



por Prof. Vítor Murtinho
Universidade de Coimbra

Maison de verre: uma casa para memória do futuro

“ é preciso então transformar totalmente os hábitos respeitados pelos senhores arquitetos, peneirar o passado e todas as suas lembranças através das malhas da razão, pôr o problema como o fizeram os engenheiros de aviação e construir em série máquinas de habitar. ”

Le Corbusier¹

Este notável projeto de habitação transparente, pelo seu contexto e pela linguagem utilizada é, para efeitos da época em que foi desenvolvido, uma intervenção determinante naquilo que tem a ver com a definição de novos – e de algum modo inesperados – horizontes para a arquitetura. A denominada *Maison de Verre*, desenvolvida por Pierre Chareau (1883-1950), com a colaboração do arquiteto holandês Bernard Bijvoët e do empreiteiro Louis Dalbet, para o casal Anna Bernheim e Jean Dalsace, na *rue Saint-Guillaume*, em Paris, constitui ainda hoje uma peça incontornável quando se trata da escrita de História da Arquitetura do século XX. No contexto, sendo considerada relativamente modesta a cooperação de Bijvoët, esta obra reuniu um talentoso e excepcional criador – Chareau – e um magnífico serralheiro – Dalbet – com uma capacidade de execução e um conhecimento técnico admiráveis.

No livro, *Vers une architecture* (1923), enquanto súpula de um conjunto de artigos publicados na revista *l'Esprit Nouveau*, Le Corbusier faz a apologia de um novo tipo de arquitetura, representativa do espírito de uma época, muito marcada pelas inovações, quer em termos dos meios de transporte, quer em termos dos processos de industrialização em curso. Esse tipo de arquitetura, mais orientado para lógicas de aproveitamento da produção em série, visava tirar partido do desenvolvimento da produção da indústria automóvel e da aviação, bem como potenciar o uso de novos materiais, das tecnologias mais recentes e de uma outra estética que toda esta nova panóplia de soluções vem tornar possível. Este tipo de pensamento, esta ambiência, deveras contagiante e muito motivadora, foi o cadinho que norteou muitas das experiências e das inovações arquitetónicas que efervesceram nos anos vinte do século passado.

A *Casa de Vidro*, considerada como sendo uma intervenção muito à frente da sua época, constitui um paradigma de arquitetura visionária, de tal modo tão fascinante como desconcertante, que somente passados muitos anos lhe foi dada a devida importância, sendo considerada uma *obra exemplar*. Se, num contexto normal, a arquitetura de um determinado momento, quando distintiva e enquanto objeto ímpar, funciona como memória do passado, neste caso concreto e num projeto tão visionário como o de Chareau, ele constitui uma espécie de memória do futuro, tal é o caráter prospetivo que esta obra apresenta.² Na realidade, o aspeto tecnológico que esta obra tinha, muito marcada por algum contraste de coloração e pelo uso abundante de elementos em aço, levou a que fosse considerada uma construção *High Tech*, estilo que esteve muito em voga a partir do anos 70 do século passado, sendo um dos ícones deste movimento o *Centro Georges Pompidou*, em Paris, projetado por Richard Rogers e Renzo Piano.³ Esta obra genial – ou máquina magistral –, que segundo Dominique Vellay foi “redescoberta” precisamente por Richard Rogers em 1966, estabeleceu a afirmação de um projetista que não possuía formação superior em arquitetura, que até ao momento se tinha, essencialmente, afirmado como desenhador de mobiliário e de decoração interior. Através desta intervenção, que seria das poucas que restam na atualidade, viu confirmada a sua competência nesta disciplina e, com

¹ Citação extraída de *Vers une architecture* (1923), nouvelle édition revue et augmentée, Flammarion, Paris, 1995, p. 100.

² Ver Rubino Luciano, Pierre Chareau & Bernard Bijvoët, *della Francia dell'art déco verso un'architettura vera*, Edizioni Kappa, Roma, 1982, p. 177.

³ Ver Marrey, Bernard, *Le Fer a Paris, architectures*, Picard Éditeur, França, 1989, p. 128 Sobre o Centro Pompidou ver Murtinho, Vítor, *Centro Pompidou: um espetáculo de luz, cor e aço*, Metalica nº40, 2015, pp. 18-25.



↑
Vista da fachada principal da Casa de Vidro.



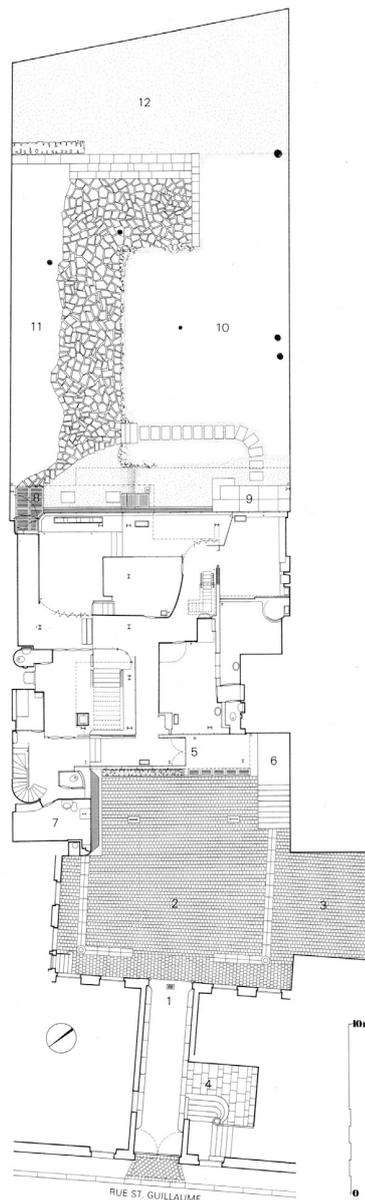
↑
Foto da Casa antes da intervenção de Pierre Chareau.

este notável trabalho, passou a poder empregar este título e a, merecidamente, usufruir dessa designação e privilégio.⁴ A sua aproximação mais determinada a esta arte de conceptualização do espaço vivencial já estava completamente plasmada quando, conjuntamente com um número limitado de distintos arquitetos e no âmbito da representação gaulesa, participou no primeiro CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne), constituindo um dos seus fundadores.⁵

Na génese deste projeto, que segundo o próprio Chareau se havia iniciado em 1925 mas que muito provavelmente só se cristalizou um par de anos depois, estava uma encomenda para compatibilizar num mesmo edifício, o local de trabalho e a residência de um médico ginecologista. Como propósito do seu principal autor – Pierre Chareau – esta casa, com enorme transparência de superfícies, pretendia tirar partido da luz natural, potenciar um melhor uso do solo disponível e favorecer uma escala humana mais integrada, através de um tipo de arquitetura mais amigável.⁶ Segundo Dominique Velay – neta do casal Dalsace – o rumo que o projeto tomou deveu-se sobretudo ao gosto eclético, ao enorme fascínio pelas

↓
Planta de contacto com o solo.

1 - Túnel de acesso. 2 - Pátio. 3 - Garagem. 4 - Casa Rue Saint-Guillaume. 5 - Entrada Casa de Vidro. 6 - Entrada para casa existente. 7 - Ala de serviço. 8 - Acesso ao jardim. 9 - Terraço do consultório. 10 e 11 - Jardim. 12 - Zona de jogos em gravilha.



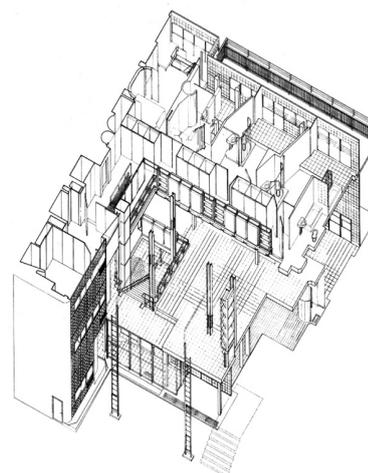
⁴ Velay, Dominique, *La Maison de Verre. Le chef-d'oeuvre de Pierre Chareau*, Actes Sud, Arles, 2007, p. 153.

⁵ Os CIAM foram encontros determinantes para se discutir e estabelecer o rumo para a arquitetura e urbanismo modernos. O congresso de 1928, que decorreu em La Sarraz (Suíça), foi o primeiro de dez encontros (o último foi em 1956) e deu o mote para um conjunto de acontecimentos muito marcantes e que definiram um rumo para uma arquitetura e um espaço racional, projetado por preceitos de funcionalidade e que foram o motor das grandes transformações no século XX. Entre os presentes e signatários de uma declaração histórica, que levou o nome da localidade onde o grupo se reuniu, estão H. P. Berlage, Le Corbusier, Pierre Jeanneret, André Lurçat, Ernst May, Hannes Meyer, Gerrit Rietveld, Mart Stam, entre outros arquitetos notáveis.

⁶ Chareau, Pierre, "La Maison verre", *Architecture d'Aujourd'hui*, nº 9, 1933, reproduzido em Cinquialbre, Olivier, *Pierre Chareau. La Maison de verre 1928-1932*, Jean Michel Place éditions, Cahors, pp. 36 a 39.



Maqueta da Casa de Vidro.



Axonometria da Casa de Vidro

formas da modernidade da sua avó e, obviamente, à capacidade económica de seu bisavô materno Edmond Bernheim, que havia feito fortuna na especulação imobiliária.⁷ Jean Dalsace era um ginecologista prestigiado, muito dedicado à sua profissão e ao exercício desta, situação que, em muitos aspetos, haveria de orientar múltiplas opções construtivas e organizativas da casa.

A relação entre o casal Dalsace e Chareau aconteceu, inicialmente, por intermédio das esposas, no contexto da aprendizagem da língua inglesa de Anna com Louise Dyte, em 1905, ainda antes do casamento da primeira.⁸ Daí que, naturalmente, em 1918, aquando do casamento dos Dalsace, fosse Chareau o responsável pela decoração do seu novo apartamento. Apesar de ter tido muito sucesso enquanto desenhador de mobiliário e como decorador, Chareau não teve a sua vida facilitada, principalmente durante o período colaboracionista da França, devido a ser judeu. Isso fez com que, a partir de julho de 1940 e num contexto de perseguições antisemitas, tivesse de abandonar o seu país natal, chegando no ano seguinte a Nova Iorque, cidade que o acolheu e onde decidiu residir até à sua morte, em 1950.⁹

A *Casa de Vidro*, construída entre 1928 e 1932, está localizada no interior de um quarteirão, sem nenhuma das

suas duas fachadas livres viradas para qualquer uma das ruas que confina com o espaço público. Esta circunstância, favorecendo alguma privacidade através de uma menor exposição, poderá ter sido um fator facilitador para que no contexto de época, a sua estética pudesse ter sido tão radical. O acesso ao edifício é feito a partir da *rue de Saint-Guillaume*, sendo necessário transpor primeiro um portão em túnel sobre o edifício fronteiro com esta artéria, para depois se chegar a uma espécie de *pátio de honra* (elemento arquitetónico muito comum na França do Renascimento e cirurgicamente usado por Philibert Delorme), e que possibilita um espaço adequado para o estacionamento automóvel, ao mesmo tempo que constitui o ponto privilegiado para o acesso pedonal. Em local oposto, na outra fachada do edifício, desenvolvia-se um jardim, com acesso mais reservado e constituindo um espaço de maior intimidade e domesticidade.

A designação de *Casa de Vidro* deve-se à sua enorme luminosidade, conseqüente sobretudo à muita utilização de superfícies transparentes e de luminosidade. Neste caso, a abundante utilização de superfícies em vidro, designadamente pelo recurso inteligente ao tijolo de vidro, possibilitou a criação de um efeito, novo para a época e absolutamente arrebatador.

Apesar de a *Casa de Vidro* apresentar arquitetonicamente uma imagem muito forte, e quando vista parcialmente



Foto durante os trabalhos de demolição com estrutura de suporte.



Foto com demolição integral do volume onde a Casa de Vidro viria a ser construída.



⁷ Vellay, Dominique, *La Maison de Verre. Le chef-d'oeuvre de Pierre Chareau*, Actes Sud, Arles, 2007, pp. 9.

⁸ Anna Bernheim, por casamento adoptou o nome de Annie Dalsace. Por sua vez, Pierre Chareau era casado com Louise Dyte, uma britânica que dava aulas, em casa, de inglês (Vellay, Dominique, *La Maison de Verre. Le chef-d'oeuvre de Pierre Chareau*, Actes Sud, Arles, 2007, pp. 145-146).

⁹ Para uma biografia detalhada de Chareau, ver Cinqualibre, Olivier, "Un destin en pièces" in *Pierre Chareau architecte, un art intérieur*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1993, pp. 13-33.

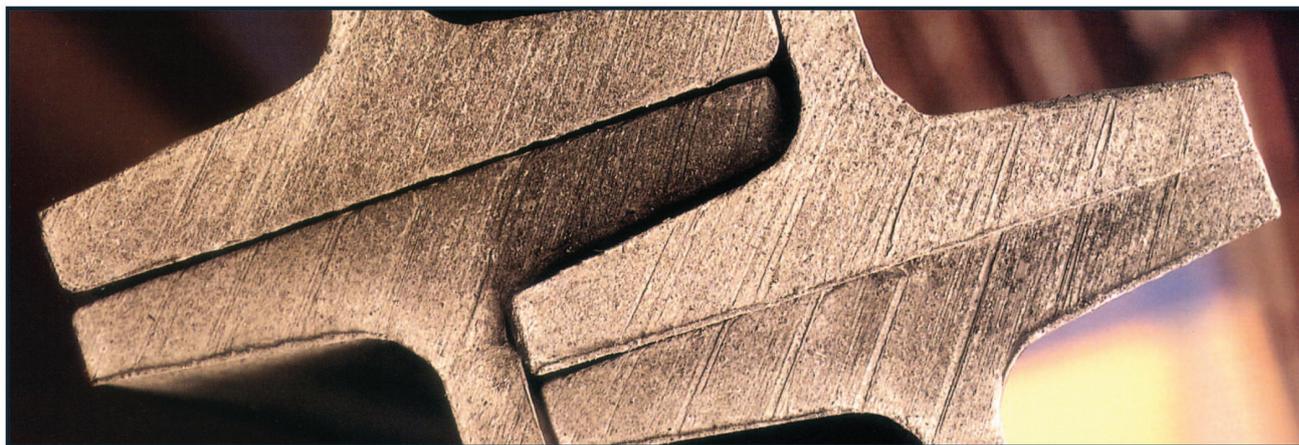
poder sugerir contextos mais visionários, na realidade esta intervenção foi desenvolvida em espaço urbano muito consolidado, aproveitando uma construção existente. Este projeto, com um sumptuoso detalhe, resultou do aproveitamento de um edifício tipicamente parisiense do século XVIII, constituído por três andares acima do solo e uma semicave. A proposta de Chareau passou pela redefinição da volumetria da semicave, passando a cave e transformando dois dos pisos do edifício, construindo três andares acima do solo. Esta alteração só foi possível graças ao aproveitamento parcial da elevação semicave e, cumulativamente, possibilitado pelo generoso pé-direito que este tipo de casas possuía. Programaticamente, foi preservado o último andar e respetiva cobertura da edificação, e foram totalmente remodelados os pisos intermédios, com desmantelamento total da construção, incluindo paredes exteriores. Esta obra só foi viável porque foi criada uma estrutura metálica de suporte que permitiu a remoção integral dos pisos a remodelar e a posterior implementação de novos materiais de revestimento. Um dos maiores desafios foram precisamente os problemas e as dificuldades inerentes à substituição das estruturas portante de alvenaria e o modo gradual como uma ousada estrutura em aço, totalmente independente, permitiu o trabalho de limpeza integral do volume da nova casa e a posterior implementação de elementos autónomos que definem todo o espaço. A solução

estrutural, construída com recurso a perfis rebitados, poderá ser uma herança ainda do século anterior à sua construção, metodologicamente muito próxima de casos afins implementados no contexto das obras do metropolitano de Paris.

A manutenção do último andar do edifício foi uma condicionante que resultou do facto de este piso ter como residente uma proprietária com alguma idade. Esta de modo algum se quis desfazer do seu imóvel ou aceitou mudar o local da sua residência, vindo, por isso, a condicionar toda a evolução do processo. Por outro lado, na parte demolida, originalmente existia uma enorme carência de insolação, havendo a necessidade de as pessoas, mesmo durante o dia, usarem iluminação artificial para poderem, quotidianamente, fazer qualquer tarefa nos espaços interiores. Esta situação devia-se à existência de somente duas fachadas com fenestranças (alçado nascente e poente) de dimensão limitada e na parte norte e sul, resultado de construções fronteiras, existirem dois enormes muros, um para cada lado, com uma altura de cerca de 15m e obstruindo em muito a luz natural no lote. O projeto de arquitetura seria aprovado pela edilidade parisiense no final de 1927, começando as obras de demolição, supervisionadas por Bijvoët durante a primavera do ano seguinte. A contribuição mais frequente de Chareau ocorre a partir de 1930, quando no estaleiro da obra, o processo de acabamentos é mais

PUB.

www.hiemesa.com



Distribuidor de todo o tipo de produtos siderúrgicos Ferragens e Acessórios Industriais

AVINTES
Av. Vasco da Gama, 7660 · apartado 3132
4431-801 AVINTES
Tel 227 861 000 · Fax 227 861 009
comercial.avintes@anteroeca.com

VILA DO CONDE
Urb. da Varziela - rua 8 · Beches-Fajozes
4485-631 MINDELO
Tel 252 690 370 · Fax 252 690 379
comercial.vconde@anteroeca.com

MEALHADA
Zona Industrial do Canedo · lote 24
3050-481 PAMPILHOSA
Tel 231 947 660 · Fax 231 947 669
comercial.mealhada@anteroeca.com

CALDAS DA RAINHA
Travessa Pedro Nunes, nº4
Zona Industrial Pinhal da Câmara
2500-218 CALDAS DA RAINHA
Tel 262 839 100 · Fax 262 839 109
comercial.caldas@anteroeca.com

www.anteroeca.com

- 10 Marrey, Bernard, *Le Fer a Paris, architectures*, Picard Éditeur, França, 1989, pp. 128-130.
- 11 Sabe-se que o casal Chareau, tinha contatos regulares e constavam do seu grupo de amigos, Poiret, Chagall, Maria Helena Vieira da Silva, Jacques Lipchitz, Jean Lurçat, Max Jacob, etc.. Sabe-se que na casa de Annie era possível encontrar com facilidade Max Ernst, Pierre Lévy, Louis Jouvét, Jacques Prévert, entre outros, justificando o entreteçamento que o casal Dalsace tinha com o prestigiado universo cultural e artístico que se desenvolvia na cidade luz (ver Vellay, Dominique, *La Maison de Verre. Le chef-d'oeuvre de Pierre Chareau*, Actes Sud, Arles, 2007, pp. 146-148).
- 12 Carta publicada em Rubino Luciano, Pierre Chareau & Bernard Bijvöet, *della Francia dell'art déco verso un'architettura vera*, Edizioni Kappa, Roma, 1982, p. 211.



Zona de espera do consultório do Dr. Dalsace com pormenor do sistema de abertura de vãos.

intenso e justificava tomadas de decisão determinantes para o normal curso da obra. Pelo que se sabe, na fase de execução dos detalhes, a contribuição do arquiteto holandês é muito mais modesta, ficando o grosso das decisões a cargo de Chareau, trabalho que envolve obcecadamente Dalbet, levando, inclusivamente, à sua ruína financeira.¹⁰ O que se reconhece neste projeto é uma enorme generosidade da arquitetura em responder a um programa complexo e de difícil implementação. Para além da questão funcional e de organização dos espaços, o principal problema era responder eficazmente ao modo de vida expectável para o casal Dalsace. O nível de envolvimento que o ginecologista Dalsace tinha com os seus pacientes ia para além da relação médico/doente e, em muitas circunstâncias, entrava no campo da amizade. Complementarmente, o estilo de vida do casal Dalsace e os conhecimentos com personalidades associadas à cultura e às artes, que sobretudo Annie tinha, em muito também devido ao casal Chareau¹¹, fazia com que a sua casa, o seu lar, devesse simbolicamente ser um lugar de amizade, de encontro de vivência e empatia

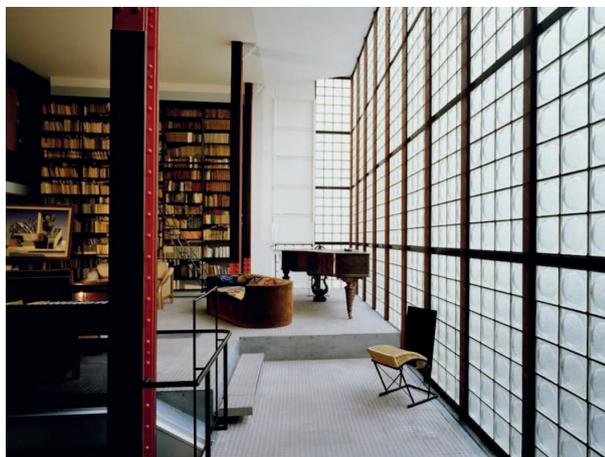
com as pessoas que os procuravam. Assim, a dualidade que a *Casa de Vidro* apresentava, na sua componente de espaço aberto ou de espaço contido, visava responder a esta questão de se ter simultaneamente uma casa aberta ao mundo e um espaço reservado e íntimo, que tanto permitisse o aconchego de lar como facilitasse o exercício da medicina em situação tão recatada e reservada como os princípios deontológicos da profissão assim o obrigavam. A casa na rua de Saint-Guillaume, enquanto inimitável objeto *avant-garde*, foi um palco privilegiado para tornar real algumas coisas que eventualmente estariam muito no campo da utopia ou do devaneio artístico. Não admira, portanto, que num contexto de uma carta aberta de Bijvöet a Chareau, este refira que a casa de Saint-Guillaume é uma verdadeira obra do seu tempo, harmonizando as diferentes artes, e que definiu inexoravelmente o futuro da arquitetura, de uma maneira clara e muito convincente.¹² Numa análise mais abrangente do projeto e pensando naquilo que era a produção arquitetónica no final da década de vinte do século passado, o desenvolvimento de uma construção



Foto da caixa de escadas principal de acesso à habitação dos Dalsace.



Escada principal onde é visível a utilização de aço em inúmeras partes da casa.



Sala de estar da Casa de Vidro.



Vista da sala a partir do piso dos quartos.

- ¹³ Sartoris, Alberto, "Pierre Chareau: la proportion divine" in *Pierre Chareau architecte, un art intérieur*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1993, pp. 40-41.
- ¹⁴ Ver Khan, Louis, "Order in architecture" (1957) in *Writings, Lectures, Interviews*, Rizzoli, Nova Iorque, 1991, pp. 72-80.

como a da Casa de Vidro só seria possível graças a uma capacidade invulgar do arquiteto e à existência de um cliente que estivesse totalmente aberto à experimentação, o que pressupunha uma abertura de espírito fora do comum e muito rara. A utilização em grande escala de estruturas em vidro e em metal era ainda, neste período e no contexto da Europa, uma situação invulgar e pouco frequente. O modo distinto como estes materiais foram utilizados, quase a um nível da exaltação, motivou Alberto Sartoris a considerar esta intervenção como de uma arquitetura epidémica, apesar de, no modo sábio como o mobiliário e um conjunto lato de mecanismos foram incorporados na construção, esta se assemelhe a uma obra total. Para efeito de resultado, é surpreendente a percepção de desenho integral de todos os elementos e setores da habitação, que vai desde a maximização da estrutura funcional até à pormenorização dedicada e exclusiva de todo o espaço, seja ele interior ou exterior. Esta intervenção, de inquestionável elegância e apuro, foi definida por Sartoris como tendo uma *proporção divina*, tal é o nível da sua excecionalidade que nalguns aspetos atinge foros de quase transcendência.¹³

Para além da questão de materialidade e de estética, este projeto, no contexto em que foi explorado, correspondeu a uma solução radical e muito original. São múltiplos os mecanismos existentes na casa, bem como inúmeras inovações tecnológicas para a época. Por exemplo, a iluminação da instalação sanitária privativa da senhora Dalsace liga automaticamente quando a porta deste espaço é aberta; o consultório médico possui uma cabine telefónica isolada acusticamente, de modo a permitir a Jean Dalsace uma maior privacidade e sigilo nas conversas. Toda a casa, deliberadamente e de modo intenso, incorpora o máximo de tecnologia e de mecanismos. Esta opção é evidente desde as situações mais macro até às situações mais ínfimas e de detalhe. A ventilação da casa, principalmente nas zonas de tijolo de vidro, é assegurada por grelhas dispostas em coluna, cujo mecanismo de abertura funciona de modo sincronizado; em vez de uma única campainha na zona de entrada, são colocados três dispositivos autónomos

com sonoridades diferentes, permitindo a segregação dos utentes consoante se destinam ao consultório, a visita aos donos ou a situações de entregas de mercadorias ou serviços; a adoção de uma escada amovível, do tipo navio, que faz a ligação entre o quarto principal do casal Dalsace – no segundo andar – e a zona reservada para as suas visitas – no primeiro andar –, denominado *salão azul*. Estes aspetos, entre muitos outros que se poderiam referenciar, permitem perceber todo o desenho de precisão e de investigação que percorre toda a obra, sendo todos estes mecanismos refinados, e o prenúncio da mesma particularidade e subtileza que caracteriza, normalmente, os instrumentos médicos. Quase que se poderia dizer, e referindo-se a uma obra em Paris, estarmos em presença de um objeto de alta-costura. Ou então, num noutro prisma, na presença de uma filigrana, mas em aço, que enfatiza a natureza instrumental de cada elemento da casa.

O espaço interior, apesar de, na sua compatibilização programática, dar resposta a duas funções distintas, de trabalho e de lazer, privilegia substancialmente as zonas mais sociais, sem com isso diminuir os espaços de natureza mais privada. Esta metodologia projetual, sendo de algum modo bastante inovadora, será um prenúncio daquilo que, uma dezena de anos mais tarde, o arquiteto Louis Kahn irá definir como espaços servidos e espaços servidores.¹⁴ A clarificação da essência de cada espaço, com planos móveis a segregar ou a integrar cada divisão, permite, quando conveniente, nas zonas mais integradas, ter-se uma percepção da casa, quer seja no interior quer para o exterior. Mesmo os elementos que possibilitam a circulação entre os diferentes pisos apresentam um desenho, uma tectónica que enfatiza o valor construtivo da materialidade que os caracterizam e, na forma e no modo como são concretizados, permitem alargar o horizonte de vista e descortinar o modelo organizativo da casa.

A enorme transparência da parte remodelada, que favorece um excelente aproveitamento da luz natural no espaço interior, acaba por ter um efeito espetacular quando, ao final da tarde, em situação de diminuição



↑
Quarto de Annie Dalsace.

da luz diurna, a iluminação interior é ligada, criando a expectativa como se uma gigantesca lanterna assinalasse enfaticamente um espaço que nalguns aspetos parece quase sobrenatural. Esta sensação é sublimada, quando a localização deste espaço fica num interior de um quarteirão, criando, ainda mais, uma aura mais misteriosa em torno dele. No início da década de 30 do século passado, a sociedade vivia num ambiente onde se proclama a existência de um novo período, com novas sensibilidades espirituais e estéticas, mas na maior parte dos casos, essa atmosfera não conseguia ser materializada na construção através da arquitetura. Tornava-se imperativo que o novo modo de vida, mais social e por isso mais virado para um mundo exterior dinâmico e aberto, pudesse apresentar alguma absorção destas sensibilidades recentes e plasmá-las no tipo e modelos de arquitetura mais moderna. As palpitantes descobertas e desenvolvimentos da engenharia tecnológica, tais como o telefone, a televisão, o automóvel e o avião, abrem novas janelas ao mundo e introduzem uma velocidade estonteante no modo como se processa e difunde toda a informação. Esta magia, que transpõe

a estaticidade das duas dimensões da fotografia para quarta dimensão do movimento e da passagem do tempo, precisava de encontrar um equivalente no mundo dos arquitetos. Para esse fim, era importante que o espaço estático e muito conformado dos edifícios pudesse evoluir para soluções de desmaterialização dos elementos que conformavam o dimensionamento interior e permitir que se gerassem zonas fluidas e indutoras de movimento, funcionando, elas próprias, como um incentivo à deambulação. Segundo Paul Nelson, num dos primeiros ensaios escritos após a inauguração da casa de Saint-Guillaume, esta tem a particularidade de conseguir criar espaços num lapso de tempo relativo, levando à sensação da quarta dimensão. Para este autor, a independência total entre a estrutura de suporte e a planta desenvolvida livremente proporcionam o contraste entre estática e dinâmica, entre uma ossatura de matriz eterna e um espaço por natureza mutável e que se estende segundo os três eixos cartesianos. É esta pujança do espaço que o retira da sua valência fotográfica e sabiamente o coloca a um nível mais cinematográfico, tal é a força cinética a que o projeto subtilmente induz.¹⁵



↑
Foto da fachada posterior da Casa de Vidro e jardim.



↑
Vista noturna da fachada principal da Casa de Vidro.

¹⁵ Nelson, Paul, "La Maison de la rue Saint-Guillaume", *Architecture d'Aujourd'hui*, nº 9, 1933, reproduzido em Cinqualbre, Olivier, *Pierre Chareau. La Maison de verre 1928-1932*, Jean Michel Place éditions, Cahors, pp. 26-28.

Na casa, um aspeto muito inteligente é o recurso a uma imponente iluminação exterior, que reflete a sua luz sobre a fachada, enfatizando por fora o volume do edifício e permitindo a situação dual de salvaguardar a privacidade do espaço interior relativamente à envolvente e de, aquando no interior, diluir os paramentos da fachada, tornando transparente esta pele, criando a sensação da quase inexistência de parede e, nalguns aspetos, fazendo lembrar uma lanterna chinesa gigante.¹⁶ No entanto, esse efeito existe somente nas zonas onde o vidro é assumido na sua zona em chapa pois, naquilo que corresponde à área mais extensa de vidro, do tijolo de vidro Nevada desenvolvido pela empresa Saint-Gobain, o efeito transluzente remete para uma perceção e materialização de caixa, parecendo, nalguns aspetos, que o edifício correspondia a uma ampliação de um qualquer objeto de mobiliário projetado por Chareau. O modo como o tijolo de vidro é utilizado, segundo módulos de quatro peças na horizontal e seis na vertical, constitui-se uma unidade de medida que regula praticamente todo o projeto. A abstração formal da casa, com os seus espaços com índole muito conceptual, colocam teoricamente esta obra muito próxima do espírito cubista, corrente que naquela época era matéria de experimentação quer no campo da pintura quer no da arquitetura. Se se pode enaltecere o caráter feérico desta construção, a sua transparência

remete para a exaltação matérica de uma arquitetura que, para além do seu valor intrínseco, se transforma num verdadeiro objeto icónico.

Esta obra, de invulgar mestria, permitiu que se abrissem novos horizontes estéticos e conceptuais e, muito para além de síntese de conhecimento ou ponto de situação, esta solução cria um edifício timoneiro na definição de um promissor caminho para a arquitetura baseada na utilização intensiva de aço e vidro. Em determinado aspeto, este edifício, desenvolvido através de ações de pura artesanía e concretizado por uma espécie de múltiplos protótipos, reivindica quase um estatuto que se assemelha a uma verdadeira e exclusiva produção industrializada.¹⁷ Mesmo não o sendo, a verdade é que esta casa constitui um importante laboratório arquitetónico que remete, objetivamente, para um ideário de standardização. ■

¹⁶ Frampton, Kenneth, "Pierre Chareau: An Eclectic Architect" in *Pierre Chareau: Architect and craftsman 1883-1950*, Thames and Hudson, Londres, 1985, p. 241.

¹⁷ Lepage, Julien, "Observations en visitant", *Architecture d'aujourd'hui*, nº 9, 1933, reproduzido em Cinqualbre, Olivier, *Pierre Chareau. La Maison de verre 1928-1932*, Jean Michel Place éditions, Cahors, p. 34.

F08

ÂMBITO: CONCEPÇÃO, DESENVOLVIMENTO, PRODUÇÃO E MONTAGEM DE ESTRUTURAS EM FERRO E ALUMÍNIO