van Eyck and the Rise of an Ethnographic Paradigm in the 1960s.

Joelho. 2011, Vol. 2. ISSN 08746168.

TEYSSOT, Georges - Aldo Van Eyck's Threshold: the story of an idea.

LOG. 2008, Vol. 11. ISSN 15474690.

TEYSSOT, Georges - **Da Teoria da Arquitectura: Doze Ensaios.**

Ed. Paulo Providência. Coimbra: Edições 70, 2010. 295 p. ISBN 9789724416151.

TIRONE, Livia; NUNES, Ken - **Construção Sustentável: soluções eficientes hoje, a nossa riqueza de**

amanhã. 2ª ed. Sintra: Tirone Nunes, 2008. 231 p. ISBN 9789892011912.

VAN EYCK, Aldo - **Collected Articles and Other Writings 1947-1998.**

Ed. Vincent Ligtelijn; Francis Strauven. Amsterdão: SUN, 2008. 744 p. ISBN 9789085062622.

VAN GENNEP, Arnold - **The Rites of Passage.**

Chicago: The University of Chicago Press, 1992. 198 p. ISBN 0226848493.

VENTURI, Robert - **Complexidade e Contradição em Arquitectura.**

São Paulo: Martins Fontes, 1995. 231p. ISBN 8533603754.

VITRÚVIO, Marcos – **Tratado de Arquitectura.**

Lisboa: IST Press, 2006. 454 p. ISBN 9728469438.

ZEVI, Bruno - **Saber Ver a Arquitectura.**

5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996. 286 p. ISBN 8533605412.

| PROVAS ACADÉMICAS

CABIDO, José Jacob - Reflexões Sobre o Interior Doméstico as Mentalidades e os Espaços.

Lisboa: FAUTL, 1994. 381 p. Tese de Doutoramento.

COSTA, Eduardo Luís Carvalho Ferreira da - A Utilização do Vidro na Arquitectura: reflexão entre estética e ética. Porto: [s.n.], 2008. 119 p. Prova Final de Licenciatura apresentada à Faculdade de

Arquitectura da Universidade do Porto.

LIMA, Maria do Pilar da Cunha Coutinho de Abreu - A Janela de Canto.

Porto: [s.n.], 2006. 114 p. Prova Final de Licenciatura apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

REBOCHO, Manuela - Privacidade Filtros.

Coimbra: [s.n.], 2005. 132 p. Prova Final de Licenciatura apresentada ao Departamento de Arquitectura da Universidade de Coimbra.

SILVA, Suzi Bianca de Jesus - A Janela: relações e transformações no contexto da história da arquitectura.

Coimbra: [s.n.], 2008. 254 p. Prova Final de Licenciatura apresentada ao Departamento de Arquitectura da Universidade de Coimbra.

SOARES, Amílcar Miguel Rodrigues Teixeira - Escalas de Intimidade: relação interior exterior na

arquitectura da casa. Coimbra: [s.n.], 2009. 135 p. Prova Final de Licenciatura apresentada ao Departamento de Arquitectura da Universidade de Coimbra.

| FILMOGRAFIA

CHENAL, Pierre, prod. - *Architecture d'Aujourd'hui*. França: 1930. 1 filme.

HOCKNEY, David - *Secret Knowledge*. Reino Unido: British Broadcasting Corporation (BBC), 2003. 1 filme.

TATI, Jacques, prod. - *Mon Oncle*. França: Specta-Gray-Alter Films, 1958. 1 filme.

VERTOV, Dziga, prod. - *Man With the Movie Camera*. Rússia: 1929. 1 filme.

CRÉDITOS DAS IMAGENS

VI

A JANELA COMO OBJECTO DE ESTUDO

- 1| foto da autora.
- 2| http://www.serpentinegallery.org/KHB_BH_027%20press%20page.jpg
- 3| Foto da autora.
- 4| Foto da autora, tirada durante a exposição “Muros de Abrigo”, no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian.
- 5| foto da autora.
- 6| foto da autora.
- 7| <http://mw2.google.com/mw-panoramio/photos/medium/216715.jpg>
- 8| fotografia da autora.
- 9| http://www.viaggiareinpuglia.it/img/Comune/lecce__finestra_barocca_1251292688336.jpg
- 10| HERZOG, Thomas - *Facade Construction Manual*, 2004.
- 11| http://2.bp.blogspot.com/_LNgADCyUEDU/TGkZ4S7dyII/AAAAAAAAACe8/Mjn1JEx5rhQ/s1600/IMG_8058.JPG
- 12| <http://c0573862.cdn.cloudfiles.rackspacecloud.com/1/2/95319/1267068/18-0-S.Francisco%20Existente.jpg>
- 13| http://img.photobucket.com/albums/v119/rael_portugal/Arquitectura/Alenquer_07.jpg
- 14| http://img.photobucket.com/albums/v119/rael_portugal/Arquitectura/Alenquer_05.jpg
- 15| <http://mw2.google.com/mw-panoramio/photos/medium/26587259.jpg>
- 16| http://1.bp.blogspot.com/_eTKVFFFspha/TVHYLYnAeil/AAAAAAAAAhl/bAGR3ZeQeKE/s1600/Kunsthau+Brege+nz+%253A+Peter+Zumthor+03.jpg
- 17| Foto da autora.
- 18| Foto da autora.
- 19| http://www.janusthinking.com/wp-content/uploads/2009/03/3153405503_186481e23c_b.jpg
- 20| http://content.kiver.com/index2.php?option=com_resource&task=show_picture&no_html=1&size=&picture=425866
- 21| <http://webpages.math.luc.edu/~ajs/courses/117sp2002/vermeer.jpeg>
- 22| http://www.gulbenkian.pt/media/files/FTP_files/imagens_alta_resolucao/2011/AnaVieiraST1973_0.jpg
- 23| Foto da autora, tirada durante a exposição “Muros de Abrigo”, no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian.
- 24| BANDEIRA, Pedro - *Imagem de Casa*, 2008. p. 81.
- 25| Foto da autora.
- 26| http://contenidos.educarex.es/mci/2004/44/@rt.com/Arte_griego/images/Acropolis_Partenon_detalle_2_jpg.jpg
- 27| GROS, pierre - *L'architecture romaine: du début du III siècle av. J.-C. à la fin du Haut-Empire*, 1996. p. 407.
- 28| http://2.bp.blogspot.com/_2PU8vmBG0js/S-rQsh4rj-I/AAAAAAAAAcc/au0Sa-DjGAg/s1600/0671.JPG
- 29| Foto da autora.
- 30| http://lh5.ggpht.com/-r8CqQhHQPYM/THI21d62_UI/AAAAAAAAABbk/gauv7nFna2o/s512/IMG_1164.JPG

DA CAMERA OBSCURA À TIRA DE MÖBIUS

- 1| CRARY, Jonathan - *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, 1999. p. 39.
- 2| <http://cdn.archdaily.net/wp-content/uploads/2011/04/1302389803-endless11.jpg>
- 3| http://sailortwain.com/wp-content/uploads/2010/10/tumblr_l0m8bxoQDh1qzn0deo1_1280.jpg
- 4| <http://revues.mshparisnord.org/appareil/docannexe/image/1005/img-9.jpg>
- 5| http://3.bp.blogspot.com/_KGg4YW7Hr-s/TK9blebSPiI/AAAAAAAAAE0/1xctRDhNSzE/s1600/Tempietto-1.jpg
- 6| http://217.115.252.254:1572/Dokumenty%20pro%20studenty/Dvo%C5%99%C3%A1k%20Martin/4.%20Novov%C4%9Bk/1.%20Renesance/1.%20Renesan%C4%8Dn%C3%AD%20architektura/11.%20Michelangelo%20Buonarotti/3.%20Biblioteca%20Laurenziana%20Florencie/3.%20Biblioteca_medicea_laurenziana_scalone_di_michelangelo%20II..jpg
- 7| http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/e7/Biblioteca_medicea_laurenziana_interno_01.JPG/800px-Biblioteca_medicea_laurenziana_interno_01.JPG
- 8| http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2e/Biblioteca_medicea_laurenziana_vestibolo_04.JPG
- 9| <http://images.zeno.org/Kunstwerke/l/big/316D048a.jpg>
- 10| <http://2.bp.blogspot.com/-8UaLghKKIio/Tc80aNf0tqI/AAAAAAAAACEg/1bIGqf3P04k/s1600/34%2B-%2BBruccelej.jpg>
- 11| http://lh4.ggpht.com/_X77CC2EG6UQ/SqvguvKuxAl/AAAAAAAAA7k/zM5Zh4smHIA/orders04-alberti-ruccellai-elevation.JPG
- 12| <http://fc.nghf.dk/~jwa/Historiefaget/0033774A-000F4448.14/PalazaRucellai1.jpg>
- 13| http://www.newurbanarchitect.com/wp-content/uploads/2010/03/Villa_Rotonda_side-590x357.jpg
- 14| http://www.faculty.sbc.edu/wassell/ArchMath/images/villa_rotonda_plan.jpg
- 15| <http://classiccameras.files.wordpress.com/2010/07/camera-obscura.jpg>
- 16| <http://revues.mshparisnord.org/appareil/docannexe/image/1005/img-3.jpg>
- 17| <http://revues.mshparisnord.org/appareil/docannexe/image/1005/img-5.jpg>
- 18| <http://revues.mshparisnord.org/appareil/docannexe/image/1005/img-2.jpg>
- 19| <http://www.flickr.com/photos/jim-in-times-square/296545088/>
- 20| http://www.gutenberg-e.org/kirkbride/images/fullsize/gs_action_contemplation.jpg
- 21| http://www.gutenberg-e.org/kirkbride/images/fullsize/g_palace_plan_blackwall.jpg
- 22| http://www.gutenberg-e.org/kirkbride/images/fullsize/g_wormseye_view.gif
- 23| http://collectiononline.lacma.org/MWEBimages/eps_mm/full/M77_73.jpg
- 24| http://www.backtoclassics.com/images/pics/pietrodacortona/pietrodacortona_thetriumphofdivineprovidence2.jpg
- 25| http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/thumb/3/37/Catoptric_theatre.jpg/489px-Catoptric_theatre.jpg
- 26| <http://www.bnl.gov/slc/images/new%20images/mirror/mirrorsKaleidoscope.jpg>
- 27| <http://www.usc.edu/schools/annenberg/asc/projects/comm544/library/images/040bg.jpg>
- 28| http://muvtor.btk.ppke.hu/Ujkori%20muveszet%20etalonvizsa/17%20szazad/seicento/Borromini_1638-41%20San%20Carlo%20alle%20Quattro%20Fontane%20bels%f5.jpg
- 29| ESPOSITO, Antonio - *Fernando Távora: obra completa*, 2005. p. 177.
- 30| Fotografia da autora
- 31| Fotografia da autora
- 32| Fotografia da autora
- 33| *A New Description of Sir John Soane's Museum*, 2007. p. xii.
- 34| *A New Description of Sir John Soane's Museum*, 2007. p. ix.
- 35| http://2.bp.blogspot.com/_XzJX48YAyW/TL8fpzHmVWII/AAAAAAAAACGU/GbP_TVYUKxw/s1600/3796127715_96cbcfb02d_o.jpg
- 36| <http://intranet.arc.miami.edu/rjohn/Spring2000/New%20slides/Soane/Soane%20House12.jpg>
- 37| http://www.ancient-egypt.co.uk/soane_museum/images/sir%20john%20soane%20museum%2001.jpg
- 38| http://de.academic.ru/pictures/dewiki/90/Zimmerbild_78.jpg
- 39| <https://lh5.googleusercontent.com/-Nib1VO4Yplc/TWqhxciYqI/AAAAAAAAABY4/LADqpB9L0wE/E9-John+Soane-376.jpg>
- 40| http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/58/James_Tissot_-_Hide_and_Seek.jpg

- 41| http://1.bp.blogspot.com/_OWnmurn7HAW/S0dfbbgmZ-I/AAAAAAAAABlg/As1nkkE3DQ/s1600-h/deanerygardens2.jpg
- 42| http://4.bp.blogspot.com/_OWnmurn7HAW/S0dfngAwkMI/AAAAAAAAABlo/xzx15IHfIMs/s1600-h/deanerygardens.jpg
- 43| http://3.bp.blogspot.com/_OWnmurn7HAW/S0dfn5_GFJI/AAAAAAAAABlw/tLw7v-mByY0/s1600-h/deanerygardensfront.jpg
- 44| PERROT, Michelle – *Maneiras de Habitar*, 1990. p. 304.
- 45| ZEDNICEK, Walter - *Adolf Loos: Pläne and Schriften*, 2004. p. 143.
- 46| TOURNIKIOTIS, Panayotis - *Adolf Loos*, 1955. p. 68.
- 47| ZEDNICEK, Walter - *Adolf Loos: Pläne and Schriften*, 2004. p. 15.
- 48| CRARY, Jonathan - *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, 1999. p. 49.
- 49| CRARY, Jonathan - *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, 1999. p. 80.
- 50| Frames do filme *Man With the Movie Camera*, produção de Dziga Vertov, 1929.
- 51| Frames do filme *Mon Oncle*, produção de Jacques Tati, 1958.
- 52| COLOMINA, Beatriz - *Privacy and Publicity: modern architecture as mass media*, 1998. p. 131.
- 53| LAMPUGNANI, Vittorio Magnano, ed. - *The Architecture of the Window*, 1995. p. 43.
- 54| COLOMINA, Beatriz - *Privacy and Publicity: modern architecture as mass media*, 1998. p. 321.
- 55| COLOMINA, Beatriz - *Privacy and Publicity: modern architecture as mass media*, 1998. p. 129.
- 56| Frame do filme *L'Architecture d'Aujourd'hui*, produção de Pierre Chenal e Le Corbusier, 1929.
- 57| COLOMINA, Beatriz - *Privacy and Publicity: modern architecture as mass media*, 1998. p. 316.
- 58| COLOMINA, Beatriz - *Privacy and Publicity: modern architecture as mass media*, 1998. p. 137.
- 59| COLOMINA, Beatriz - *Privacy and Publicity: modern architecture as mass media*, 1998. p. 317.
- 60| BALTANÁS, José - *Le Corbusier: promenades*, 2005. p. 43.
- 61| BALTANÁS, José - *Le Corbusier: promenades*, 2005. p. 42.
- 62| http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br/image.php/apresentacao-v2-f8-original.jpg?width=800&height=800&image=/verbeta_arquivo/imagens/apresentacao-v2-f8-original.jpg
- 63| TEYSSOT, Georges - *Aldo Van Eyck's Threshold: the story of an idea*, 2008. p. 46.
- 64| Vincent Ligtelijn, ed. - *Aldo Van Eyck: works*, 1999. p. 105.
- 65| HERTZBERGER, Herman - *Lições de Arquitetura*, 1996. p. 183.
- 66| VENTURI, Robert - *Complexidade e Contradição em Arquitetura*, 1995. p. 98.
- 67| VENTURI, Robert - *Complexidade e Contradição em Arquitetura*, 1995. p. 115.
- 68| http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/29/V_Venturi_H_720am.JPG/800px-V_Venturi_H_720am.JPG
- 69| “El Croquis”, 1995, Vol. 71. p. 34.
- 70| <http://cdn.archdaily.net/wp-content/uploads/2011/01/1294694672-luis41.jpg>
- 71| <http://cdn.archdaily.net/wp-content/uploads/2011/01/1294640441-luis8-1000x669.jpg>
- 72| http://www.uap.com.au/assets/Uploads/Blog/_resampled/SetWidth760-Tom-FruinKolonihavehusCopenhagen.jpg
- 73| <http://cdn.archdaily.net/wp-content/uploads/2009/10/1256217898-fosc-03.jpg>
- 74| <http://cdn.archdaily.net/wp-content/uploads/2009/10/1256217930-fosc-07.jpg>
- 75| <http://cdn.archdaily.net/wp-content/uploads/2009/10/1256217936-fosc-08.jpg>
- 76| http://d3uwin5q170wpc.cloudfront.net/photo/9211_700b.jpg
- 77| http://cdn.archdaily.net/wp-content/uploads/2009/01/886153365_07.jpg
- 78| http://cdn.archdaily.net/wp-content/uploads/2009/01/1283240451_08.jpg
- 79| http://cdn.archdaily.net/wp-content/uploads/2009/01/272071629_04.jpg
- 80| <http://members.iif.hu/visontay/ponticulus/images/escher38.jpg>
- 81| <http://4.bp.blogspot.com/-2A-duuvEHe0/TZLDzC7y01I/AAAAAAAAABg/mzu6cODshgQ/s1600/Capture10.JPG>
- 82| TRIGUEIROS, Luíz, ed. - *Álvaro Siza 1954-1976*, 1997. p. 193.
- 83| TRIGUEIROS, Luíz, ed. - *Álvaro Siza 1954-1976*, 1997. p. 191.
- 84| SANTOS, José Paulo dos, ed. - *Álvaro Siza: Obras y Proyectos 1954-1992*, 1993. p. 43.
- 85| “El Croquis”, 2006, Vol. 68/69. p. 75.
- 86| TRIGUEIROS, Luíz, ed. - *Álvaro Siza 1954-1976*, 1997. p. 198.
- 87| TRIGUEIROS, Luíz, ed. - *Álvaro Siza 1954-1976*, 1997. p. 198.

