

INTERIOR HABITADO

UTOPIA BURGUESA, ARTE NOVA E TRANSIÇÃO PARA O MODERNISMO

Ana Lúcia Gonçalves Ruço

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura
sob orientação do Professor Doutor Pedro Filipe Rodrigues Pousada

Departamento de Arquitetura, FCTUC, Julho de 2018



INTERIOR HABITADO

UTOPIA BURGUESA, ARTE NOVA E TRANSIÇÃO PARA O MODERNISMO

A presente dissertação segue o novo acordo ortográfico.
São utilizadas normas APA para citações e referência.

Agradeço,

Aos professores do Departamento de Arquitetura que contribuíram para a minha aprendizagem, especialmente ao professor Pedro Pousada pelas conversas e orientação para a presente dissertação.

Às minhas fiéis e antigas amigas, à “Elite” e a todos os outros amigos que atentamente acompanharam este meu percurso.

À minha querida família.

RESUMO

Como consequência de um atribulado contexto social e cultural, o decorrer do século XIX e respetiva transição para o século XX na Europa, acompanha uma transformação brusca no campo da arquitetura, bem como nas formas de habitar burguesas. Escondido no seu invólucro privado, o habitante burguês revela, no início do século XIX, uma postura defensiva em relação à grande cidade, que cresce abruptamente no exterior urbano. Mais do que um lugar físico, esse *interior positivo* é uma prefiguração do sonho burguês, onde o habitante assegura que a sua identidade é preservada, dentro das quatro paredes da sua habitação, face à indiferença cosmopolita. Porém, o fim do século revela uma clara obsessão pela autoridade cultural e artística, culminando no período estilístico da *Arte Nova*. Ansioso pela arte, o habitante burguês entrega-se vivamente à originalidade das novas formas que, pretenciosamente decoradas e ornamentadas, acabam como todo o sentido de apropriação e identidade no interior doméstico. É nesse *interior tenso* que a personalidade do habitante é ofuscada pela arte, bem como pelos ideais artísticos do arquiteto que, inevitavelmente se refletem nas formas domésticas. Nesse sentido, o habitante vive “intoxicado” pelas formas inquietantes e deambulantes que se apoderam vivamente da sua mente. O orgânico funde-se com o inorgânico e o sonho funde-se com a realidade concreta.

Para além de uma reflexão acerca da complexidade do *interior habitado* – já que representa a união entre a arquitetura e a componente psíquica do habitante – a presente dissertação aborda a imprudência estilística da *Arte Nova*, bem como a respetiva incompatibilidade entre o processo de uniformidade artística e as exigências do habitar. Representante da articulação contraditória entre o moderno e o arcaico, o período da *Arte Nova* não só questiona o papel do arquiteto na conceção do espaço doméstico, como evidencia a importância da apropriação do habitante nesse lugar tão pessoal. O que deveria ser uma representação da identidade do habitante é – nas representações artísticas da *Arte Nova* – um reflexo expressivo do individualismo do arquiteto, bem como das suas aspirações artísticas. Toda a plasticidade fantasiosa das conceções da *Arte Nova*, comprovam o caráter efémero e fugaz do estilo arquitetónico, bem como a necessidade do pensamento racional e funcional do arquiteto, especialmente na conceção do espaço doméstico.

Nesse sentido, a presente dissertação procura refletir e responder à questão: de que forma o estilo arquitetónico e respetiva visão artística do arquiteto, pode influenciar e/ou romper, positiva ou negativamente, com o interior doméstico e respetivas formas de habitar?

Palavras-chave: habitar; interior doméstico; burguesia; estilo; Arte Nova; transição.

ABSTRACT

As a consequence of a troubled social and cultural context, the course of the nineteenth century and its transition to the twentieth century in Europe, followed a sudden transformation in the architecture field, as well as in the ways of inhabiting bourgeois. Hidden in its private nest, the bourgeois inhabitant reveals, at the beginning of the nineteenth century, a defensive posture towards the great city, which grows abruptly in the urban surroundings. More than a physical place, this *positive interior* is a prefiguration of the bourgeois dream, the place where the inhabitant ensures that his identity is preserved within the four walls of his home, towards the cosmopolitan indifference. However, the end of the century reveals a clear obsession for cultural and artistic authority, culminating in the stylistic period of the *Art Nouveau*. Desiring for art, the bourgeois inhabitant surrenders lively to the originality of the new forms which, pretentiously decorated and ornamented, drastically disturbed the sense of appropriation and identity in the domestic interior. In this *tense interior*, the inhabitant's personality is overshadowed by the architect's artistic ideals, which are inevitably reflected in the domestic forms. In this sense, the inhabitant lives "intoxicated" by the disturbing and wandering forms of *Art Nouveau* style, where the organic merges with the inorganic, and the dream merges with concrete reality.

Beyond the reflection on the complexity of the *inhabited interior* - since it represents the union between the architecture and the psychic component of the inhabitant - the present dissertation approaches the stylistic recklessness of the *Art Nouveau* and the consequent incompatibility between the artistic process and the requirements of domestic living. As a contradictory articulation between the modern and the archaic, the period of the *Art Nouveau* not only problematizes the architect's role in the design of the domestic space, as support the importance of the appropriation of the inhabitant in his personal and intimate place. What should be a representation of the inhabitant identity is - in the artistic representations of the *Art Nouveau* - an expressive reflection of the individualism of the architect as well as his artistic aspirations. The bizarre plasticity of the *Art Nouveau* conceptions proves the ephemeral and fleeting character of the architectural style, as well as the need for the rational and functional thinking of the architect, especially in the design of the domestic space.

In this way, the present dissertation seeks to reflect and answer the question: how can the architectonic style and the artistic vision of the architect influence and / or break, positively or negatively, the domestic interior and the respective ways of living?

Keywords: dwell; domestic interior; bourgeoisie; style; Art Nouveau; transition.

SUMÁRIO

11	INTRODUÇÃO
21	CAPÍTULO I ESPAÇO HABITADO: INTERIOR REFLEXIVO
23	Enquadramento concetual
37	Interior positivo
51	Interior tenso
65	CAPÍTULO II HABITAR EM TRANSIÇÃO: EUROPA NO SÉCULO XIX
67	Enquadramento histórico
77	A utopia burguesa
103	O conflito entre a arte e o doméstico
129	CAPÍTULO III CRÍTICA E EVOLUÇÃO SEGUNDO ADOLF LOOS
135	Ornamento
143	Espaço doméstico
167	CONSIDERAÇÕES FINAIS
179	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS
189	SUMÁRIO DE IMAGENS

INTRODUÇÃO

Essencial para a percepção da realidade existencial, a arquitetura é a ferramenta crucial para o enquadramento do homem no mundo, nomeadamente no que diz respeito ao contexto temporal, social e cultural onde se insere. Então, o pensamento e processo arquitetónico, surge agregado ao contexto social, cultural e temporal onde se encontra e, por isso – tendo em conta a sua globalidade – estabelece-se como elemento associativo entre as mais diversas disciplinas.

Nesse sentido e tendo em conta que é um processo de criação humano, a arquitetura é considerada como a “mãe de todas as artes” e por isso, torna-se no elemento guia e primordial de toda a conceção artística. Associado à disciplina da arquitetura, o estilo arquitetónico é uma manifestação e ferramenta de enquadramento entre as formas da arquitetura com o tempo e contexto onde se insere. Ele é, portanto, o reflexo temporal e cultural da sociedade – e respetiva identidade coletiva – em que se enquadra, bem como das suas necessidades e percepções da realidade. Porém, já que acompanha os diferentes entendimentos da realidade e da arquitetura ao longo do tempo, o estilo acaba por revelar a sua “fragilidade” e instabilidade existencial, na inevitável fugacidade e efemeridade.

São as formas arquitetónicas que respondem à mais básica exigência humana de habitar um lugar específico, interiorizado e protegido do exterior: a *casa*. Já que resulta da união – de intimidade e dependência – estabelecida entre o homem e a arquitetura, a *casa* é uma conceção material e simbólica que engloba a presença – física e mental – do homem.

Como estudante de arquitetura, o interesse pelos espaços onde o homem estabelece a sua existência e verdadeira identidade – o interior doméstico – bem como pelas formas arquitetónicas que possibilitarão, ou não, a resposta às respetivas exigências do habitar, estabeleceram-se, desde logo, como forte ponto de abordagem. Neste ponto, iniciei uma leitura e abordagem crítica acerca do espaço habitado, bem como da interioridade que ele produz e assume, ao responder à necessidade do abrigo – de um espaço de retaguarda, protetor, curativo, um resguardo intramuros.

A revisão da literatura clarificou a existência de uma espacialização da memória, da identidade, dos nascimentos e mortes que nos definem como comunidade, como família, como, das alegrias e tragédias, das polaridades do viver. Essa abordagem de carácter sociológico, antropológico e histórico encaminhou-se e implicou uma reflexão mais aprofundada, para uma maior aquisição de informação da minha parte relativamente à disciplina da arquitetura e respetivo papel perante as necessidades inerentes ao habitar.

Neste contexto, o encontro com a incomensurável e inesgotável fonte de pensamento que é a obra magna do filósofo e crítico alemão Walter Benjamin – “*The Arcades Project*” – foi um momento crucial para assimilar ideias e desenvolver o assunto. Tendo como matéria de estudo substantiva e atuante um momento social, arquitetônico e cultural concreto, esta brilhante obra problematiza toda a questão do habitar e das formas arquitetônicas que respondem, ou não, às suas exigências. Após uma leitura orientada para pontos considerados relevantes, toda a problemática relativa à incompatibilidade entre o processo criativo da arquitetura e a criação do espaço doméstico, tornou-se ainda mais evidente, ocasionando a questão que motivou a presente dissertação: de que forma o estilo arquitetônico e respetiva visão artística do arquiteto, pode influenciar e/ou romper, positiva ou negativamente, com o interior doméstico e respetivas formas de habitar? Como é que a proficiência projetual garante, ou não, a ampliação da qualidade existencial do espaço doméstico?

O período da *Arte Nova* revelou-se o momento preponderante para analisar essa questão e problematizar o papel do arquiteto cujo processo criativo e aspiração poético-expressiva – em tornar a sua obra uma entidade orgânica, comunicante e viva – é levado ao extremo, neste instante de confluência da história da arte moderna com a da arquitetura moderna, do encontro das artes decorativas com a revolução industrial e também da consciência da subjetividade humana como espaço de neuroses e patologias.

Apercebi-me ao longo da minha pesquisa que a *Arte Nova* – antepassado antitético das “paredes-brancas” do modernismo e entidade histórico-simbólica – era anti moderna no seu propósito de devolver à iconografia e à escultura uma presença e força arquitetônica e, contrariamente, moderna no recurso aos novos materiais industriais. A dupla articulação entre recursos de produção moderna – na construção e na eficiência da organização espacial – e o desejo de um retorno a um espaço mnemónico, fantasmagórico e fetichizado – no limiar do incompreensível – tornaram-se fortes pontos para explorar a proposta dissertativa.

As atmosferas arquitetônicas híbridas do período da *Arte Nova* revelaram-se extremamente decisivas para o desenvolvimento da minha pesquisa. Fazendo uma retrospectiva do meu percurso académico, constatei que, quando confrontado com o peso de outros momentos históricos, o período da *Arte Nova* carecia de um entendimento

adequado, crescendo assim um desejo – aliado à conveniência programática – de conhecer este momento arquitetônico que se hegemonizou estilisticamente.

O primeiro capítulo desta dissertação pretende, então, enquadrar conceitualmente o leitor, bem como estruturar a abordagem e reflexão que se desenvolveu acerca do *espaço habitado* e a sua posterior metamorfose cultural: o interior doméstico. Neste sentido, este capítulo possui um desempenho fundamental no modo como tornei mais coerente a minha escrita e reflexão, bem como na aquisição de conceitos para o devido enquadramento no contexto concreto que se segue. O interior doméstico é, portanto, analisado e formulado perante duas perspectivas distintas: o *interior positivo* e o *interior tenso*.

Posteriormente, e apoiado parcialmente na coleção filosófica da obra seminal de Walter Benjamin – “*The Arcades Project*” – o segundo capítulo aborda um contexto histórico concreto: a Europa no século XIX como espaço-tempo e construção definitiva da esfera privada e da esfera pública, ambos produtos de uma sociedade patriarcal e baseada na exploração. Uma sociedade de progresso heterogêneo – desigual no seu desenvolvimento – em conflito com as suas heranças históricas (e a Arte Nova é parcialmente um sintoma dessa relação esquizoide) que imaginava um futuro tecnocientífico socorrido por imagens, experiências e conteúdos passados.

Concentrada nesse preciso contexto, a obra de Walter Benjamin é uma reflexão crítica acerca do caráter social, cultural e arquitetônico na complexidade cultural do século XIX europeu, bem como do contexto social burguês e respetivas formas de habitar ao longo do século. Nesse sentido, este segundo capítulo visa a compreensão das formas de habitar burguesas representativas do século XIX, bem como o momento de transição que sofrem quando confrontadas com as adversidades estilísticas e arquitetônicas da *Arte Nova*. Acompanhando uma sequência temporal, o capítulo dois – *habitar em transição* – subdivide-se em dois momentos distintos: *a utopia burguesa* e *o conflito entre a arte e o doméstico*.

O capítulo três elabora-se em torno da resposta crítica de uma das personagens fundamentais para a abordagem do antagonismo revelado entre a arte e o espaço doméstico: o arquiteto austríaco Adolf Loos. Assim, analisando e tendo como base a sua crítica e perspectiva evolutiva em relação ao espaço doméstico, este terceiro capítulo – *crítica e*



1. "Rooms in the Berlin Stadtschloss" (1852)

2. Interior de sala de jantar: ilustração de Will Bradley publicada em "The Ladies Home Journal" (1901)

3. Interior da habitação Muller (1930) de Adolf Loos - Praga

evolução segundo Adolf Loos – visa compreender o pensamento racionalista, no entanto algo polêmico, de um dos mais influentes pioneiros da arquitetura moderna.

Nesse sentido, escreve uma série de textos críticos resultando na compilação da polêmica obra “*Ornamento e Crime*”, revelando-se crucial para entender alguns aspectos deste momento de viragem.

Assim, para além de uma análise – talvez insuficiente para a exigência da sua compreensão – à sua mentalidade, no que diz respeito ao contexto sociocultural em que se insere, as suas ideias progressistas relativamente ao espaço doméstico, são ainda apresentadas e analisadas em três habitações desenhadas por ele: a habitação Rufer (1922), onde experienciou pela primeira vez o seu método *Raumplan*; a habitação Moller (1928) e a habitação Muller (1930). Foram ainda delineados alguns tópicos relativamente à sua conceção de evolução doméstica, nomeadamente a *separação de géneros*, a *intimidade* possibilitada a partir de um “controlo interior”, a *volumetria interior* que, ao utilizar o método *Raumplan*, hierarquiza espaços através da diferença de cotas, a *superfície exterior* que assume um carácter introvertido pois nada deve mostrar ao mundo exterior e, finalmente, a *apropriação doméstica*.

Tendo como função primordial a acomodação e localização do sujeito no espaço, a arquitetura exige um pensamento racional e funcional. O problema é adequar o vazio ao humano e à existência. Aí, a arquitetura tem de enfrentar o desejo e necessidade da subjetividade humana. Toda a perceção e entendimento do arquiteto relativamente à disciplina da arquitetura e respetiva conceção do espaço doméstico, são decisivos para as formas de um habitar que se desliga do casuístico, para uma forma pensada e pensante do habitar. De um habitar que resulta de um plano, de um esforço para superar o inesperado, o imprevisível. Numa perspetiva simbólica, o interior doméstico é o lugar exclusivo e específico do homem no mundo e sempre esteve presente na mais imperfeita das cabanas, recetível à apropriação e identidade, à construção de uma harmonia material e de uma possibilidade de quotidiano e de continuidade. Entre muitas outras contribuições, a arquitetura proporcionou uma maior exigência de “clareza” no que diz respeito ao espaço, oferecendo o encontro harmonioso entre o espaço construído e o corpo que nele se encontra. Então, o objeto arquitetónico representará, à partida, a união entre a componente social – referente à presença humana e respetiva racionalidade e identidade – e a dimensão espacial.

CAPÍTULO I

ESPAÇO HABITADO: INTERIOR REFLEXIVO

Enquadramento concetual

espaço e lugar

Dotado de uma “universalidade abstrata”, a definição de espaço parte de uma noção de extensão e por isso, referindo-se à infinita dimensão e ausência de limites, podemos supor que o espaço é uma unidade compacta constituída por diferentes pontos e caminhos (Rivas, 1992, p. 20). No entanto, segundo Martin Heidegger, a existência e concretização do espaço, só e possível a partir da criação de lugares (2001, p. 152) tendo em conta que estes são definidos pelo seu carácter pontual/concreto e pela possibilidade de identificação (Rivas, 1992, p. 23). Para além disso, Jean Rivas afirma que o espaço não é dotado de abstração, mas sim do concreto e por isso – disponível para a ação – é concebido como espaço intencional referente ao homem como sujeito (1992, p. 37). Sustentando essa ideia, surge a imagem mental que Heidegger assume do espaço construído: a ponte que, dotada de objetividade concreta, permite gerar um sítio e um lugar, lugar esse que não existe antes da ponte, mas que é criado para receber a sua existência (2001, p. 152).

Assim, os lugares só surgem pela existência de um propósito e são eles que permitem algo mais concreto, permitindo a noção de localização: a construção que, ao erguer lugares através da união espacial, chega à sua verdadeira essência de ser¹. É ainda, a partir da visão Heideggeriana, que recorreremos ao significado original das palavras alemãs *Raum* – espaço – concluindo que este é o local de assentamento e alojamento² e *Bauen* – construir – que significa habitar³. Assim, se a concretização do espaço em lugar é sustentada a partir da construção – que segundo Heidegger significa habitar – concluímos que todo esse “processo” se liga na integra à presença e ação humana, existindo, por isso, uma interdependência de ações: ao estar no lugar – sendo este um espaço intencional – o homem habita e ao habitar constrói.

1. “This is why building, by virtue of constructing locations, is a founding and joining of spaces.” (Heidegger, 2001, p.156).

2. “*Raum* means a place cleared or freed for settlement and lodging.” (Heidegger, 2001, p.152).

3. “The Old High German word for building, *buan*, means to dwell. This signifies: to remain, to stay in a place.” (Heidegger, 2001, p.145).

Dessa forma, o espaço torna-se intencional com a presença do homem, pois é no espaço que o homem desenrola a sua ação como sujeito que existe. Por isso, o espaço deve ser “consumido” pelo homem para que este disponha de espaço próprio, estabelecendo-o, a partir da sua criação e defesa perante aquilo que o possa destruir (Rivas, 1992, p. 24-26). No mesmo contexto, Martin Heidegger afirma que “cuidar” é o caráter fundamental do habitar, já que construir é simultaneamente cuidar: “Building as dwelling unfolds into the building that cultivates growing things and the building that erects buildings.” (2001, p. 146).

Assim, uma das propriedades fundamentais da ação arquitetónica é precisamente a de que o Homem, como ser racional, é capaz de compreender e controlar o espaço, através da sua modificação, ordenando os lugares à sua presença e ação. A antropicidade presente na criação do espaço e do lugar, deriva assim da forma de estar do homem no mundo, que se resume ao ato de habitar e, conseqüentemente, construir. Desta forma, a relação primária do Homem com o espaço, reflete o desejo de habitar, do qual deriva a exigência de construir o lugar, o espaço concreto, como espaço habitável e, acima de tudo, ordenado.

habitar

Assim, a nossa existência no mundo implica que habitemos⁴. É então, através do próprio ato de habitar, que nos relacionamos com o espaço-mundo, através da sua domesticação, controlo e conseqüente organização (Pallasmaa, 2016, p. 8-9). Dessa forma, o lugar concreto, próprio e, fundamentalmente, de abrigo, é possibilitado pela arquitetura que, por sua, vez, se torna na ferramenta essencial para dar medida ao espaço infinito e para dar sentido à nossa forma particular de habitar (Pallasmaa, 2016, p. 66). A arquitetura é então a evidência básica da existência humana que, gerada pela necessidade do refúgio e do abrigo, acolhe e protege o homem do que lhe é exterior, através da construção do ambiente e do invólucro. Da mesma forma, Hegel considerava a arquitetura como o

4. “Dwelling, however, is the basic character of Being, in keeping with which mortals exist. Perhaps this attempt to think about dwelling and building will bring out somewhat more clearly that building belongs to dwelling and how it receives its essence from dwelling.” (Heidegger, 2001, p.362).

meio de responder a uma necessidade e, por isso, regressando às origens da arquitetura afirmava que “a cabana como morada do homem, o templo como envoltura de Deus e de sua comunidade, colocam-se como a coisa mais próxima que pode ser admitida como aquilo que inicia.” (2002, p. 34-35).

É também a ideia de espacialidade própria, associada à necessidade de pertencer a algum lugar, que o habitar se fundamenta como parte da nossa essência e identidade e por isso implica que exista um relacionamento profundo entre o espaço e a pessoa. Na verdade, segundo Adolf Behne (1928), é necessário que os dois se reconheçam mutuamente⁵ e por isso, o espaço deve reunir as características apropriadas para receber o ato de habitar. Assim – assumindo esse autorreconhecimento entre o espaço e o homem – o habitante situa-se no espaço e este, por sua vez, situa-se na consciência do habitante, tornando-se até numa extensão do seu ser (Pallasmaa, 2016, p. 8).

Apoiando a ideia de Behne e Pallasmaa, de que o espaço habitado é uma extensão física e mental do habitante, Walter Benjamin⁶ afirma que “habitar significa deixar marcas” e por isso é um ato profundamente ligado à identidade (2002, p. 9). Desta forma, podemos considerar que ocupar insistentemente determinado espaço, através da apropriação recorrente, é eleger esse espaço para habitar e torna o sujeito ocupante – aquele que assume esse espaço como seu – no seu habitante.

“A arquitetura é o nosso principal instrumento de relação com o espaço e o tempo, e para dar uma medida humana a essas dimensões. Ela domestica o espaço ilimitado e o tempo infinito, tornando-o tolerável, habitável e compreensível para a humanidade.”

(Pallasmaa, 2011, p. 16-17)

5. “Dwelling [Wohnen] means living in space so that space and person relate to one another. Dwelling means living purposefully in a space...it implies that space recognizes people.” (Behne, 1928).

6. Natural da Alemanha, Walter Benjamin (1892-1940) foi um filósofo, crítico e ensaísta cujo trabalho se revelou fundamental para as mais diversas áreas, nomeadamente a da arquitetura. Escrita entre 1927 e 1940, “Paris, Capital do Século XIX” – também denominada por “Arcades Project” – é, talvez, a mais extensa e importante obra de Benjamin, onde analisa a cultura burguesa do século XIX, bem como a sua forma de habitar, e as novas construções de ferro e vidro que começam a “invadir” a metrópole Parisiense.

Consideremos também a etimologia das palavras, já que o verbo habitar – *habitare* – e o substantivo hábito – *habitus* – derivam do verbo latino *habere*. Tendo em conta que, o hábito se traduz na memória dos usos no espaço e na prática regular de costumes (Teysot, 2010, p. 61), podemos concluir que, habitar – em associação ao hábito – significa fazer a mesma coisa, repetitivamente, num determinado lugar.

Oportunamente, surge a reflexão de Samuel Beckett, em *Proust* (2003), onde considera que a vida existe e é sustentada a partir da sucessão de hábitos e que estes, por sua vez, são o acordo efetuado entre o indivíduo e o meio que o envolve (p. 17). Assim, é o hábito, por si só gerado pelo costume e pela regularidade, bem como pelas necessidades inerentes ao habitar, que produz a arquitetura. No entanto, se a arquitetura surge, não só como ferramenta para a delimitação do espaço, mas, acima de tudo, como resposta à necessidade de habitar e do abrigo, há que considerar que ela pressupõe limites físicos, limites esses que lhe fornecem uma dimensão “fechada” e que a aproximam da ideia de invólucro⁷.

interior

Nesse contexto – no ensaio *The Geometry of Feeling* (1996) – Juhani Pallasmaa considera como um dos sentimentos primários produzidos pela arquitetura, a sensação de abrigo que experienciamos ao entrar numa construção, a sensação que a sua atmosfera produz, e, acima de tudo, a fisicalidade de ter um teto sobre nós (p. 451-452). O teto, como elemento construtivo, transforma o espaço tridimensional num sistema fechado, totalmente protegido do exterior e, dessa forma, através da manipulação e apropriação, o homem assume o espaço como seu, tornando-o no seu invólucro protetor.

Assim, o homem como elemento que habita, irá sempre encontrar o seu “conforto” no que lhe é mais familiar, bem como no que é intrínseco à sua natureza animal – o refúgio e proteção presente naquilo que lhe é mais primário, o invólucro. Então, o habitar encontra

7. “‘To dwell’ as a transitive verb – as in the notion of ‘indwelt spaces’; herewith an indication of the frenetic topicality concealed in habitual behavior. It has to do with fashioning a shell for ourselves.” (Benjamin, 2002, p. 221).

a sua materialização na criação de um interior que, frequentemente descrito por rituais usuais ou habituais, torna-se no lugar concreto do hábito (Teyssot, 2010, p. 165). O mundo do habitante organiza-se então a partir do espaço interiorizado, não só no sentido físico do abrigo e do refúgio, mas também porque esse interior vai “abrigar” e receber a sua mente, memória, sonhos e desejos mais profundos. No entanto, a existência desse espaço interior pressupõe que, para além da “barreira” física criada pela arquitetura, exista um todo exteriorizado e por isso a existência de limites, cuja possibilidade de transposição, é considerada por Georg Simmel (1909), como fundamental para o estabelecimento do homem.

limites

Do ponto de vista geométrico, a relação interior-exterior é potenciada pela imagem mental e física do limite que, disposto como barreira, cria esta dinâmica duo-espacial. Caraterizamos, de certa forma, o interior como o material concreto e o exterior como elemento vasto. No entanto, existe uma vulnerabilidade no que diz respeito à caraterização do que é interior ou exterior, nomeadamente aquilo que Bachelard assume como a existência de um “horível exterior-interior” onde o espaço íntimo pode perder a sua clareza, bem como o exterior pode perder o seu “vazio” (1994, p. 215-218).

Contudo, em termos geométricos e físicos, o interior é definido através da separação do exterior que, gerada através da barreira física da arquitetura, potencia duas esferas distintas: a esfera do interior e a do exterior, uma admite o dentro, outra o fora (Zumthor, 2006, p. 45). Por isso, entramos e saímos. Esse mecanismo de transição, definido pela passagem do interior para o exterior ou vice-versa, altera a nossa forma de estar, sendo que os nossos hábitos existem e são distribuídos consoante esta dialética de polos opostos que compõem o privado e o público: o interior relaciona-se com a nossa existência privada que, por sua vez, se diferencia daquela que é pública e exteriorizada.

“The door breaks space in two, splits it, prevents osmosis, imposes a partition. On one side, me and my place, the private, the domestic (...) on the other side, other people, the world, the public, the politics.” (Perec, 1997, p.37)

A parede é o limite rígido, impenetrável e estático. Ainda que seja o elemento construtivo e arquitetónico que confronta a realidade do exterior, a sua impermeabilidade impossibilita a transposição física e o contato visual entre a realidade interior e exterior.

No entanto, sendo que o espaço interior não existe sem a possibilidade de um exterior, a dialética interior/exterior – traduzida na dualidade dentro/fora – pressupõe a transposição dos limites e, por isso, um corpo que se movimenta e um elemento que possibilite essa transição espacial. A porta, como objeto que ritualiza a entrada e a saída (Pallasmaa, 2016, p. 103), possibilita o possível contato entre o exterior e o interior, porque é o objeto que consente a sua união e que permite transpor espaços. Porém, a possibilidade de a fechar face à hostilidade exterior – intensificando o sentimento de isolamento – torna-a, contrariamente à rigidez da parede, no verdadeiro limite entre o interior e o exterior. A porta simboliza então, o encontro íntimo entre o interior e o corpo, através do movimento de passagem, que é intencional e relativo ao ato de entrar ou sair e por isso, ela é o limite mecanizado que podemos quebrar (Simmel, 1909, p. 12-14).

Contrariamente à porta que possibilita a transposição corporal e física no espaço, a janela deve estabelecer apenas a ligação visual, de forma contínua e sequencial, do interior para o exterior. Dessa forma, apesar de se apresentar como dispositivo de fusão entre o mundo exterior com o interior e de assumir uma profunda relação de transparência, a janela pressupõe um olhar direcionado de dentro para fora e não o contrário. Na verdade, a palavra inglesa *window* desdobra-se etimologicamente na palavra *wind* – vento – e a palavra *eye* – olho –, ou seja, na combinação entre um elemento externo e outro interno (Teyssot, 2010, p. 107). Mas as janelas são também os olhos da casa que, ao observar o mundo e inspecionar os visitantes, elegem o espaço interior como lugar protegido que controla e domestica o mundo a partir de dentro⁸ (Pallasmaa, 2016, p. 103).

O espelho surge, de certa forma, em oposição à janela porque é um “dispositivo especular⁹ que multiplica e interioriza” (Teyssot, 2010, p. 240), ao invés da primeira que,

8. “A casa dá ao homem que sonha ‘por trás da janela’ (...) o sentido de um ‘exterior’, que se diferencia tanto mais do interior, quanto maior for a intimidade da sua sala.” (Bachelard [1948], citado por Teyssot, 2010, p.107).

9. Segundo o Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea: Academia das Ciências de Lisboa, *especular* é relativo ao espelho ou é próprio dele.



1.1 "*Quarto de Berlin*" (1820-25) de Johann Erdmann Hummel

1.2 "*O casamento dos Arnofilni*" (1434) de Jan van Eyck

embora potencie o contacto do interior para com o exterior, distingue-os como mundos opostos. No entanto, a fusão dos dois elementos (janela e espelho) no mesmo espaço, torna a separação do exterior com o interior, numa realidade difusa. Surge assim como exemplo, a pintura “*Quarto de Berlim*” de Johann Erdmann Hummel [ver figura 1.1], que reflete o ambiente gerado pela relação exterior/interior, bem como a separação clara entre os dois meios. A pintura posiciona-nos no interior de um quarto, no entanto percebemos sempre o exterior, quer seja através das janelas que vemos diretamente, quer seja a partir dos espelhos que as refletem. Assim, o interior, claramente distinto do mundo exterior, transmite-nos a ideia intimista de um espaço de reflexão, repleto de espelhos que quase são confundidos com as janelas e vice-versa, levando o “observador” a questionar-se quanto ao mundo exterior: será ele uma ilusão? O espaço exterior surge aqui como imaginação e leva o espectador a sentir a intimidade de um espaço exclusivamente interior e fechado sob si, nomeadamente através do espelho central que, ao representar uma porta estática e fechada, impossibilita a saída e torna o espaço cada vez mais interiorizado.

Paralelamente à obra de Hummel, surge também a gravura “*O casamento Arnolfini*” de Jan van Eyck [ver figura 1.2] onde o espelho surge, mais explicitamente, como um elemento central que distorce a realidade (Teyssot, 2010, p.240). Neste caso, o espelho domina a pintura e o espaço interior representado, porque para além de o encerrar sob si, reduplica-o. Porém, ao contrário do “*Quarto de Berlim*”, o espelho central reflete a imagem de uma porta aberta que, ao quebrar os limites do interior para com o exterior, torna a saída possível e representa uma relação tanto fluida, como desconfortavelmente, aberta, entre o interior privado e o exterior público. A porta aberta apresenta-se aqui oposta ao isolamento e ao privado, assumindo um dinamismo estranho em relação à intimidade que as personagens assumem.

Então, o espelho e a janela são, à partida, elementos que, de formas distintas, distanciam o interior do exterior. A janela deve possibilitar a visão e o sonho de quem está dentro e observa o fora, no entanto, assume um limite rígido e a impossibilidade de saída; o espelho, por outro lado, tende a interiorizar o espaço que já é interior, criando um limite e uma barreira invisível. Assim, o espaço doméstico interior deve ser focado em si mesmo, de forma a tornar-se no lugar da segurança e intimidade. Por isso, é neste contexto de separação entre o interior íntimo do exterior e respetiva “hostilidade” da esfera pública, que o interior se torna no lugar positivo, recetível ao habitante, bem como às suas memórias e sonhos.

Interior positivo

Citado por Bachelard, o historiador Jules Michelet (1858) descreve o pássaro como “um trabalhador sem ferramentas” que, agilmente se serve do próprio corpo para criar o seu espaço habitado (1994, p. 100)¹⁰. Por esse motivo, a construção do ninho – gerada pelo próprio pássaro – surge da relação absolutamente íntima que existe entre o seu corpo e o futuro espaço de abrigo ou, mais precisamente, surge pela necessidade intrínseca à natureza animal de proteção e refúgio. Assim, construído através do movimento corporal do animal – que, num ato puro e instintivo, procura abrigo – o ninho não é nada mais do que o prolongamento do corpo que o constrói, surgindo, na verdade, pura e simplesmente a partir dele e para ele.

Posto isso, a imagem do ninho é, para Bachelard, o dispositivo ingênuo que desconhece a hostilidade do mundo exterior e por isso, esperançosamente, associa-o à simplicidade da nossa casa natal, aquela que nos é mais familiar e que nos transmite tranquilidade, segurança e puro bem-estar. Essa casa é – tal como o pássaro que regressa ao seu ninho – o lugar onde desejamos regressar, onde voltamos a sonhar e a experienciar a nossa intimidade (Bachelard, 1994, p. 99-100). É lá que estão as nossas origens, o “ninho” que construímos e moldámos com o nosso próprio corpo e alma, o nosso eu:

*“(The warm, calm nest
In which a bird sings*

*Recalls the songs, the charms,
The pure threshold
Of my old home.)”¹¹*

10. “A bird’s tool is its own body, that is, its breast, with which it presses and tightens its materials until they have become absolutely pliant, well-blended and adapted to the general plan.” (Jules Michelot [1858] citado por Bachelard, 1994, p.100).

11. (Jean Caubère citado por Gaston Bachelard, 1994, p. 100).

Por outro lado, a concha – também referida por Bachelard –, totalmente fechada sob si, é o invólucro protegido pela sua materialidade pura e rígida¹². Desprovida de qualquer interação com o exterior, a concha é um mecanismo pura e simplesmente interno, alusivo à proteção máxima e à sensação de abrigo. Porém, apesar de considerar a dificuldade de viver neste “casulo”, Bachelard valoriza, não propriamente a realidade vivida nela, mas a sensação e o sonho que ela nos pode potencializar mentalmente (1994, p. 107).

Inevitavelmente, todo o ser vivo partilha a necessidade e desejo de abrigo, desejo esse que vive da imagem mental, construída através da memória associada a determinadas sensações¹³. A inabalável imagem do ninho e da concha, mais precisamente, leva-nos ao sonho, ao desejo e à necessidade insubstituível do lugar do abrigo e do refúgio, onde experienciamos a nossa intimidade ao máximo. Tal como o ninho, a concha é moldada pelo corpo do seu “hóspede”, revelando assim a relação extraordinariamente íntima – a nível físico e até mental – entre o corpo e a “casa”. Assim, as paredes do invólucro são intimamente construídas pelo corpo que habita, para que se mantenham firmes e hirtas, estabelecendo uma relação e sintonia de proteção recíproca.

a casa, lugar do sonho

Efetivamente, a analogia entre a casa e a concha é de tal forma assertiva que Walter Benjamin assume, como forma real e originária do habitat, não a casa, mas a concha, como objeto que assume integralmente o corpo do seu ocupante e as respetivas marcas¹⁴. Dessa forma, a simbologia do ninho e da concha deve ser, segundo Bachelard, formalizada na casa¹⁵ – aquele que é o nosso espaço no mundo

12. “Here, a man wants to live in a shell. He wants the walls that protect him to be as smoothly polished and as firm as if his sensitive flesh had to come in direct contact with them. The shell confers a daydream of purely physical intimacy.” (Bachelard, 1994, p. 131).

13. “A man, an animal, an almond, all find maximum repose in a shell. The virtues of repose dominate all of these images.” (Bachelard, 1994, p. 125).

14. “The original form of all dwelling is existence not in the house but in the shell. The shell bears the impression of its occupant. In the most extreme instance, the dwelling becomes a shell.” (Benjamin, 2001, p. 220).

15. “It is striking that even in our homes, where there is light, our consciousness of well-being should call for comparison with animals in their shelters.” (Bachelard, 1994, p. 91).

e o elemento que enfrenta o Universo. Assim, adquirindo a energia do corpo que a habita, a “velha casa”¹⁶ representa a força humana que confronta a potencial ameaça da Natureza – a tempestade de inverno. Dessa forma, o “elemento-casa” é o lugar íntimo dos nossos sonhos, memórias e medos mais profundos e, por isso, salvaguarda a nossa intimidade e garante a segurança da nossa existência, que é tão frágil equiparada à força do cosmos (Bachelard, 1994, p. 46-48). Então, a casa como espaço que interioriza o nosso corpo e mente, é o produto da nossa adaptação no mundo e, por isso, um reflexo da nossa identidade.

Assim, existe uma relação direta – mesmo que inconsciente – entre o nosso corpo e o objeto casa. Os dois elementos relacionam-se mutuamente, relação essa que só é possibilitada pelo diálogo que os dois estabelecem entre si: eu situo-me no espaço e este, por sua vez, encontra-se recetível ao meu corpo. Nesse contexto, Juhani Pallasmaa considera essa interação como uma dupla metáfora, no sentido em que a casa se torna numa metáfora do corpo e este, por sua vez, numa metáfora da casa (2016, p. 98). E de fato, podemos explicá-lo pelo sentido de reflexão que existe entre os dois elementos: a casa – como “objeto” físico e espaço recetível ao corpo que a habita – envolve e acolhe na sua estrutura, o caráter individual do seu habitante; por outro lado, podemos considerar que o habitante é o espelho daquele que é o seu espaço mais íntimo – a sua casa. Por isso, é este mecanismo de interdependência e de autorreconhecimento, que eleva a casa, à representação da nossa existência no mundo.

Dessa forma, a casa do sonho¹⁷ é uma conceção simbólica, composta pelo conjunto de imagens e memórias deixadas na casa natal e por isso leva-nos mentalmente para a estabilidade e segurança da nossa ingénuia infância. Nesse contexto, Bachelard apresenta-nos a “casa onírica” – uma representação fantasiosa onde a casa, através da verticalidade garantida pelo sótão e pela cave, assegura o refúgio da memória através dos diferentes espaços. Por um lado, o sótão reserva as nossas memórias mais agradáveis, por outro, a cave – o espaço subterrâneo – preserva a entidade “negra” da casa, bem como as memórias menos agradáveis. Assim, os dois lugares funcionam como polos

16. Refere-se à nossa casa natal, o lugar da memória e pura felicidade (Bachelard, 1994).

17. “The house we were born in is more than an embodiment of home, it is also an embodiment of dreams.” (Bachelard, 1994, p. 15).

opostos e, abrindo diferentes fenomenologias da imaginação, figuram a casa como um poderoso instrumento de integração de pensamentos, sonhos e memórias, cuja dinâmica é potenciada pelo tempo – passado, presente e futuro – e espacialidade, onde as memórias são armazenadas (Bachelard, 1994).

O *interior positivo* é então o nosso lugar íntimo, aquele que se fecha sob si e, de forma a salvar a identidade e intimidade do habitante, esconde-se do mundo exterior. É o lugar construído por nós e para nós e por isso, a apropriação espacial e a domesticidade são fundamentais para o definir como espaço habitado. Para além de espaço concreto e físico, a casa é também uma representação espiritual e simbólica que reflete o conjunto de imagens que, nos permite reconhecer e recordar – através da memória espacial – a nossa própria identidade.

identidade e apropriação

Posto isso, a casa, como objeto associativo de memórias, é o espaço que reflete os nossos traços pessoais, os nossos hábitos e, por isso, a nossa forma de habitar individual¹⁸.

No entanto, a identidade não surge a partir do espaço construído, mas sim o contrário, ela é o elemento chave para criar e construir o “abrigo” interior, aquele que, através da apropriação do espaço, se torna no nosso lugar íntimo, adaptado profundamente a nós e às nossas necessidades. Na verdade, a apropriação do espaço já é por si só marcante da nossa forma de ser e de estar no mundo e, por isso, através da manipulação do espaço, construímos e habitamos de forma pessoal e única. Inevitavelmente, o espaço ganha a personalidade do seu ocupante, através das marcas que deixa, quer pela disposição espacial, quer pela forma de estar no espaço, ou pelos seus objetos pessoais e atmosfera criada.

18. “Es el usuario quien alberga la substancia del hogar, por decirlo de algún modo, dentro del marco de la vivienda. El hogar es una expresión de la personalidad del habitante y de sus patrones de vida únicos.” (Pallasmaa, 2016, p. 16).

“Afinal, dar identidade tipológica ao espaço edificado já não é tarefa da arquitetura, é tarefa da decoração, ou melhor, é o conjunto dos objetos que as pessoas levam dentro de si próprias os que dão identidade, funcionalidade, pertença e personalização ao espaço habitado.”
(Deganello, 2005, p. 39)

Porém, o tempo e a cultura¹⁹ são cruciais e têm um papel determinante na definição da nossa identidade. Por sua vez, e acompanhados de diferentes mentalidades, o tempo e a cultura são as componentes fundamentais para a conceção da *casa* – como espaço habitado – e é a partir deles que construímos a nossa identidade própria. No entanto, vivemos na *casa*, mas também vivemos no seu exterior, na esfera pública e social e por isso podemos considerar que a nossa identidade é multiforme e articulada, adotando duas dimensões distintas: a privada que, fechada e relativa ao íntimo, se protege no interior com a intimidade e a pública que assume uma personalidade aberta.

intimidade e domesticidade

Contudo, é no espaço interior da casa – separado do mundo exterior – que revelamos e desenvolvemos a nossa identidade privada, expressando o nosso eu-privado e a nossa intimidade. Mas consideremos a dinâmica do espaço-casa: por um lado, como fuga ao mundo público, deve proteger o habitante da insignificância cosmopolita, mas por outro, é o elemento que intervém na comunicação entre o mundo público e o privado (Pallasmaa, 2016, p. 26). Assim, apesar de nos ligar ao mundo exterior, a casa protege-nos também contra as suas adversidades, proporcionando o refúgio e o nosso lugar íntimo que se afasta da hostilidade exterior.

Dessa forma, é através da interiorização espacial que criamos a intimidade e por isso, podemos considerar que quanto maior é a interioridade de um espaço, maior é a sua intimidade²⁰. Assim, o espaço íntimo é referido por Teyssot como o lugar onde o

19. “Existe também a proteção da chamada ‘cultura’, a proteção das salas cheias de livros ou de obras de arte. A ‘cultura’ é a proteção mais neutra, mais subtil. Uma proteção que parece existir para além da proteção própria. A ‘cultura’ é imaginada como uma via universal, como o lugar mais perto da verdade, o lugar que protege mais do que qualquer (...)” (Sottsass, 2005, p. 107).

20. Como Martin Heidegger refere, *intimus* (íntimo) é o superlativo de “interior” e por isso os dois conceitos estão relacionados etimologicamente (2001, p.199).

“indivíduo pode ter as suas próprias reflexões e sentimentos” (2010, p. 162) e por isso traduz o lado intimista daquilo que deve ser a casa.

Inevitavelmente, e para além de se referir ao espaço da satisfação e da intimidade, o espaço *casa* é também aquele que se refere à vida doméstica. Na verdade, a domesticidade é considerada por Charles Rice, como um aspeto acrónico dos modos de vida (2007, p. 4) e, por esse motivo, o espaço doméstico liga-se inteiramente à experiência íntima e à vida em família. Da mesma forma, Rybczynski encara a domesticidade como um conjunto de emoções referentes à vida em família e à dedicação ao lar, como se a própria casa incorporasse os mesmos sentimentos que os seus habitantes e, por esse motivo, é o ambiente doméstico que cria a atmosfera do lar (1987, p. 74-75).

***stimmung*, ambiente e conforto**

É assim, através do espaço doméstico e do conjunto de ações/hábitos que nele se desenrolam, que surge o ambiente como o “‘mundo’ de todos os dias, o anel, a esfera e o invólucro que ‘envolve’ o sujeito” (M. Heidegger citado por Teyssot, 2010, p. 249) e por isso é criado pela nossa presença e respetivo ato de habitar. Como constatado anteriormente, a domesticidade associa-se profundamente às emoções e sentimentos relativos ao habitar e é ela quem cria a atmosfera interior, ligada à nossa sensibilidade emocional. A arquitetura é então o invólucro físico da construção e aquilo que constitui o seu interior é o ambiente, ou como Peter Zumthor refere, a “atmosfera” (2006).

Uma das principais sensações produzidas pela arquitetura – como refere Pallasmaa em *Geometry of Feeling* – traduz-se no próprio ato de entrar num edifício e de sentir a sua atmosfera (p. 452). A arquitetura deve, portanto, despertar emoção e sentimento e por isso, aquilo se questiona é a sua qualidade, a capacidade que tem de criar a atmosfera sensorial: “Quality architecture to me is when a building manages to move me.” (Zumthor, 2006, p. 11). Assim, uma das tarefas da arquitetura é potenciar o interior habitável, através do encontro harmonioso entre o ambiente e o corpo que nele participará, sendo que o arquiteto deve compor o espaço – o *corpo* da arquitetura – como um todo equilibrado,

como a esfera que envolve o seu ocupante²¹.

Através da apropriação e domesticação do espaço gerado pela arquitetura, o sujeito habita e cria a atmosfera do espaço que adquire, inevitavelmente, a sua alma e identidade. Essa atmosfera pode ser equiparada a algo a que Georg Simmel denomina por *Stimmung* em “A Filosofia da Paisagem” (1913). Neste texto, Simmel apresenta e descreve a relação de sintonia que existe entre a natureza e a arte, relação essa que é possibilitada entre a atmosfera (*Stimmung*) comum entre as duas na *paisagem*²². Para além disso, Rybczynski afirma ainda que *Stimmung* é uma característica dos interiores resultante da atmosfera doméstica e da atividade humana e que, por isso, não se refere à funcionalidade dos espaços interiores, mas sim ao sentido de intimidade que transmitem, devendo assumir a alma e a identidade do seu habitante (1987, p. 43).

Portanto, *Stimmung* traduz-se na ideia de uma atmosfera criada pela identidade do sujeito, associada profundamente à sua forma específica de habitar, bem como à ideia de conforto e sensação de bem-estar que, por sua vez, se tornam exigências da vida doméstica.

21. “The architect’s general task is to provide a warm and livable space. Carpets are warm and livable. He decides for this reason to spread one carpet on the floor and to hang up four to form the four walls. But you cannot build a house out of carpets. Both the carpet on the floor and the tapestry on the wall require a structural frame to hold them in the correct place. To invent this frame is the architect’s second task.” (Adolf Loos, citado por Colomina, 1992, p.66).

22. “A paisagem, dizemos, nasce quando, no solo, uma ampla dispersão de fenómenos naturais converge para um tipo particular de unidade (...). O suporte mais relevante desta unidade é, sem dúvida, o que se rotula de disposição anímica (*Stimmung*) da paisagem.” (Simmel, 1913).

Interior Tenso

No entanto, se a casa é uma representação profunda da nossa identidade, pressupõem-se que englobe, não só as memórias mais prazerosas, como também as lembranças relativas aos nossos receios, angústias e momentos traumáticos. Subitamente, o interior doméstico torna-se no lugar onde nos “perdemos” momentaneamente, a ansiedade e o medo apoderam-se da nossa mente e a segurança do ambiente familiar perde-se por instantes.

O *interior tenso* é então representado pelos momentos de saturação, insegurança e fragilidade que o ambiente doméstico – suposto símbolo da proteção e felicidade – experiencia quando confrontado com as adversidades do habitar. Assim, assumindo a união entre o espaço doméstico da casa e a mente humana que o habita, o *interior tenso* é, acima de tudo, uma perspectiva relativa aos sentimentos adversos produzidos pelo interior doméstico.

À partida, tendo em conta que é garantido pela segurança do hábito e respetiva rotina e previsibilidade de acontecimentos quotidianos, o interior doméstico é o lugar do bem-estar e do conforto. Porém, o conforto gerado pelo habitual, desperta também sensações de “mal-estar” e desconforto, nomeadamente a melancolia e o tédio. Dessa forma, o *interior tenso* associa-se profundamente à perceção temporal, ao estado melancólico, do tédio e do aborrecimento, gerados pela falta de novidade no espaço interior doméstico do quotidiano. Referido por Teyssot como “demónio doméstico” (2010, p. 157), o tédio transcende os limites físicos do corpo para se revelar no interior doméstico, onde estão as formas inquietantes da familiaridade e, por isso, torna-se no enredo da vida diária. Considerado também como a doença da felicidade e a “doença do nada”, o tédio explica a perceção de um vazio habitualmente reconhecido nas circunstâncias da vida do dia-a-dia (Teyssot, 2010, p. 155-158).

a casa, lugar da inquietação

Mas se por um lado existe a melancolia e o tédio gerados pelo conforto pleno – respetivo à abundância do bem-estar e à segurança dos acontecimentos – por outro, encontra-se a quebra inquietante do hábito e da rotina doméstica. Essa quebra do habitual, que substitui o “bem-estar” do tédio pela estranheza – do alemão *Unheimlichkeit* –, surge quando o nosso ser é separado do nosso meio quotidiano (e do hábito) e se associa à sensação angustiante de “não-estar-em-casa”.

Nesse contexto, torna-se pertinente a referência de Martin Heidegger que considera a sensação de “não-pertencer” inevitável ao habitar humano. Na verdade, para o filósofo, a forma natural de ser, existir e habitar resume-se ao “não pertencer ao mundo” e por isso, o homem tenta encontrar a segurança e o seu lugar no espaço doméstico da casa.

A angústia da estranheza é então uma disposição fundamental do quotidiano que pertence à constituição da presença como ser-no-mundo e, por isso, o residir autêntico poderá também ser sinónimo da sensação de desconforto, insegurança e estranheza²³ (2005, p. 250-254).

É também, através de “*The Uncanny*”²⁴ que Sigmund Freud nos coloca perante a palavra alemã *Unheimlich* e o seu antónimo *Heimlich* – referente à família e à casa – para explicar a transformação de algo que nos é familiar para algo que nos é desconcertantemente familiar (Freud, 1919). Apoiando essa ideia, Anthony Vidler afirma que a sensação de *uncanny* se refere não tanto ao terror, mas sim ao sinistro e ao estranho, a algo que ganha força na sua inexplicabilidade e que é produzido num sentido de inquietação e não a partir de uma definição concreta de medo (Vidler, 1992). Por isso, tendo em conta a visão *Freudiana*, a inquietação do *uncanny* reside precisamente na incerteza intelectual, ou seja, no limiar entre a realidade e a

23. “Do ponto de vista fenomenal, porém, a cotidianidade dessa fuga mostra que a angústia, enquanto disposição fundamental, pertence à constituição essencial da presença como ser-no-mundo. E que, como existencial, jamais é algo simplesmente dado e sim um modo próprio da presença de fato, ou seja, é uma disposição.” (Heidegger, 2005, p.253).

24. *Uncanny* é a tradução em inglês para *Unheimlich*.

imaginação²⁵ e, por isso, é um estado de espírito e não uma característica arquitetônica de um espaço.

O mesmo se confirma por Vidler:

“(...) ‘the uncanny’ is not a property of the Space itself nor can it be provoked by any particular spatial conformation; it is, in its aesthetic dimension, a representation of a mental state of projection that precisely elides the boundaries of the real and the unreal in order to provoke a disturbing ambiguity, a slippage between waking and dreaming.” (1992, p. 11)

Portanto, o ambiente doméstico seguro e positivo é, de certa forma, satirizado pela “inquietante estranheza”, proveniente do desconforto e insegurança produzidos por algum fator externo e desconcertante. Um dos exemplos mais significativos referidos por Freud é o conto de Hoffmann, *“The Sand-Man”*, onde surge a figura alienígena do *homem de areia*, para assombrar as crianças ao ameaçar tirar-lhes os olhos se não forem para a cama. Nathaniel – o rapaz que figura o conto de Hoffmann – vive assombrado com a morte do pai e associa esse acontecimento à figura do *homem de areia*. Mas, na verdade, aquilo que se torna inquietante na história de Hoffmann, é a incerteza que existe relativamente à veracidade dos acontecimentos: eles são reais ou fazem parte da imaginação do jovem Nathaniel?

Estes episódios, profundamente ligados às memórias de infância do jovem e ao espaço doméstico da sua casa natal, assombram-no durante toda a sua vida, pois estão ligados a uma memória extremamente familiar e espacialmente concreta. Assim, tal como Anthony Vidler afirma, o que está subjacente ao conto de Hoffmann é o contraste assustador entre o interior seguro que, subitamente, se transforma num ambiente aterrorizado por uma figura alienígena²⁶.

25. “This is that an uncanny effect is often and easily produced by effacing the distinction between imagination and reality, such as when something that we have hitherto regarded as imaginary appears before us in reality, or when a symbol takes over the full functions and significance of the thing it symbolizes, and so on.” (Freud, 1919).

26. “Its favorite motif was precisely the contrast between a secure and homely interior and the fearful invasion of an alien presence;” (Vidler, 1992).

Assim, o interior seguro e íntimo do ambiente doméstico é também o lugar propício à sensação aterradora do *uncanny*, onde a nossa mente viaja para a incerteza intelectual, aquela que fica entre a realidade e o sonho. Na verdade, considerada por Georges Teysot como uma das *doenças do espaço*, a inquietação é a “sensação perturbadora e desconfortável provocada pelo ambiente habitual que de repente se torna demasiado familiar.” (2010, p. 154) e, por isso, tem o seu lugar no ambiente doméstico. O mesmo se confirma por parte de Sigmund Freud quando refere que *uncanny* diz respeito a algo oculto e familiar que, de alguma forma, foi reprimido no passado²⁷.

“The house provided an especially favored site for uncanny disturbances: its apparent domesticity, its residue of family history and nostalgia, its role as the last and most intimate shelter of private Comfort sharpened by contrast the terror of invasion by alien spirits.”
(Vidler, 1992, p. 17)

homesickness e nostalgia

Paralelamente à estranheza do lar surge a nostalgia, associada ao conceito inglês *homesickness* ou “padecimento de ‘saudades de casa’” (Teyssot, 2010, p. 154), referindo-se assim, ao tempo passado e à nostalgia da casa natal, que outrora fora o lugar da felicidade. Representativa da personificação dos nossos sonhos, a casa natal é o lugar onde desejamos sempre voltar e por isso, recordamo-lo nostalgicamente como um elemento impossível de alcançar no presente²⁸. Anthony Vidler referencia ainda o conto de Walter Pater, “*The Child in the House*”, onde é retratada a nostalgia doméstica através do sonho.

Ao longo do conto, percecionamos a casa de Florian como o espaço feliz e seguro da sua infância e acompanhamos o seu crescimento ao longo do tempo naquele espaço. No entanto, para além de concluirmos que a descrição retrata um sonho, percecionamos

27. “It may be true that the uncanny is nothing else than a hidden, familiar thing that has undergone repression and then emerged from it, and that everything that is uncanny fulfils this condition.” (Freud, 1919).

28. “This house is far away, it is lost, we inhabit it no more; we are, alas, certain of inhabiting it never again. It is, however, more than a memory. It is a house of dreams, our oneiric house.” (Bachelard [1948] citado por A. Vidler, 1992, p.65).

que o seu crescimento é associado também aos seus medos e aos sentimentos que, em criança, disputavam o medo e a estranheza. Tal como em “*The Sand-Man*”, o sentimento de *uncanny* associa-se, no conto de Pater, à morte de um familiar e isso fá-lo recordar a sua casa natal, em determinado momento, como um espaço de mal-estar. Mais uma vez o que outrora foi o espaço doméstico seguro e feliz de Florian, rapidamente se tornou inquietante e aterrador. Por isso, o que é recordado nostalgicamente é o espaço feliz, aquele que se perdeu no tempo e que ficou estagnado no momento em que a felicidade e segurança do espaço foi quebrada pelo acontecimento terrível da morte. Como Freud (1919) assume, a sensação de *uncanny* é algo que, muitas vezes, não se refere a algo novo, mas sim a algo muito familiar e remoto que se reprimiu mentalmente, nomeadamente complexos reprimidos da nossa infância e que são revividos no presente.

Tanto “*The Sand-Man*” como “*The Child in the House*” são histórias que associam a memória infantil à morte e, por isso, retratam acontecimentos associados a espaços concretos – neste caso relativo à casa natal das crianças – relacionando profundamente a sensação de *uncanny* com a morte (Freud, 1919). Por esse motivo, a nostalgia e as saudades de casa, referem-se à domesticidade de um interior feliz, mas que, de certa forma, se perdeu no tempo com o acontecimento terrível.

arte e estilo arquitetónico

Com o propósito de acomodar e integrar, a arquitetura é o elemento que reforça o nosso sentido de identidade e, a partir dela, sentimo-nos como parte do mundo. Dessa forma, a arquitetura – no que diz respeito à sua autenticidade – representa e reflete um modo de vida e o habitar real e não aquele de “mera artificialidade e fantasia” (Pallasmaa, 2011, p. 11). No entanto, parece existir um certo conflito entre esse lado autêntico – aquele que engloba a identidade e potencia a participação no mundo – e aquele que se guia pela arte e pela estética. De fato, segundo Heidegger, a visão dos tempos modernos tem-se tornado narcisista e extremamente visual²⁹, servindo-se da arquitetura como um “meio de autoexpressão e como um jogo intelectual e artístico

29. “The fundamental event of the modern age is the conquest of the world as picture.” (Heidegger, 1977, p. 134).

desvinculado de associações mentais e societárias (...)" (Pallasmaa, 2011, p. 21).

Assim, confrontada com dois caminhos distintos e, de certa forma, opostos, o produto da arquitetura torna-se difuso entre estas duas "finalidades". Pallasmaa considera ainda que a arquitetura assume duas posturas distintas: uma que, seguindo o seu sentido autêntico de acomodar, tolera a personalização e integra a memória; outra que, assumindo uma postura de rejeição, impõe uma ordem intocável e apoia-se nas imagens chamativas do estilo, rejeitando a história, bem como as memórias vinculadas às imagens primordiais (2016, p. 36).

"Uma experiência de arquitetura significativa não é simplesmente uma série de imagens na retina. Os 'elementos' da arquitetura não são unidades visuais ou gestalt; eles são encontros, confrontos que interagem com a memória." (Pallasmaa, 2011, p. 60)

Assim, integrando o corpo, bem como a identidade do seu habitante, a casa deve ser uma projeção da vida pessoal e o lugar privado da intimidade, aquele que potencia a expressão e apropriação individual. Por isso, ela é o espaço configurado pelas marcas do seu habitante, assumindo assim as suas memórias, bem como a existência de um tempo passado. No entanto, como se constatou anteriormente, a arquitetura segue também ideais estéticos e por isso, a apropriação espacial, bem como o conforto exigido pela casa, "nem sempre é conciliável com o que caracteriza uma obra de estilo" (César Daly [1872], citado por Teyssot, 2010, p. 137). E de fato, tal como afirma Pallasmaa, a aspiração artística e a necessidade de autoexpressão criativa, levam a que a arquitetura esqueça o seu propósito básico:

"In turning into a specific profession, architecture has gradually detached itself from its intentional background, becoming a discipline which is more and more fully determined by its own rules and value systems. Architecture has come to be a field of technology which still ventures to believe itself a form of free artistic expression." (1996, p.448)

Dessa forma, ao invés de objetivar o produto artístico, a arquitetura deve responder à função e necessidade, encarando o espaço, não só em termos de interações e inter-relações dinâmicas, como também na articulação funcional de espaços. No entanto, podemos considerar

uma diferença significativa entre aquilo que aspiramos como arquitetos e como habitantes: como arquitetos desejamos ambientes meticulosamente e esteticamente articulados, mas como usuários preferimos ambientes mais consolidados, mesmo que esteticamente incoerentes.

Contudo, apesar da dimensão e vertente artística da arquitetura, o ambiente doméstico e respectivas exigências, impede-a de se aproximar do objeto crítico da obra de arte.

A casa, como lugar da autoexpressão, é o lugar do habitante no mundo. O seu interior, pelo menos aquele que se relaciona com o positivismo e autenticidade, deve ser, em grande parte, “fechado” ao mundo exterior, assegurando a vida privada e íntima do seu ocupante. Dessa forma, os limites entre o exterior e o interior são determinantes para definir os níveis de intimidade do espaço doméstico. No entanto, o conceito da “transparência” parece contradizer a concepção privada da casa. E de fato, se considerarmos o interior da casa como o lugar privado, torna-se difícil associá-la ao conceito de transparência, bem como à sensação de sermos expostos à mera exterioridade do mundo público.

Assim, é através da analogia entre a experiência panóptica e a “casa transparente” que Teyssot sublinha a incompatibilidade entre um espaço que é totalmente exposto e controlado e outro que deve ser fechado e protegido da visibilidade exterior. É certo que a transparência é adversária do segredo e da privacidade e é segundo essa ideia que Walter Benjamin associa a casa sem janelas – *the windowless house* – ao espaço da verdade³⁰. Ora, se o espaço ausente de janelas é aquele que conhece a verdade, o transparente é o lugar da falsa realidade. Na verdade, na medida em que os limites entre o exterior e o interior se tornam difusos, a transparência elimina a simples janela como elemento de enquadramento e foco, enfraquecendo profundamente a relação entre a casa e o mundo.

Nesse contexto, é certo que a transparência e a porosidade surgem como conceitos opostos ao que foi anteriormente definido por *interior positivo*, bem como à “casa onírica” de Bachelard ou às suas concepções de *ninho* ou *concha*. Para além disso, a transparência é também considerada por Walter Benjamin como o oposto do habitar autêntico, levando a que a intimidade e a identidade sejam dissipadas para o mundo exterior: “(...) transparency, its tendency toward the well-lit and airy, has nullified dwelling in the old sense.” (2002, p. 865).

30. “The true has no window. Nowhere does the true look out to the universe. (...) What is found within the windowless house is the true.” (Benjamin, 2002, p. 840).

CAPÍTULO II

HABITAR EM TRANSIÇÃO: EUROPA NO SÉCULO XIX

Enquadramento histórico

O século XIX, cuja génese remonta às reformas políticas, económicas e tecno-científicas do século XVIII¹, representa inigualáveis transformações quer na forma das cidades, quer na sociedade, levando à alteração abrupta do desenho urbano e das formas de habitar.

Assim, na primeira metade do século, as consequências da revolução demográfica e económica, inerentes à industrialização, manifestam-se gradualmente e colocam em oposição a cidade e o campo. No entanto, apesar da criação do subúrbio no século XVIII revelar o desejo de uma vida harmoniosa junto ao campo e longe da desordem citadina, é no século XIX, com o emprego a aumentar exponencialmente, promovido pela máquina industrial, que grande parte da população retoma a cidade.

Porém, o território não estava preparado para receber as novas infraestruturas e instalações industriais, de modo que, na segunda metade do século, as cidades são reordenadas consoante as novas necessidades. No entanto, de forma a disciplinar as grandes transformações do momento, o reordenamento nas grandes cidades europeias é estruturado segundo a cultura historicista e, por isso, seguiam-se as regras tradicionais, sobretudo as do Barroco (Benevolo, 2007, p. 211-212).

contexto cultural e arquitetónico

Dessa forma, apesar das grandes mudanças a nível social e urbano, o século XIX representa um momento difuso no que diz respeito ao estilo arquitetónico, de tal forma que em 1828, Heinrich Hubsch² lança – em formato de obra – a questão “em que estilo havemos de construir?”. De certa forma, o objeto de estudo de Hubsch ilustra a preocupação dos arquitetos da época com a procura de um estilo arquitetónico válido e adequado (Sutton, 2004, p. 294). O recurso à história da arquitetura e respetivos estilos

1. O Iluminismo, as Revoluções Francesas e a Revolução Industrial.

2. Heinrich Hubsch (1795-1863) foi um arquiteto alemão que, preocupado com o estado da arquitetura, escreve o seu ensaio “In What Style Should We Build?”, onde expõe a possibilidade de desenvolver um novo estilo, considerando quatro fatores determinantes: o material, a experiência técnica, o clima e as necessidades.

constituíu uma das características do século XIX, sendo que as ideias dos estilos antigos eram reutilizadas e reproduzidas para a criação de novos modelos. Dessa forma, e apesar dos avanços industriais, esta parece ser uma fase que procura manter uma continuidade com o passado, adaptando as formas da antiguidade às necessidades do presente.

Assim, presente na viragem do século XVIII para o XIX e permanecendo até praticamente ao fim do último, o “Historicismo” é o conjunto de estilos arquitetónicos – predominantemente o neoclássico e o neogótico³ – que procurava reproduzir fielmente o passado através da imitação, tornando-se num “estilo” totalmente desprovido de unidade e arquitetonicamente descontínuo (Benevolo, 2007, p. 206). O orgulho e desejo cultural da burguesia – recentemente enriquecida – transparece na edificação dos novos edifícios públicos que, ao copiarem os antigos, revelam uma arquitetura fundamentalmente baseada na ostentação e, inevitavelmente, uma imitação da classe nobre. Assim, a construção das obras já não surgia por parte de uma classe culturalmente nutrida, mas sim, por uma classe massificada que havia conquistado confiança para influenciar uma sociedade que se deixava guiar por aquilo que já lhes era familiar. Por esse motivo, com o desenvolvimento da sociedade industrial, a elite dirigente já não coincidia com a intelectual e, consequentemente, o gosto da época revela uma profunda falta de confiança.

As “falsificações arquitetónicas” e descontextualizadas surgiam em massa e a imitação histórica manifestada revelava uma forte fuga ao presente. Ironicamente, o elemento fundamental para a reprodução desse passado é a máquina industrial, que se revela crucial, não só para os métodos construtivos, como para a decoração e ornamentação dos interiores. Assim, com a invenção de novas técnicas industriais – nomeadamente a invenção do vidro moldado – a reprodução dos objetos, antes trabalhados cuidadosamente de forma artesanal, torna-se rápida e barata (Benevolo, 2007, p. 208). Consequentemente, e devido à concorrência da máquina, muitos artifices são obrigados a fechar as suas oficinas e a deslocar-se para a cidade, para trabalhar nas fábricas e, por isso, a experiência e sabedoria, associada ao processo de fabrico artesanal, perde-se para a máquina.

3. Apesar de admirada por muitos, a arquitetura gótica nem sempre se adequava aos requisitos domésticos e por isso o estilo que predominou o século foi o (neo)clássico.



2.1 Habitação *Red House* (1860) do arquiteto Philip Webb - Kent, Inglaterra

2.2 *Crystal Palace* (1851) do arquiteto Joseph Paxton - Londres, Inglaterra

Como manifesto contra a reprodução massiva da máquina industrial, é desenvolvido em Inglaterra, ao longo da segunda metade do século XIX, o movimento *Arts and Crafts*. Este, influenciado por John Ruskin⁴ e William Morris⁵, é idealizado em torno do regresso ao trabalho artesanal – *hand craft* – acreditando que só assim seria possível atingir honestidade, em termos de expressão da função, materialidade e técnica de produção. Dessa forma, as peças criadas de forma artesanal, deveriam ter a marca do artista e, por isso, envolver e exibir os traços de produção, bem como o prazer do trabalho, ao invés da fraqueza espiritual inerente à repetição da maquinofatura (Muthesius, 1994, p. 90).

Porém, aquilo que começava a compor o desenho urbano eram os novos materiais de construção – o ferro e o vidro associados ao trabalho da máquina industrial – e em 1851 surge a grande inovação construtiva: o *Crystal Palace* em Londres [ver figura 2.2]. Desenhado por Joseph Paxton para albergar a exposição mundial⁶, este imponente e inovador edifício tornou-se na primeira construção em ferro e em vidro, opondo-se claramente ao estilo histórico.

A construção do Palácio de Cristal - o grande marco do moderno - influenciou fortemente as formas de construção e produção, não só a nível arquitetónico como decorativo. Dessa forma, com uma nova sociedade adaptada ao trabalho industrial, a arquitetura passa a ser pensada consoante os seus custos e finalidades – a sua utilidade pública e privada – valorizando o bem-estar social do indivíduo e respetiva família.

4. Para além de escritor, John Ruskin (1818-1900) foi um teórico e crítico de arte, influente nas ideias que dominaram o movimento das *Arts and Crafts*. Através do seu ensaio “The seven lamps of architecture” (1849) Ruskin sugere fortemente as suas ideias em relação à industrialização e respetivos métodos de produção, nomeadamente através da enumeração de sete princípios – o sacrifício, a verdade, o poder, a beleza, a vida, a memória e a obediência – que deveriam ser as guias para a arquitetura.

5. William Morris (1834-96) foi uma das mais importantes e influentes figuras das *Arts and Crafts*. Como não exercia arquitetura, solicita a Philip Webb (arquiteto e amigo de Morris) o projeto de uma casa para si – a Red House (1860). Esta, representava todas as suas ideias relativamente aos avanços tecnológicos, ou seja, a oposição aos novos materiais.

6. A grande exposição universal - “*Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations*” - teve lugar em 1851 no Hyde Park em Londres onde, pela primeira vez, eram expostos modelos inovadores aplicados à indústria.



2.3 Esfera pública onde os homens tratam dos seus “negócios” em 1847 - *Royal Exchange*, Inglaterra

2.4 Esfera privada das mulheres na hora do chá em 1845 - Inglaterra

contexto social e doméstico

Paralela e conseqüentemente às grandes inovações tecnológicas, o contexto doméstico sofre progressivas mudanças, mais precisamente na definição entre as fronteiras do público e do privado, bem como a demarcação radical entre os papéis do homem e da mulher, do político e da família. Dessa forma, a habitação do século XIX representa o lugar da família, onde a individualidade pessoal e a vida doméstica são mais valorizadas que nunca, bem como o respetivo espaço privado, assumidamente distanciado do público (Hunt, 1990, p. 51). Este é sem dúvida o século de ouro da vida privada, onde a separação de géneros é, severamente, repartida pela esfera pública e privada.

O contexto francês pós-revolucionário, mais particularmente, assumia três polos de reflexão: os limites entre o público e o privado, bem como as respetivas “esferas”; o conteúdo da sociedade civil e os papéis masculinos e femininos (Perrot, 1990, p. 96). Todavia, a Inglaterra evangelista partilhava a mesma ideia de separação de géneros, acreditando realmente que o homem e a mulher pertenciam a esferas distintas (Hall, 1990, p. 59).

Dessa forma, no contexto europeu, o radicalismo do início do século, direcionava a mulher exclusivamente ao interior – ao espaço doméstico – enquanto que o homem pertencia ao público e ao mundo de negócios [ver figuras 2.3 e 2.4]. Conseqüentemente, é no século XIX, que o sexo feminino é “esquecido” na esfera privada, tornando-se no “símbolo frágil que era necessário proteger do mundo exterior (o público); tornara-se o símbolo do privado.” (Hunt, 1990, p. 51).

Para além disso, o espaço privado da habitação passa também a associar-se à subjetividade interior e respetiva personalização do espaço (Rice, 2007), figurando a casa como elemento determinante para a criação da identidade pessoal do habitante – algo profundamente acentuado e desenvolvido ao longo do século XIX (Corbin, 1990, p. 419).

Assim, a casa e a vida doméstica atingem aqui, não só o apogeu da privatização, como também o da autorrepresentação no contexto doméstico, tornando o espaço interior no “sonho” burguês do século XIX.

“Nem o arqueólogo, nem o decorador, nem o arquitecto, nem o pintor ou escultor devem arranjar a nossa habitação. Quem é que deve, então? É simples: cada um deverá ser o seu próprio decorador.

Embora nesse caso não possamos dizer, na verdade, que vivemos numa casa ‘com estilo’. Mas este ‘estilo’ entre aspas também não faz falta nenhuma. O que é este estilo, afinal? Não é fácil defini-lo. Na minha opinião foi uma qualquer dona de casa corajosa que encontrou a melhor resposta para esta questão: se estiver uma estatueta de um leão na mesinha de cabeceira e se essa estatueta ficar bem tanto em cima do sofá, como em cima do armário, das camas, das poltronas, do lavatório – em resumo, em cima de todos os objectos da respectiva divisão, então essa divisão tem ‘estilo’. Com toda a sinceridade, meus caros artesões, não foram vocês que contribuíram de forma decisiva para provocar esta opinião absurda entre o povo? Nem sempre era uma estatueta de leão, mas uma coluna, um botão, uma balaustrada que se metia para dentro de qualquer peça de mobiliário e umas vezes era alongada, outras encurtada, às vezes tornada mais grossa ou mais fina. (...) Ai do infeliz que se achesse a acrescentar alguma coisa por gosto próprio – aqueles móveis não suportavam nada que fosse diferente! Se se recebesse uma prenda, não se podia colocá-la em lado nenhum. E se se mudasse de casa e as divisões da nova habitação não tivessem exactamente as mesmas dimensões, lá se ia a casa com ‘estilo’ por água abaixo. (...) O arquitecto ou o decorador mal sabem o nome do cliente. E mesmo que aquele que vive nesses mesmos aposentos os tivesse comprado uma centena de vezes, ainda assim não seriam os seus aposentos. Estes serão sempre propriedade intelectual daquele que os criou. (...) Graças a Deus que não cheguei a ser criado em nenhuma casa com estilo. Naquela época ainda não era possível. Agora, infelizmente, já nem na minha família as coisas se passam assim. Mas naquele tempo! Aqui está a mesa, uma estranhíssima peça de mobília, uma mesa extensível, um trabalho horrível realizado por um serralheiro. Mas é a nossa mesa – nossa! (...). Cada peça de mobília, cada coisa, cada objecto conta uma história, a história da família. A casa nunca ficou pronta: ela evoluiu connosco e nós com ela. É verdade que não tinha estilo nenhum. Pelo menos, nenhum estilo estrangeiro ou antigo. Mas um estilo ela tinha – era o estilo dos seus habitantes, o estilo da família.” (Loos, 2014, p. 67-69)

A utopia burguesa

Segundo Walter Benjamin – como já foi antes referido – a forma primordial de habitar associa-se, não à casa, mas ao casulo que, através do seu caráter protetor e íntimo, manifesta todas as marcas do seu habitante. No entanto, para Benjamin, a arquitetura transparente emergente na malha urbana no século XIX, representa, por um lado, o futuro, mas por outro, tudo aquilo que, corrompendo a intimidade e secretismo do casulo, acaba com o verdadeiro sentido de habitar (2002, p. 220-221). Na verdade, a transparência do vidro acabaria com o segredo e com o “esconderijo” da habitação e, por isso, apesar das evoluções construtivas e materiais presentes no exterior urbano, as formas de habitar resistem, numa primeira fase, à nova mentalidade e materialidade exterior (Rice, 2007, p. 11).

Assim, existem duas posturas opostas marcantes ao longo do século XIX: por um lado, uma certa “transitoriedade” relativa aos novos avanços e mentalidades; por outro, o “antigo individualismo do habitante por excelência, que defende a sua ‘permanência’ ou ‘dotação’ tradicional.” (Teyssot, 2010, p. 135). Este é, então, um momento conflituoso entre duas realidades distintas: aquela que se refere aos avanços do exterior e outra que diz respeito ao espaço doméstico, ou seja, ao secretismo e domesticidade requeridos pelo interior habitado e pela vida privada.

Desta forma, o século XIX abrange um padrão particular referente ao habitar e ao interior doméstico, tornando-o num comportamento específico e predominante da época, bem como num mecanismo resistente e defensivo face aos grandes avanços e crescimento da grande cidade (Benjamin, 2002, p. 220). Assim, o interior assume-se, numa postura positivista, como o invólucro que se fecha na sua própria felicidade, observando e “controlando” o mundo exterior a partir de dentro, como se fosse “uma caixa no teatro do mundo” (Benjamin, 2002, p. 19). Por esse motivo, o interior doméstico do século XIX é também o espaço que sustenta todo o sonho e ilusão do habitante, tornando-se no casulo fechado onde este “desenha” a sua identidade e preserva a tradição e a memória a todo o custo.

o invólucro privado e o confronto com o exterior

Numa época onde a casa é, não só um pilar social, como também o fundamento material da família (Perrot, 1990, p. 307), a divisão entre o exterior-público e o interior-privado, ganha especial atenção. As relações que as duas esferas estabelecem entre si, resultantes das claras delimitações físicas, são fundamentais para compreender a forma de habitar da época em questão – o século XIX. Na verdade, o que se encontra subjacente à dicotomia entre o interior e o exterior é a forte distinção social entre a esfera privada e a esfera pública – algo profundamente criado e desenvolvido pela burguesia – que, gerada pela crescente valorização da intimidade e da vida privada, separa fortemente o espaço doméstico, o lugar protegido da família, daquele onde fica desprotegida e exposta (Mota, 2010).

Assim, o interior torna-se no meio de proteção e no verdadeiro refúgio perante a grande cidade e os seus constantes avanços, tornando-se no “espaço-palco” para a domesticidade burguesa (Colomina, 1992, p. 85). Dessa forma, a privacidade e o conforto doméstico – representando grande parte dos ideais burgueses – têm como fim, não só a estabilidade da família como unidade nuclear, como também compensar o desenvolvimento urbano e industrial do exterior:

“Ever since the time of Louis Philippe, the bourgeois has shown a tendency to compensate for the absence of any trace of private life in the big city. He tries to do this within the four walls of his apartment.” (Benjamin, 2002, p. 20)

A cidade torna-se num lugar “apático” – gerador do isolamento e do alheamento emocional – e por isso o habitante tende a compensar esse vazio a partir da domesticação do interior doméstico, tornando-o num mecanismo de defesa perante a inospitalidade e “vazio” da cidade⁷. Para além disso, o século XIX é marcado pela constante aversão – por parte da classe burguesa – pelos proletários, esses “bárbaros” da mais perigosa espécie

7. “Indeed, the supposed stability offered by the interior is a reaction to the alienation and disjunctions of the modernizing city, as well as being complicit with the forms of surveillance and governance produced by and through the city.” (Rice, 2007, p. 10)



2.5 "A Parisian collector's apartment" (1848) de François-Etienne Villeret

(Guerrand, 1990, p. 325). Assim, a constante repulsa, não só pelas “vizinhanças”, como pelos espaços coletivos, potencia cada vez mais o isolamento na privacidade do interior doméstico e, numa tentativa de salvaguardar da interferência exterior tudo o que lhe é importante, o habitante vive alheio à realidade. Esse “niilismo” define profundamente a personalidade burguesa do século XIX e é precisamente através dessa distorção da realidade que surge a ideia de um interior mais atrativo do que o exterior (Cauter, 1997, p. 5).

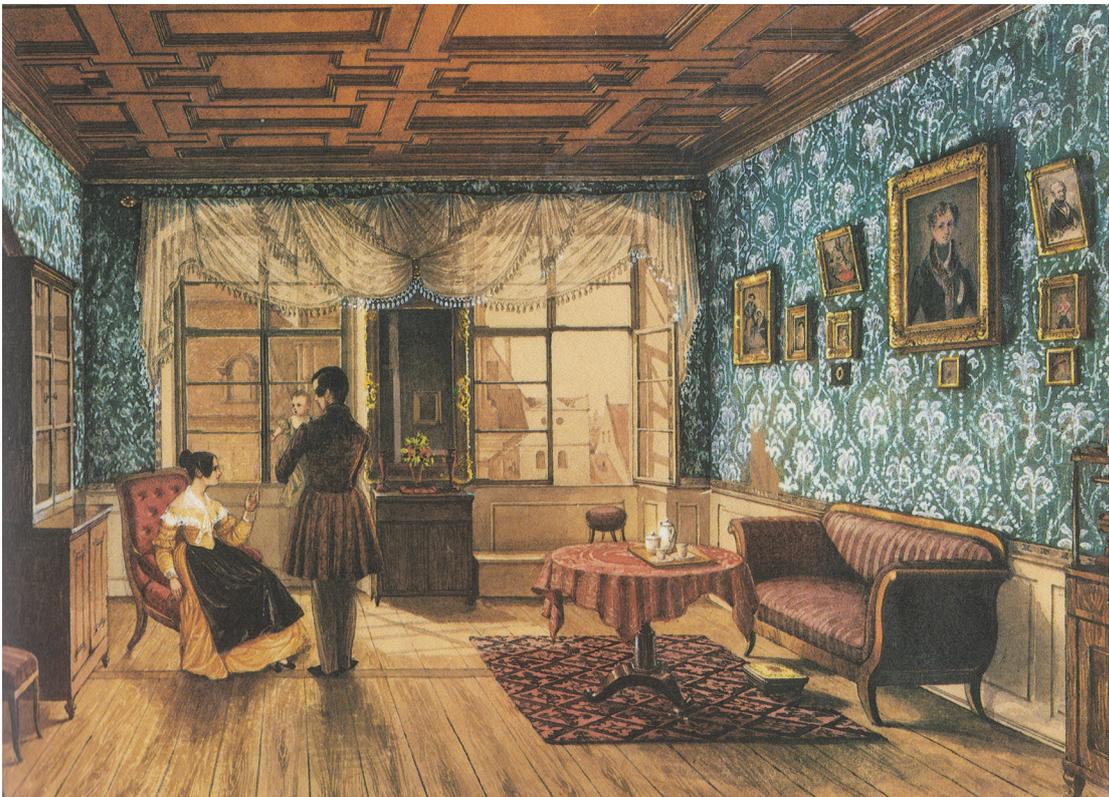
A submissão para com o interior, concretizada na máxima privatização e individualização, bem como a falta de “ar puro”, criam a falta de sociabilidade – natural do caráter burguês – e conseqüente alienação à realidade. Assim, nesse estado total de devaneio, o habitante vive na ilusão e na felicidade do seu interior e, por isso, perde a noção da realidade exterior⁸.

No entanto, o sonho de privacidade sustentado por esse interior fechado sob si, é suportado por coisas materiais (Rice, 2007, p. 70), nomeadamente pelos objetos que o compõem e que proporcionam o “conforto burguês”. Por isso, apesar da forte delimitação entre aquilo que é privado e público, bem como a noção de que a casa é o lugar íntimo, distanciado do mundo cosmopolita e do “deserto emocional”, que é a cidade industrial, existe uma relação de dependência para com ela. Inevitavelmente, a superfície interior é sustentada pelos artefactos criados pelo mundo do comércio, sendo a partir deles que esse espaço ganha vida e se torna acolhedor, quer seja a partir do fabrico dos têxteis, quer dos objetos decorativos (Rice, 2007, p.9) [ver figura 2.5].

“ In contrast to the act of building and following up Benjamin’s own thinking on the formation of the interior, the act of upholstering denotes the preparing of an interior to receive objects, where the soft, upholstered materials of that space receive the impression of those objects.” (Rice, 2007, p. 32)

Dessa forma, o lugar utópico de tranquilidade e segurança, apresenta duas posturas face ao exterior: por um lado, de forma a assegurar a vida privada, interioriza-se e opõe-se à cidade, por outro, depende profundamente dela e dos respetivos artefactos.

8. “The packaged, furnished interior is a phantasmagoria that blocks the view of social reality.” (Cauter, 1997, p. 5).



2.6 "A drawing-room in Nuremberg" (1841) de Mary Ellen

Então, numa mentalidade de certa ilusão, o interior é construído em contraste com exterior – cidade industrial – e assume uma postura de domínio para com ele, sustentando-se a si mesmo. Dessa forma, é a privatização e a individualização e consequente obsessão com o invólucro, que verbalizam o espaço interior e que definem a “implacável privatização”, onde o habitante burguês encontra o conforto e o “palco” para se desenvolver como ser individual, longe da “selvajaria” do exterior (Guerrand, 1990, p. 325). É então, essa privatização, consequente de uma certa “aversão ao ar puro”, que define a mais profunda essência do conforto burguês. Tal como Walter Benjamin afirma:

“Such nihilism is the innermost core of bourgeois coziness – a mood that in hashish intoxication concentrates to satanic contentment, satanic knowing, satanic calm, indicating precisely to what extent the nineteenth century interior is itself a stimulus to intoxication and dream. This mood involves, furthermore, an aversion to the open air, the (so to speak) Uranian atmosphere, which throws a new light on the extravagant interior design of the period.”
(2002, p. 216).

É, na verdade, a partir dessa abstração e distorção da realidade que o interior surge, no século XIX, como uma espécie de sonho tóxico, onde existe algo de fúnebre e poeirento nos seus interiores, bem como na quantidade excessiva de invólucros dentro de invólucros (Teyssot, 2010, p. 125-249). No entanto, tendo em conta que o interior é também o elemento protetor face ao mundo exterior e o verdadeiro abrigo da identidade do habitante (Benjamin, 2002, p. 20), a analogia entre o *interior positivo* e a habitação burguesa do início do século XIX é clara. Dessa forma, o interior doméstico torna-se no “escudo” protetor que vive alheio à realidade exterior – o crescimento e inospitalidade da grande cidade – fechando-se sob si.

Por isso e analogicamente ao “ninho” de Bachelard, o espaço doméstico burguês encontra a sua força no interior e assume uma postura positiva, tornando-se no lugar da proteção e do abrigo, onde a identidade e memória do habitante é resguardada ao máximo. O interior é aqui representado, metaforicamente, como a força humana que se protege contra a Natureza, que neste caso é a cidade, e por isso é o lugar que garante a segurança da existência do habitante. De fato, a casa é considerada – durante este início de século – como o invólucro pessoal, onde a identidade é marcada e reservada face ao mundo



2.7 "The Duchesse de Berry's private drawing-room at the Tuileries" (1820) de Auguste-Siméon Garneray

exterior, através da quantidade, até excessiva, de objetos alusivos à sua presença no espaço doméstico (Benjamin, 2002, p. 220).

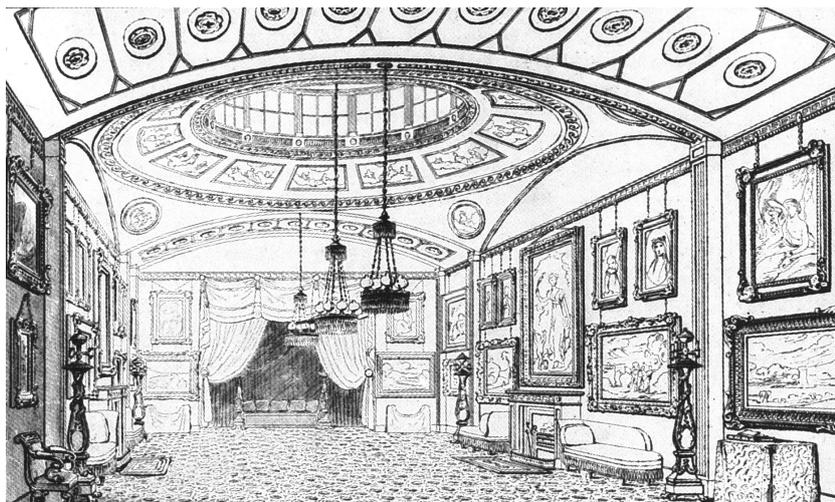
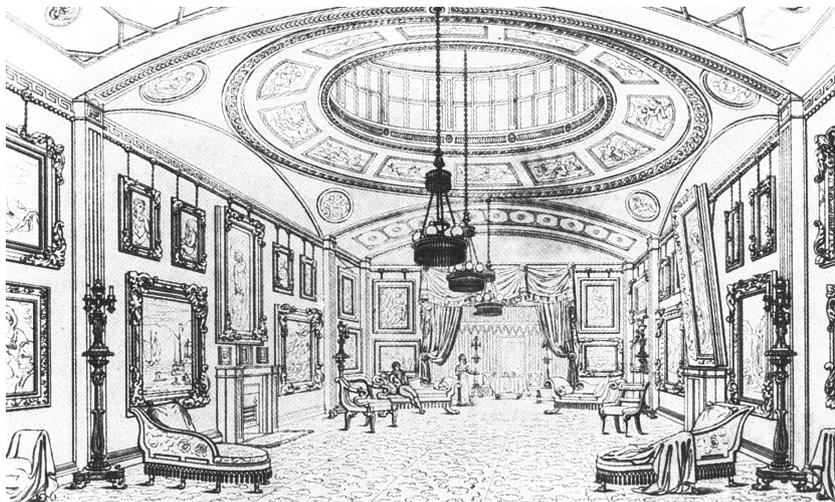
Manifesta-se aqui a analogia e referência ao “ninho”, ao colocar a casa, não só como condição da felicidade, como também como lugar da existência da família (Perrot, 1990a, p. 309) [ver figura 2.6].

O lar burguês ganha assim, no século XIX, uma responsabilidade não antes vista, ele é o templo da família, ou como Michelle Perrot denomina uma “fortaleza da *privacy*, protegida simultaneamente pelo seu limiar, os porteiros, guardas do templo, e pela noite, verdadeiro tempo do íntimo (...) microcosmo percorrido pelas sinuosidades das fronteiras em que se afrontam público e privado, homens e mulheres, pais e filhos, patrões e servidores, família e indivíduos.” (1990a, p. 310).

identidade e autorrepresentação no interior doméstico

Salvaguardando a vida doméstica da interferência exterior, o “invólucro” assume-se também como espaço recetível à identidade do habitante burguês, ou seja, à sua memória e traços pessoais. Assim, é no início do século XIX que surge a ideia de “interioridade subjetiva”, articulando simultaneamente os desejos de privacidade e conforto, à prática da autorrepresentação no contexto doméstico (Rice, 2007, p. 2-3). É, por isso, a escolha dos objetos e respetiva organização no interior, e não tanto a natureza física e arquitetónica do espaço, que marca a verdadeira privatização e individualização no espaço doméstico (Rice, 2007, p. 26) [ver figura 2.7]. A partir dessa materialização – objetos decorativos, mobílias, tapeçarias ou papel de parede – o espaço interior ganha uma organização personalizada consoante as ideias do habitante e por isso uma nova dinâmica, tornando-se no prolongamento da sua personalidade, ou até mesmo, como referido por Pallasmaa (2016, p. 98) e por Sidlauskas, na sua metáfora:

“Across nineteenth-century urban culture, then, the domestic interior would seem to have become the transparent, even inevitable, metaphor for bourgeois identity – a metaphor ratified through the sheer multiplicity and diversity of its expression.” (1996, p. 65)



2.8 A galeria de arte de Sir John Leicester em 1819

2.9 O mesmo espaço em 1821 com outra disposição do mobiliário

O mobiliário relativo ao interior burguês do início do século XIX assume uma presença crucial na concepção do ambiente doméstico da época, não só porque especifica o género para o qual se destina – era frequente o mobiliário exclusivo para mulheres – como também passa a refletir a personalidade do habitante. Na verdade, é no início do século que o interior surge num sentido espacializado, na medida em que, a partir da distribuição do mobiliário, existem múltiplas formas de ocupar uma divisão (Rice, 2007, p. 25) [ver figuras 2.8 e 2.9].

Assim, contrastando com a imobilidade da arquitetura, o mobiliário e as suas possibilidades de disposição, remetem para o mundo sonhado do século XIX, tornando o interior burguês “maior” do que a própria arquitetura (Benjamin, 2002, p. 212). Para além disso, esse interior sonhado – referido por Walter Benjamin como “furnished in dreams” (2002, p. 213) – exhibe a procura incansável de diferentes estilos, geralmente alusivos à história, com o objetivo de salvaguardar a personalização do espaço doméstico. A mesma ideia é confirmada por Guerrand:

“Quanto mais se avança no século mais o apartamento burguês, no que se refere ao mobiliário, se assemelha a um armazém de antiguidades, onde a acumulação aparece como o único princípio director da composição interior do espaço. Misturam-se épocas e as civilizações mais diversas, com a sala de jantar Renascença lado a lado com o quarto de dormir Luís XVI, ao mesmo tempo que uma sala de bilhar mourisca dá para uma varanda ornamentada com objectos japoneses.” (1990, p. 335)

No entanto, essa “fotomontagem” de estilos representa uma defesa contra os “motins populares” que, durante praticamente todo o século, aterrorizavam a sociedade burguesa. Assim sendo, o habitante procura, no seu doce lar, algo que o tranquilize e por isso “o espaço reparte-se simbolicamente em interior-família-segurança / exterior-estranho-perigo” (Guerrand, 1990, p. 335). Guerrand sustenta ainda que nada se poderia assemelhar ao interior vazio e respetivas paredes brancas das classes inferiores e por isso a ornamentação excessiva é comum na residência burguesa (1990, p. 335). Dessa forma, a mobília e artefactos, organizados no espaço segundo a vontade do habitante, surgem como uma espécie de fortificação contra o mundo exterior, assumindo uma imagem verdadeira-



2.10 "A Danish lady's boudoir" (1838) de J. Willing

mente defensiva⁹. No entanto, o que se encontra subjacente a essa postura é a tentativa de impor uma identidade a partir da autorrepresentação doméstica, onde a heterogeneidade de estilos históricos se torna parte do “conforto burguês”. Dessa forma, é nesse conforto, nessa “arte da felicidade” e do aconchego, que o *kitsch* burguês¹⁰ encontra a sua expressão, traduzida precisamente num interior excessivamente decorado e ostentado (Teyssot, 2010, p. 248). Esse “historicismo interior”, baseado na repetição frenética de imagens passadas e na imitação das classes intelectuais, encontra a sua materialização em todo o tipo de objetos decorativos, tapeçarias ou papéis de parede [ver figura 2.10].

Desse modo, o passado histórico representa a marca existencial do habitante e, por isso, é fundamental para a construção do espaço doméstico. Assim, o interior representa, a partir de todos os seus objetos e misturas de estilos históricos, um mecanismo que resiste ao presente e, por isso, surge como elemento fundamental que associa a história e a tradição à experiência e à sabedoria. No entanto, existe um conflito entre a longa experiência possibilitada por este interior doméstico e a experiência imediata fornecida pela cidade. Então, tendo em conta que a cidade afasta a longa experiência, o interior doméstico torna-se no refúgio do habitante, bem como da sua história e identidade:

“In other words, the bourgeois hides from the ‘alienness’ of the city, the ‘inhospitable, bewildering age of big industry in the cocoon of his cozy interior, which packages history as his own ‘attributes’ and keeps them close at hand.” (Cauter, 1997, p. 5)

9. “The carpet in the foreground lies at an angle, diagonally. The chairs are likewise arranged at an angle, diagonally. (...) In the first place, arranging at an angle enforces a distinction – and this, once more, in a quite literal sense. By the obliquity of its position, the object sets itself off from the ensemble, as the carpet does here... But the deeper explanation for all this is, again, the unconscious retention of a posture of struggle and defense.” (A. Behne citado por Benjamin, 2002, p. 215).

10. “Kitsch: futilidades baratas e desprovidas de gosto, enfeitadas com atributos artísticos; presunção ridícula com chavões diletantes que correspondem à cultura do merceiro; coisa que não quer dizer nada e nada exige ao pensamento; adorno no convívio pacato do burguês à mesa do café; o ricaço que usa ouro feito de latão e brilhantes feitos de vidro à volta da barriga artística; bluff que quer fazer bluff ao coração e faz verter lágrimas como uma cebola; misturura de petulância e delicadeza; em suma, pechisbeque que especula com a alegria infantil por aquilo que brilha.” (Karpfen, 2017, p. 28-29)



2.11 "*Nellie in the old curiosity shop*" de John Watkins Chapman

os objetos e a longa experiência

Assim, durante a primeira metade do século XIX, um novo costume doméstico é criado: a coleção [ver figuras 2.11 e 2.12].

Os objetos que antes faziam parte dos interiores aristocráticos foram neste início de século “desperdiçados” para lojas de antiguidades, cujos proprietários, muitas vezes ingenuamente, reuniam coleções excepcionais e valiosas. A partir desse momento, segundo Alain Corbin, “A visita à lojinha de antiguidades, a busca paciente, apoiada num novo saber comprar, instituem-se como ritual.” (1990, p. 498). Consequentemente, o ato de colecionar revela-se numa grande paixão, sobretudo para os grandes magnatas e homens de negócio que privilegiam o objeto antigo, nomeadamente aquele que salva a história e que confere algum crédito cultural. Por esse motivo, instala-se a ideia de que é a partir dos objetos e da respetiva coleção, que compõe o interior, que se manifesta a sabedoria e a longa experiência, ganhando, por isso, extrema relevância.

Na verdade, o habitante, ou como Benjamin denomina, “o colecionador”, valoriza os objetos, não propriamente ao nível da sua utilidade, mas ao nível do conhecimento que proporcionam e, por isso, a sua finalidade é preservar a história e salvaguardar e passar a sabedoria (2002, p. 9). Assim, contrastando com o exterior – a cidade industrial – que se opõem à sabedoria, o interior é considerado como o espaço onde é possível manter e conservar a longa experiência, a história.

“The nineteenth century, like no other century, was addicted to dwelling. It conceived the residence as a receptacle for the person, and it encased him with all his appurtenances so deeply in the dwelling’s interior that one might be reminded of the inside of a compass case, where the instrument with all its accessories lies embedded in deep, usually violet folds of velvet. What didn’t the nineteenth century invent some sort of casing for! Pocket watches, slippers, egg cups, thermometers, playing cards – and, in lieu of cases, there were jackets, carpets, wrappers, and covers.” (Benjamin, 2002, p. 221)

Então, o interior, bem como os objetos que o compõem, é o espaço que preserva a longa experiência e a memória e, por isso, o habitar torna-se num processo ativo, profundamente ligado ao ato de colecionar objetos. O interior é então o contexto para



2.12 "Gabinete de M. Sauvageot" (1856) de Arthur Henry Roberts

a apropriação do “coleccionador”, de modo a que atinja o conforto que não consegue no exterior (Rice, 2007, p. 13). Dessa forma, o século XIX concebeu a residência como o recetáculo para o habitante, “encapsulou-o” a ele e aos seus pertences no interior habitado, a partir de uma domesticação profunda (Benjamin, 2002, p. 220). O interior torna-se no refúgio e no cenário para a autoexpressão do “coleccionador” – considerado por Walter Benjamin como o seu verdadeiro residente (2002, p. 9).

No entanto, não se tratando apenas da simples aquisição aleatória de objetos, o ato de colecionar relaciona-se profundamente com o princípio de organização, considerada por Walter Benjamin como um relato da biografia do colecionador através da *memória involuntária*¹¹. Tornando-se numa verdadeira narrativa histórica e biográfica do colecionador¹², a coleção surge do inconsciente e, por isso, de uma perspectiva individual e privada, em oposição à mera comercialização e aquisição impulsiva de objetos. Então, o interior funciona, não como o espaço que assegura a coerência e a classificação, mas como o espaço que recebe e preserva os objetos, ou seja, os marcos de identidade do habitante (Rice, 2007, p. 15).

“Happiness of the collector, happiness of the solitary: tête-à-tête with things. Is not this the felicity that suffuses our memories – that in them we are alone with particular things, which range about us in their silence, and that even the people who haunt our thoughts then partake in this steadfast, confederate silence of things. The collector ‘stills’ his fate. And that means he disappears in the world of memory.” (Benjamin, 2002, p. 866)

O desejo pela coleção e pela criação do “museu interior” – referido por Alain Corbin (1990, p. 499) – relaciona-se profundamente com a vida privada [ver figura 2.12]. Para além de se relacionar vivamente com a individualidade e com um certo narcisismo do habitante, resultando numa compilação de recordações individuais, vem também

11. Referenciando o pensamento de Marcel Proust e mais precisamente a sua obra “Em Busca do Tempo Perdido”, Walter Benjamin refere que a memória involuntária é aquela que não está ao alcance do nosso intelecto. Proust associa à memória involuntária, o tempo passado que se encontra fora da nossa consciência, no entanto, presente em alguns objetos materiais – ou na sensação, mesmo sem identificarmos, que estes despertam em nós. (Benjamin, 1969, p. 158)

12. Segundo Walter Benjamin, o verdadeiro colecionador ordena o seu mundo através dos objetos e respetiva coleção, dando relevância, não às suas funções, mas sim ao seu passado histórico (Benjamin, 2002, p. 858).



2.13 Salão burguês no final do século XIX - Moulins (Allier), França

vangloriar a paixão pela “propriedade privada” ou pelo “refúgio no meio de objetos”. (Corbin, 1990, p. 499).

No entanto, apesar de grande parte do século direcionar o interior doméstico para o exibicionismo do homem, é no fim do século que este cenário sofre mudanças significativas.

a mulher como “artista”¹³

Tendo em conta a particular preocupação com a estética na segunda metade e fim do século XIX, a classe burguesa pretendia atingir alguma autoridade cultural e articular uma nova identidade, cuja reputação se resumia, até então, a um profundo mau gosto. Dessa forma, para além do papel de “guardiã do lar” que assumia até este momento, a mulher é agora a responsável pela reformulação da identidade burguesa, a partir da estilização do interior doméstico [ver figuras 2.13 e 2.14]. O interior surge então, no fim do século, como um espaço destinado à autorrepresentação da mulher – que ganha a oportunidade de desenvolver a sua identidade artística – passando a assumir um papel fundamental na criação de um estilo moderno, suscetível de ultrapassar as fontes artísticas relacionadas com a história.

Porém, a decoração burguesa tinha as suas restrições económicas, nomeadamente a da “dona de casa” de classe média que dificilmente encontrava o seu espaço repleto de heranças afortunadas, vendo-se assim obrigada a criar o seu próprio espaço a partir do culto do bibelô e da reformulação regular do mobiliário. Ao contrário da casa aristocrática, que se apresentava como um teatro público exibicionista, as “donas de casa” burguesas eram influenciadas a considerar a decoração doméstica como um modo de expressão pessoal e acima de tudo como um meio para a criação de um espaço de prazer estético, confortável e íntimo para a vida doméstica em família¹⁴. Dessa forma, o contraste entre a decoração aristocrática e a burguesa é bem clara no que diz respeito à autorrepresentação: enquanto

13. O presente subcapítulo é, em parte, baseado no texto de Lisa Tiersten (1996, p. 18-32).

14. O conceito “*le home*” criado pelas *Arts and Crafts* em Inglaterra é fundamental para a conceção da casa como o espaço da beleza e do conforto.



2.14 *La maison de Mlle Mimaut*, salão burguês no final do século XIX

que a primeira, economicamente abastada, era deixada a cargo de um decorador profissional, a da classe burguesa dizia respeito apenas à mulher da casa e respetiva personalização¹⁵. Então, a mulher burguesa, nomeadamente aquela sem recursos para dispor de um profissional, era incentivada a criar o seu próprio espaço e a sentir-se orgulhosa da sua “criação”¹⁶.

No entanto, esta liberdade decorativa levantou preocupações e algumas críticas, nomeadamente no que diz respeito à mistura entre a arte e a decoração “popular”. Segundo alguns modernistas, o excesso de decoração diminuía o estatuto da arte, na medida em que, peças artisticamente insignificantes – como o bibelô – eram interpretadas como arte e as verdadeiras obras de arte não eram sequer reconhecidas.

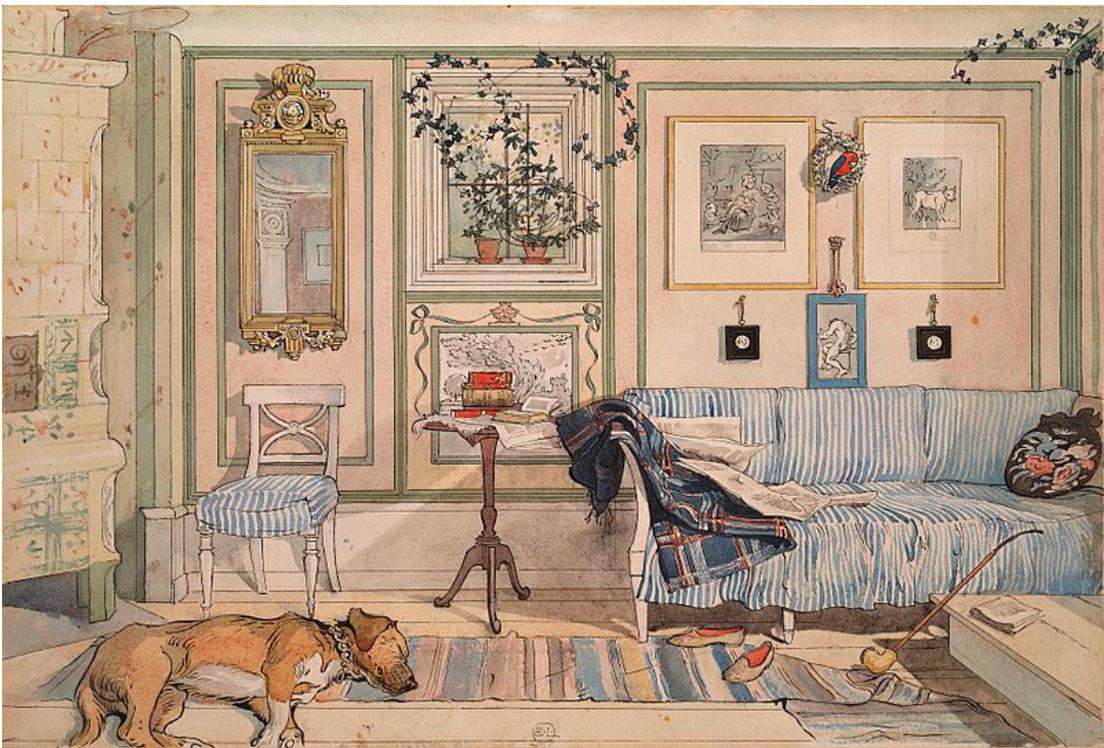
Por outro lado, o conforto e hospitalidade alcançados nos interiores burgueses – personalizados pela “dona de casa”¹⁷ – sobrepunham-se à autenticidade absoluta do objeto de arte e, por isso, a qualidade dos objetos não era fundamental, mas sim a sua organização e disposição no espaço. Assim sendo, a individualidade e modernidade deveriam ser alcançadas no interior doméstico, assumindo a decoração moderna como um exercício reprodutivo e eclético: “The salon of the bourgeois home and apartment should be furnished in a modern style. Understand well what we mean by modern: it signifies a mélange of styles.” (Henri de Noussane citado por Tiersten, p. 25).

Contudo, apesar do moderno representar um ecletismo racional e coerente que assegurava o funcionamento de todos os estilos em perfeita harmonia, o risco do caos era elevado, pois seria necessária a distribuição equilibrada entre objetos do passado, de forma a criar uma nova visão moderna. Então, dentro do espírito moderno, a decoração era um meio para cultivar a autoexpressão e respetiva identidade artística da mulher, a partir da harmonia entre objetos distintos ao invés de um padrão standard.

15. “An apartment must bear the character of the people who inhabit it, it must carry their stamp. There is no other way to really be at home. To live differently, one must live...in an aristocratic town house.” (Henri de Noussane citado por Tiersten, 1996, p. 21)

16. Segundo os manuais femininos de decoração da época, não era benéfico habitar num ambiente totalmente criado por um estranho e, por isso, os interiores burgueses, criados pelas respetivas “donas de casa”, eram considerados mais atrativos e confortáveis do que aqueles desenhados por profissionais.

17. Our home...is the extension...of our personality. Our furniture, our bibelots, chosen by us, reveal our secrets tastes, our ideas, our conceptions of happiness and beauty. When an unknown visitor awaits us alone in our salon, he first meets our objects, the witnesses and confidants of our lives.” (Marcelle Tinayre citada por Tiersten, 1996, p. 31).



2.15 "The Lazy Corner" (1894) de Carl Larsson, publicada na sua obra ilustrativa "A Home"

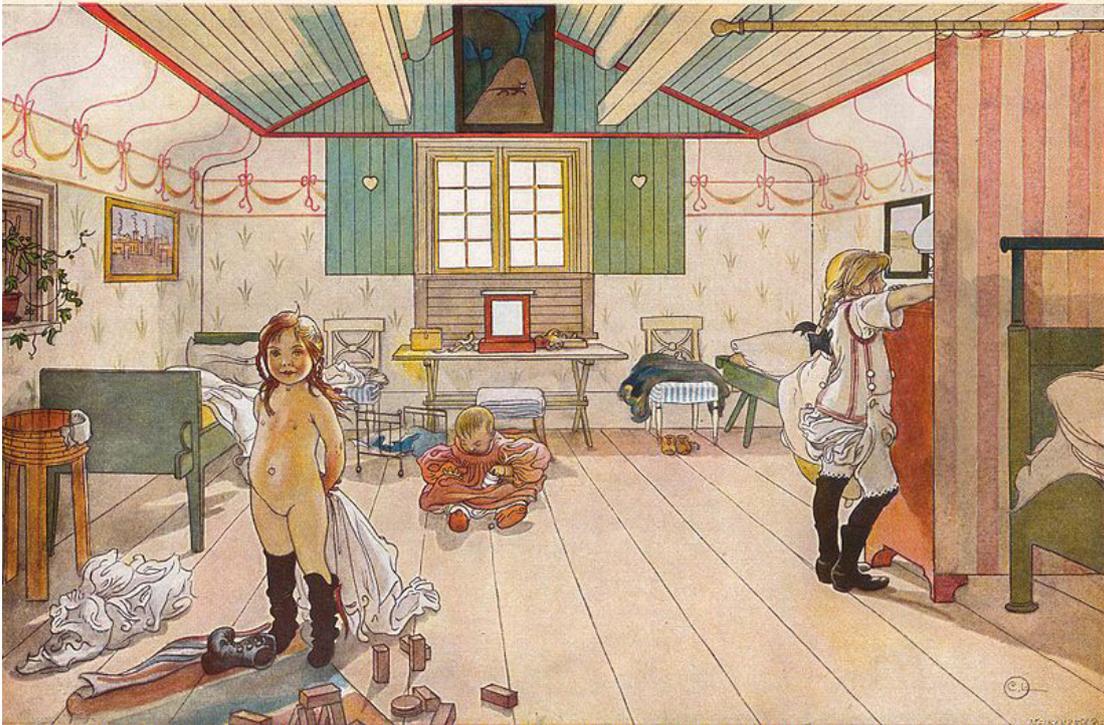
arts and crafts e o conceito “home”¹⁸

Apoiando essa mesma ideia da casa como lugar do conforto, beleza e autoexpressão, o movimento das *Arts and Crafts* – considerado por John Ruskin e William Morris como a salvação da sociedade moderna – introduz, através do conceito inglês *home*, a ideia de que cada família deve desenhar e construir a sua casa a partir das suas individuais inclinações e capacidades. Paralelamente ao conceito de domesticidade e apropriação, surge a coleção de ilustrações “*A Home*”, onde Carl Larsson – artista e pintor sueco – retrata a vida doméstica e a casa ideal. Dessa forma, tendo como cenário a sua própria habitação familiar – a *Lilla Hyttnas* – Larsson tinha como objetivo criar um modelo reformador da decoração doméstica, nomeadamente através da individualidade e autoexpressão da família, potenciando um ambiente verdadeiramente acolhedor.

Representadas em pleno cenário industrial, as ilustrações da *Lilla Hyttnas* englobam um misto de características: apresentam simultaneamente um carácter rural e um ambiente burguês, bem como uma certa fusão entre o tradicional e o moderno. Na verdade, todo o ambiente interior transmitido nas ilustrações, relaciona-se com as formas de habitar do século XIX onde o interior burguês é o refúgio perante a cidade e o mundo moderno. E de fato, é na sua compilação “*A Home*” que Carl Larsson admite uma certa alienação no seu interior doméstico onde vive alheio ao exterior e num sonho: “Here I experienced that unspeakably sweet feeling of seclusion from the noise of the world...” (Facos, 1996, p. 86). No entanto, apesar de se assemelhar ao “casulo” de Walter Benjamin e de encontrarem o seu refúgio no interior da *Lilla Hyttnas*, os Larssons diferenciavam-se da restante classe burguesa sueca. Enquanto que grande parte da burguesia (não só na Suécia) encarava o interior doméstico como uma espécie de fortaleza para com o exterior, onde o habitante se refugiava no acumular de mobiliário, nas grandes cortinas e no mundo de fantasias históricas, os Larssons guiavam-se pelas *Arts and Crafts* e respetivos ideais domésticos.

Dessa forma, os seus interiores arejados e luminosos [ver figura 2.15] bem como as peças de mobiliário autênticas, contrastam profundamente com a maioria dos interiores burgueses escuros e poeirentos da época. Assim, tendo em conta que a decoração dos

18. O presente subcapítulo é, em parte, baseado no texto de Michelle Facos (1996, p. 81-91).



2.16 "Mamma and the Small Girl's Room" (1894) de Carl Larsson, publicada na sua obra ilustrativa "A Home"

Larssons era neutra e original¹⁹, os seus interiores forneciam uma sensação harmoniosa de puro bem-estar psicológico, tornando-se num mecanismo terapêutico face aos avanços e barafunda cidadina. Para além disso, a presença das crianças em “*Mamma and the Small Girl’s Room*” – representativas da felicidade e prosperidade – evoca a casa de infância, onde o interior se apresenta de forma cuidada e íntima, mas ao mesmo tempo informal, aproximando o espetador da família Larsson, tornando-se praticamente parte dela [ver figura 2.16].

Ao invés de surgirem associados à sua idade e posição intelectual – como se passa no interior do “coleccionador” – o valor dos objetos, no interior dos Larsson, refere-se à sua beleza e utilidade, preocupando-se em acomodar as necessidades da família. Assim, ao representar um modelo para os interiores domésticos europeus, no geral, a *Lilla Hyttnas* é o símbolo da casa ideal – “*The Ideal Swedish Home*” – seria um exemplo a seguir por parte das famílias burguesas. Para além disso e como muitos produtos das *Arts and Crafts*, a *Lilla Hyttnas* é uma manifestação perante o paradoxo moderno de egoísmo e altruísmo e por isso dirige-se a todas as classes sociais, descentralizando, de certa forma, a burguesia. Ainda assim, apesar de se regularem predominantemente pela cultura e história sueca – daí a sua identidade forte – os interiores representados por Carl Larsson, dirigem-se, de uma forma geral, a todas as culturas modernizadas e industrializadas e, por isso, simboliza uma certa nostalgia em relação ao passado pré-industrial, associado ao conforto e felicidade.

Apesar de representarem diferentes simbologias e objetivos sociais, a apropriação do interior doméstico, quer pela coleção do homem, quer pela decoração feminina do fim do século ou até pelo ambiente caseiro e intimista dos interiores suecos, representam o prazer do espaço privado e a procura de identidade. No entanto, chegamos a um momento – a viragem do século – onde a apropriação doméstica sofre uma quebra significativa, nomeadamente com a procura de um novo estilo arquitetónico e decorativo.

19. A decoração baseava-se no estilo sueco Gustaviano e por isso era original, ao contrário da burguesia que ia buscar inspiração a outros estilos e épocas.

O conflito entre a arte e o doméstico

Como se constatou, o desejo burguês pela cultura e pelo intelecto aristocrático, fortemente visível na segunda metade do século XIX, revelou-se, não só na arquitetura como na composição dos interiores. No entanto, segundo Adolf Loos, esse é precisamente o período menos cultural da história da humanidade (1910, p. 74), referindo-se à burguesia que, recentemente afortunada, não dispunha de cultura artística alguma e, por isso, tal como Guerrand aponta, entregava-se vivamente às extravagâncias da moda e às novas ideias arquitetônicas (1990, p. 339). Consequentemente, já consumido pela materialização do mundo industrial, o interior burguês vê o seu refúgio na expressão artística.

No entanto, o apelo à arte como um novo aspeto de domesticidade, onde o arquiteto e o designer têm um papel preponderante, surge no fim do século XIX como uma verdadeira ameaça às formas de habitar, ao colocar a casa no mesmo campo da arte (Rice, 2007, p. 17). Posto isso, o que fora o “casulo” protetor do habitante é, segundo Walter Benjamin, radicalmente perturbado no fim do século, com a presença de uma nova linguagem arquitetônica e artística, associada à indústria: o *Jugendstil*²⁰ ou Arte Nova (2002, p. 221).

Com os novos ideais arquitetônicos e estilísticos, o espaço doméstico sofre algumas agitações e, por isso, torna-se num “cenário” propício a momentos de relativa tensão. Uma certa sensação de estranheza e inquietação, potenciada pelas formas deambulantes da nova arte e uma certa sensação de desabrigo – “*homelessness*” – levam o habitante a perder o sentido de apropriação espacial. É também a porosidade do vidro para com o exterior, bem como a respetiva transparência e fluidez de luz no interior doméstico, que criam ambientes totalmente distintos. Com isso, as separações entre o exterior e o interior, bem como a esfera pública e privada – bem definidas no início do século XIX – deixam de ser sustentáveis (Cauter, 1997, p. 18) e o que fora a interioridade segura e tranquila do espaço doméstico, começa a expor-se através da fachada transparente, tornando a casa num organismo que expressa o seu interior ao exterior²¹.

20. Termo que designa a faceta da Arte Nova na Alemanha, usado por Walter Benjamin ao longo da sua obra “The Arcades Project”

21. “The domestic interior moves outsider. It is as though the bourgeois were so sure of his prosperity that he is careless of façade (...). The street becomes room and the room becomes street. The passerby who stops to look at the house stands, as it were, in the alcove.” (Benjamin, 2002, p. 406).

as formas na Arte Nova

No auge do progresso tecnológico, onde os novos materiais compõem progressivamente a malha urbana, o novo foco dos arquitetos é a procura de novas possibilidades expressivas que associassem a indústria às necessidades contemporâneas, passando não só pela arquitetura como também pela decoração. Assim, é no fim do século que os arquitetos e artistas se opõem definitivamente às correntes Historicistas e Ecléticas e, criando uma nova linguagem arquitetónica e decorativa, optam por formas e linhas totalmente inovadoras. Este é então um momento fundamental para a arquitetura onde – sem as bases do Historicismo – surgem novas perspectivas liberais em relação ao que poderia ser um novo estilo (Muthesius, 1994, p. 98), sendo, no fim do século, que essas ideias revolucionárias se alastram por toda a Europa, originando a “Arte Nova”.

No entanto, talvez seja enganador considerar esta nova expressão como “estilo” porque, na realidade, repartiu-se em linhas condutoras bem distintas. De tal forma que, ao longo de toda a Europa, assumiu diferentes nomes: na Alemanha, “*Jugendstil*”; em França e na Bélgica, “*Art Nouveau*”; em Inglaterra, “*Modern Style*”; em Itália, “*Stile Liberty*”, em Espanha, “*Modernismo*” e na Áustria “*Secession*” (Sutton, 2004, p. 318).

Apesar das diferentes linhas de pensamento e representação, a clara inovação face ao historicismo estava presente em todas elas e, por isso, este é o primeiro momento na arquitetura e nas artes decorativas que tenta romper com os estilos do passado – nomeadamente aqueles que dominaram o século XIX – representando, por isso, um importante momento de transição arquitetónico, nomeadamente entre o Historicismo e o Modernismo (Cauter, 1997).

“For a moment the world opened itself to a welcome liberation; the style-machine of the last twenty years had been driven to the absurd and the clockwork of stylistic imitation stood still. But this was true for only a moment. Immediately this opportunity closed upon itself as the whiplash curve and the little flower ornament emerged and worked with redoubled energy.”
(Muthesius, 1994, p. 87)

No entanto, apesar da tentativa de impor uma nova linguagem arquitetónica adequada às novas realidades e que, acima de tudo, representasse o progresso e o futuro, a



2.17 “Smoking-room” (1895): exibição de Henry van de Velde para o *Salon Art Nouveau* - Paris

2.18 Interior da *Secession Gallery* (1897) de Joseph Olbrich - Viena

Arte Nova teve um período de duração muito curto – entre os anos de 1890 e 1900.

Visto que este é um momento de liberdade artística, podemos considerar duas linhas de representação bem distintas na Arte Nova – a retilínea e a curvilínea – e por isso apresenta grandes contradições: se por um lado, sugere o arranque do Movimento Moderno na arquitetura através de uma linguagem retilínea, por outro representa o auge do requinte, retirado a partir de formas arcaicas e curvilíneas da natureza²² [ver figuras 2.17 e 2.18].

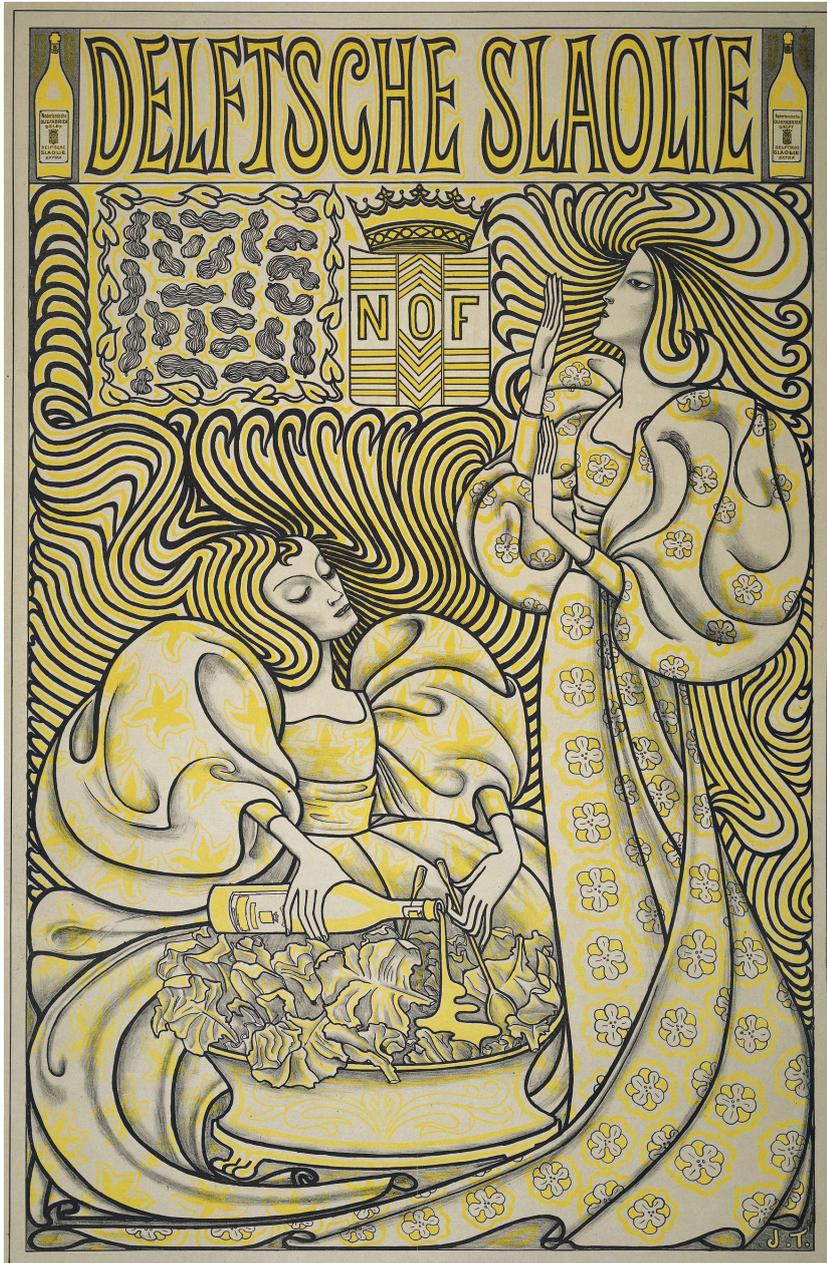
Predominante em grande parte da Europa – nomeadamente em França, na Bélgica e na Alemanha – a linha curvilínea explorou intensamente a moldagem do ferro e do vidro, destacando-se pelas suas formas ondulantes e serpenteadas. Uma das personagens mais relevantes nas representações curvilíneas é o arquiteto belga Victor Horta²³ que, nos últimos anos do século XIX, projetou diversas habitações, cujo espaço interior é uma articulação unânime, onde “as portas, janelas, escadas e mobiliário se assemelham a uma teia de aranha à espera de apanhar quem nela entre (...)” (Sutton, 2004, p. 320). Na Alemanha, Henry van de Velde²⁴ introduz os princípios das *Arts and Crafts* e a ideia de unidade arquitetónica onde o interior é desenhado como um todo, desde a estrutura até à decoração.

No entanto, em Viena, no ano de 1897, um grupo de artistas e arquitetos cria o “*Die Secession*” um movimento artístico que, ao utilizar as linhas retas e superfícies brancas, manifesta-se como um estilo autónomo. Ainda nesse ano, um dos representantes da “Secessão de Viena” – Joseph Olbrich (1867-1908) – projeta a “*Secession Gallery*” [ver figura 2.18] para exibir as linhas e pensamentos do movimento que, apesar de se

22. “It was a transitional phase, a moment of harmonious fusion and bewildering contradiction.” (Cauter, 1997).

23. Natural da Bélgica, o arquiteto Victor Horta (1861-1947) foi um dos pioneiros na arquitetura da Arte Nova. A arquitetura era vista por ele como uma forma de arte abrangente e por isso os seus designs incorporavam não só a fachada, como os interiores, mobiliário e peças decorativas. Considerado como o “arquiteto da classe média-alta de Bruxelas”, Horta acreditava profundamente nas novas possibilidades construtivas do mundo industrial e, por isso, a sua arquitetura fazia um uso profundo deles. A casa Tassel – construída em Bruxelas em 1893 – é uma das suas obras mais significativas e um dos marcos da arquitetura da Arte Nova.

24. Henry van de Velde (1863-1957) foi um arquiteto, designer e pintor belga, representante e líder da Arte Nova. O seu trabalho começa pelo desenvolvimento de peças de mobiliário, claramente influenciadas pela sua sensibilidade com o movimento das *Arts and Crafts*, mas é com a construção da sua própria casa, perto de Bruxelas – a habitação *Le Bloemenwerf* – que se estreia como arquiteto. Para além disso, é com o projeto e construção da Escola de Artes Decorativas de Weimar (1906) - adaptada em 1919 à Bauhaus – que Henry van de Velde se torna numa figura fundamental para o Modernismo.



2.19 Poster "Delftsche Slaolie" (1895) de Jan Toorop

guiarem pela simetria e formas retas, englobava também o detalhe decorativo e alguns motivos orgânicos. É também a partir dos designs de Josef Hoffmann (1870-1956) – um dos pioneiros neste movimento – que a austeridade moderna e o impulso decorativo da Arte Nova encontram a sua combinação.

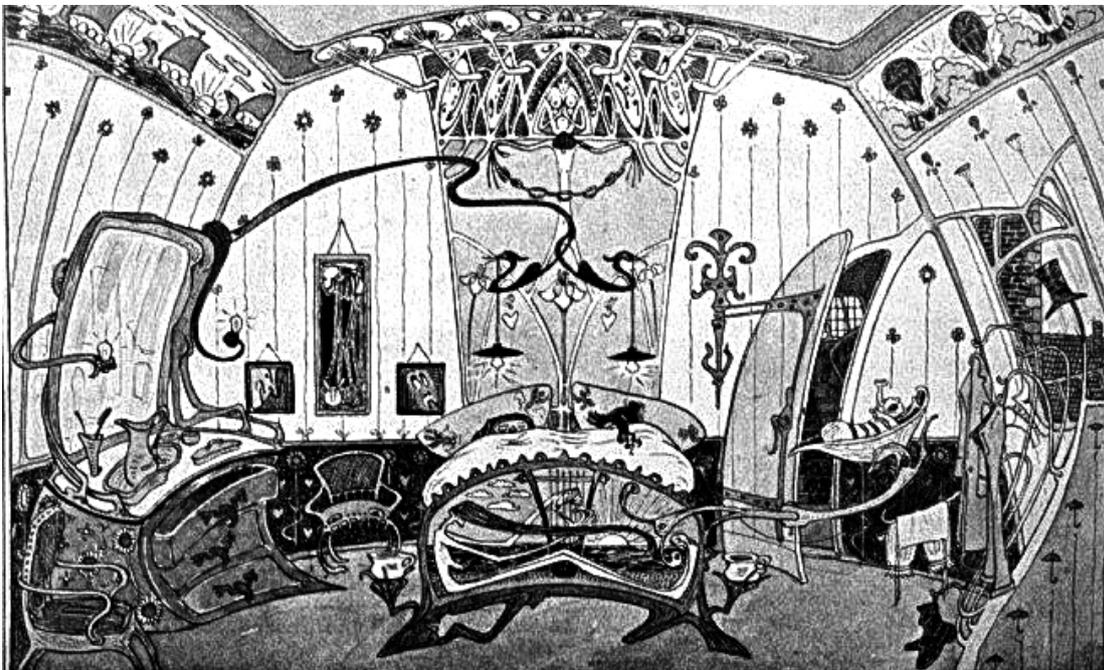
Desta forma, apesar de assumir a realidade industrial e respetivos materiais, este “estilo moderno” apresenta algumas incoerências, o que poderá justificar o seu curto momento de duração. Se por um lado é originado e fundado na natureza – arcaísmo e fluidez – por outro, recorre à tecnologia – novidade e rigidez – e por esse motivo é considerado por Walter Benjamin como uma verdadeira antítese (2002, p. 348). De fato, o confronto e união entre estes dois polos opostos, cria a verdadeira dialética entre o arcaico/natureza e o moderno/tecnologia e, por isso, uma substituição dos símbolos do romantismo para o modernismo (Vidler, 1992, p. 155). No entanto, é precisamente essa desordem que cria o ornamento da Arte Nova, sendo que os elementos rígidos modernos são estilizados e transformados em formas orgânicas, ou melhor, em criações artísticas (Benjamin, 2002, p. 20). Dessa forma, ao invés de se ver confrontada pela tecnologia, a Arte Nova identifica-se com ela e com os respetivos materiais que facilmente se moldavam para estilizar os seus ornamentos (Benjamin, 2002, p. 557).

Porém, com essa reprodução mecânica, a arte torna-se rapidamente capitalizada pelo mercado industrial²⁵ (Rice, 2007, p. 17), enfraquecendo totalmente a ideia de “aura”²⁶. Por sua vez, a comercialização do estilo é materializada através da publicidade²⁷ – levada ao extremo no *Jugendstil* – nomeadamente através da representação do corpo humano, algo nunca antes visto (Benjamin, 2002, p. 176-186) [ver figura 2.19]. Assim, com o “estilo” comercializado e considerando as aspirações artísticas das grandes massas no fim do século,

25. “Industrial techniques, however, the repetition of identical rhythms and the repetitive manufacture of an identical object based on a pattern, at the same time contain a principle antithetical to the new. This exerts itself as a force in the antinomy of the aesthetically new.” (Adorno, 2002, p. 272).

26. A aura, designada por Benjamin, refere-se à autenticidade do trabalho de arte, algo que deve estar inteiramente ligado ao seu valor e uso original e por isso não pode ser replicado (Benjamin, 1969, p. 221-229).

27. “By no means was Jugendstil ridiculous in its original intentions. It was looking for renewal because it clearly recognized the peculiar contradictions arising between imitation Renaissance art and new methods of production determined by the machine. But it gradually became ridiculous because it believed that it could resolve the enormous objective tensions formally, on paper, in the studio.” (A. Behne citado por Benjamin, 2002, p. 172).



2.20 "A Parody of Henry van de Velde's Furniture" (1899) assinado por W.G.J. Niewenkamp

Publicado na revista *Lustige Blatter*

a influência dos grandes artistas do movimento propaga-se rapidamente, tornando-o num verdadeiro mecanismo de moda e, no que diz respeito à imitação estilística, pior que a do Historicismo (Muthesius, 1994, p. 87-88).

Assim, não há dúvida que o *Jugendstil* se tornou no aliado perfeito perante a classe burguesa que, facilmente atraída pela excentricidade, aplaudia a arte pretensiosa e pesadamente decorada (Muthesius, 1994, p. 88). No entanto, segundo Walter Benjamin, a glorificação do *Jugendstil* escondia questões sociais: por um lado, através dos recursos tecnológicos, a burguesia assumia uma espécie de controlo sob a natureza, por outro sentia os seus dias de glória contados (2002, p. 559). Dessa forma, a “permanente adolescência”²⁸ (Adorno, 2002, p. 271), perceptível no constante delírio e irrealismo nas formas da Arte Nova, representa o sonho da classe burguesa, bem como a ilusão de uma vida próspera e longa (Benjamin, 2002, p. 551).

“The furniture takes on elongated shapes, prostrate and languorous. Each piece seems to be dreaming, as if living in a state of trance, like vegetable and mineral things. The draperies speak an unvoiced language, like flowers and skies and setting suns.

There’s no artistic abortion on the walls. Compared with pure dream or unanalyzed impressions, definitive or positive art is a blasphemy. Everything here has its appropriate measure of light and delicious dark, of harmony itself.”

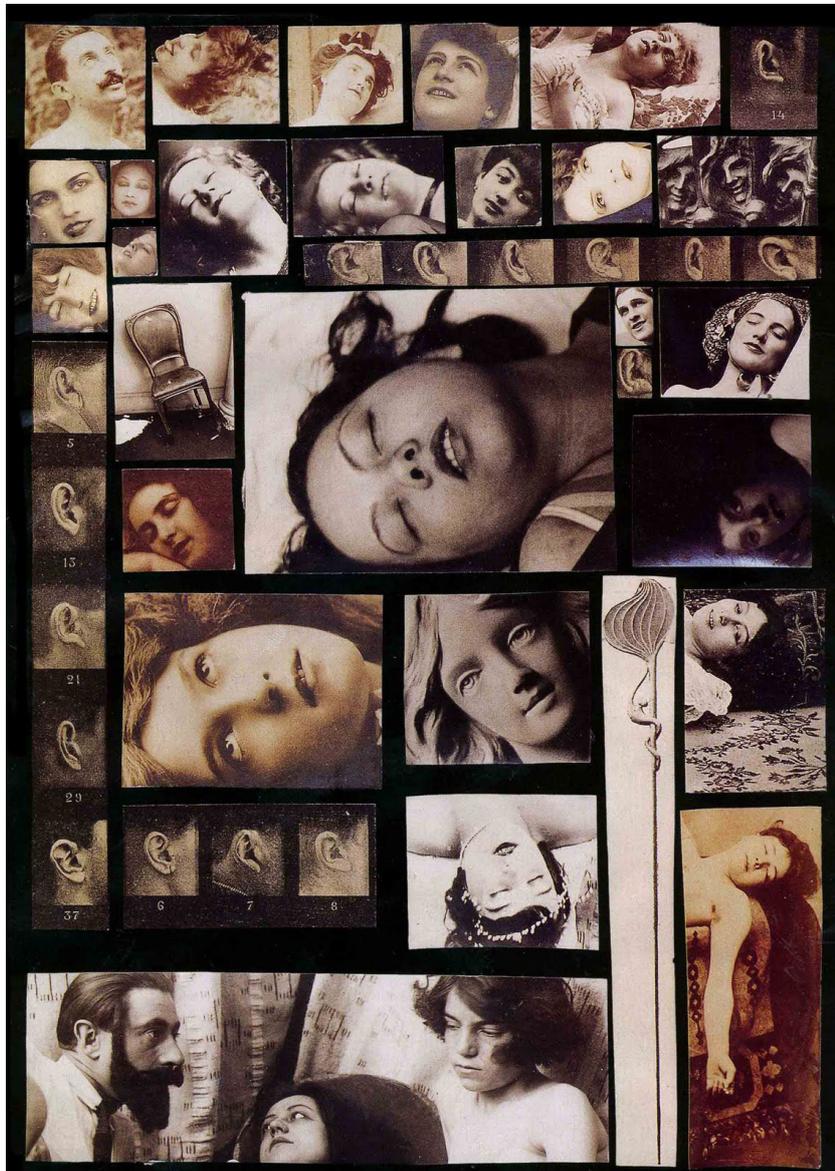
(“*The Twofold Room*” de C. Baudelaire citado por Rice, 2007)

O que é representado no poema de Charles Baudelaire²⁹ é a dualidade de um interior que, suspenso no devaneio temporal, se difunde entre a realidade e o sonho [ver figura 2.20]. Como tal, o espaço assume dupla interioridade, uma que engloba a sua realidade espacial, outra a sua condição frágil de imagem sonhada, que rapidamente pode ser quebrada³⁰ pela fria e triste normalidade. Posto isto, o “*quarto duplo*” de Baudelaire é

28. O nome *Jugendstil* surgiu a partir da revista alemã “*Die Jugend*” que significa “jovem”.

29. Charles Baudelaire (1821-1867) foi um poeta e teórico de arte francesa cujo trabalho é profundamente interpretado e analisado por Walter Benjamin. Em 1862 escreve o poema “*The Twofold Room*” publicado em *La Fanfarlo*.

30. “Such a dream was dreamed in Jugendstil by the bourgeoisie, fifteen years before history woke them with a bang.” (Benjamin, 2002, p. 551).



2.21 "Le phénomène de l'extase" (1933) de Salvador Dalí

Publicado na revista surrealista *Minotaure*

considerado, por Walter Benjamin, como uma prefiguração do *Jugendstil*, onde o interior e a arquitetura funcionam como uma peça de arte unânime, assemelhando-se a um sonho (2002, p. 553). Assim, o poema descreve um espaço interior que parece ganhar vida através da organicidade das suas formas e elementos, nomeadamente a partir das suas peças de mobiliário e tecidos que representam um estado de verdadeiro delírio e hipnotismo.

a “inquietante estranheza” no interior

Porém, existe algo de inquietante nos interiores da Arte Nova. Como Baudelaire evoca no seu poema, os elementos fluidos que compõem o interior “falam uma linguagem muda” e por isso a desfocagem entre aquilo que é orgânico ou inorgânico, físico ou mental torna a composição do espaço verdadeiramente desconcertante. De fato, a ideia de um interior aproximado à natureza é ampliada ao máximo nas criações da Arte Nova (Rice, 2007, p.17) e por isso, as formas orgânicas são representadas energeticamente, desde o mobiliário, alusivo a animais³¹ ou vegetais, até às peças decorativas que cuidadosamente esculpem o corpo humano.

Dessa forma, adotando uma postura do inconsciente e do irreal, torna-se inevitável a relação entre as composições da Arte Nova e as representações do surrealismo. Na verdade, segundo Anthony Vidler, este estilo é de tal forma “traumático” para a arte, que ele próprio se molda em traumas e psicoses humanas, nomeadamente através da “escultura histórica” (Vidler, 1992, p. 153-154). É através desta ideia que surge “*Le phénomène de l’extase*” de Salvador Dalí [ver figura 2.21] onde, através da colagem entre fotografias de histeria feminina e esculturas da Arte Nova, cria a sensação de “estranheza”, quando o inanimado (escultura) se funde com o animado (rosto feminino) e vice-versa. Torna-se então perceptível a analogia, algo perturbante, entre as linhas surrealistas da Arte Nova e o corpo humano, bem como a sua invasão no interior doméstico, nomeadamente através

31. “I read a story about a young married couple who move into a furnished house in which there is a curiously shaped table with carvings of crocodiles on it. Towards evening an intolerable and very specific smell begins to pervade the house; they stumble over something in the dark; they seem to see a vague form gliding over the stairs—in short, we are given to understand that the presence of the table causes ghostly crocodiles to haunt the place, or that the wooden monsters come to life in the dark, or something of the sort. It was a naive enough story, but the uncanny feeling it produced was quite remarkable.” (publicação em Strand Magazine, citada por Freud, 1919).



2.22 “Dinning Room” (1895): composição de Henry van de Velde para a exposição na *Maison de l’Art Nouveau*

2.23 “Serpentine Painting” (1894) de Avelot, publicada em *Revue Illustrée*

das peças de mobiliário que, manifestando estas linhas em “chicote” (Muthesius, 1994), se adaptam rigorosamente aos movimentos físicos do corpo humano: “The chair becomes something straddle-legged and crouching, the table leg an elastic line like the weight-bearing human foot.” (Muthesius, 1994, p. 86).

Ilustrando esse efeito de estranheza, referente à analogia entre o corpo humano e as linhas serpenteadas da Arte Nova, surge o cartoon “*Serpentine Painting*” (1894) [ver figura 2.23] onde um homem burguês contempla um painel decorativo para uma sala de jantar. No entanto, a imagem geral do painel leva o observador a sentir-se de tal forma agoniado e incapacitado perante tanto conflito visual, que tem de ser ajudado por outro homem. Desde o movimento ondulante das mulheres e respetivos corpos despidos, até aos seus rostos histéricos com o movimento das serpentes que as rodeiam, todo o quadro é uma representação frenética e despropositada para a decoração de uma sala de jantar.

Assim, o que se subentende do cartoon é o fracasso, visível no fim de século, referente ao interior doméstico e às respetivas formas da Arte Nova, bem como o contraste entre essa exaustão de ambiente e o desejo burguês de um interior doméstico tranquilo e estável (Robinson, 1996).

O recurso às formas fluídas do corpo humano revela-se, portanto, inapropriado ao contexto doméstico e isso é também evidente com as críticas à exposição em *Maison de l’Art Nouveau* onde Siegfried Bing³² exibia ao público as novas conceções e designs para o interior doméstico do fim de século XIX. Uma das representações domésticas é “*Dinning Room*”, uma sala de jantar, composta por mobiliário, louça, pinturas e ornamentos artísticos [ver figura 2.22]. Contudo, ilustrando uma belíssima paisagem bucólica, a presente pintura assume uma postura desconcertante no ambiente doméstico – mais particularmente para uma sala de jantar – onde a figura das mulheres que trabalham no campo se funde com as curvas deformadas das árvores. Tendo em conta o espaço doméstico em questão, a representação campestre e todo o seu “conflito” visual, causa – tal como em “*Serpentine Painting*” – um verdadeiro mal-estar físico e psicológico para o espetador/usuário da sala. Na verdade, muitos visitantes, nomeadamente René Boylesve – escritor e crítico francês

32. Figura importante para o desenvolvimento da Arte Nova na Europa. Em 1895 abriu a galeria *Maison de l’Art Nouveau* em Paris onde exibia o trabalho dos artistas do novo estilo, nomeadamente de William Morris e Henry van de Velde.



2.24 *Winter-Garden* na habitação Tassel (1893) de Victor Horta - Bruxelas

– não conseguiam imaginar um cenário onde, simultaneamente tomavam uma refeição e observavam o painel campestre, que se tornava verdadeiramente exaustivo e enjoativo para um ambiente de refeição (Robinson, 1996).

*“The description of Art Nouveau as a submarine world is an excellent one. The undulation of the ornaments is that of water-plants, and even the colors are those of a dreamed water-world, a deep-sea paradise. In short, Art Nouveau was a regression to the organic.”*³³
(Cauter, 1997, p. 21)

O regresso ao orgânico parece, portanto, representar uma das principais características da arquitetura da Arte Nova e uma das obras representantes disso é a inigualável habitação Tassel de Victor Horta em Bruxelas, onde existe um jogo profundo entre a natureza e o design – onde a primeira se incorpora no segundo e vice-versa – e por isso, as figuras e linhas naturais encontram-se ao longo de todo o esquema espacial da casa. Porém, essas formas internas surgem desde as flores desenhadas nas portas e nas paredes, até aos vasos com plantas reais no “*winter-garden*” e por isso a desfocagem entre o real e o altamente abstrato, bem como o que é orgânico e inorgânico, é aqui altamente evidenciada [ver figura 2.24]. Dessa forma, parece não existir lugar para o habitante neste “exuberante jardim” onde o mobiliário, totalmente agarrado às paredes e ao chão, se torna imóvel e numa verdadeira obra de arte³⁴.

unidade e detalhe

Assim – citado por Walter Benjamin – Salvador Dalí considera a arquitetura da Arte Nova como a “necessidade de refúgio num mundo ideal” (2002, p. 547) e por

33. Ver arquitetura de Antonio Gaudi onde “os seus edifícios parecem ter nascido do solo ou das profundezas do mar por meio de algum estranho processo natural, cobrindo-se de elementos semelhantes a algas.” (Sutton, 2004, p. 320).

34. “Increasingly, furniture is becoming untransportable, immovable; it clings to walls and corners, sticks fast to floors, and, as it were, takes root ... ‘Detached’ works of art, like paintings that need to be hung or sculpture that has to be placed (...) In this way, all permanent contents of the home are absorbed in exchange, while the occupant himself loses the power of moving about freely and becomes attached to ground and property.” (Dolf Steenberger citado por Benjamin, 2002, p. 550).



2.25 Masson House (1903) do arquiteto e designer Eugène Vallin - Nancy, França

isso, materializa-se entre o mundo sonhado e o puro delírio. Para além disso, nos seus interiores, toda a superfície, objeto e articulação espacial é pensada consoante uma visão artística e por isso, apesar da habitação familiar representar o elemento mais característico do *Jugendstil*, o sentimento de “*homelessness*” que ela evoca é evidente (Benjamin, 2002, p. 550-558). Na verdade, Benjamin considera que são as novas perspetivas artísticas, mais concretamente, a união entre elas e o interior doméstico, que marcam o fim do interior como invólucro do habitante³⁵ (2002, p. 221).

Tal como Baudelaire representa no seu “quarto duplo”, o interior é tratado como obra de arte global e, por isso, as peças de arte autónomas são, de certa forma, excluídas – “*There’s no artistic abortion on the walls*” – encarando a habitação como uma obra de arte íntegra (Benjamin, 2002, p. 11). Por esse motivo, a possibilidade de moldar o interior separadamente do espaço arquitetónico desaparece na totalidade, passando a existir uma agregação profunda entre os dois elementos [ver figura 2.25]. Consequentemente, a personalização do espaço interior – outrora alcançada a partir da coleção e decoração do habitante – é agora representada pelo arquiteto e respetiva visão artística, quebrando os aspetos autorrepresentativos (Rice, 2007, p. 17). Assim, tendo em conta as novas ideias arquitetónicas e decorativas, todo o invólucro doméstico e respetivo interior – desde o mobiliário até à peça mais banal de uso quotidiano – são moldados de forma artística e por isso, o interior como lugar do refúgio e superfície para deixar marcas é radicalmente perturbado³⁶.

Revelando-se como uma das características da arquitetura da Arte Nova, esta uniformidade artística é profundamente evidenciada com Henry van de Velde, cujo trabalho é minuciosamente desenvolvido a partir do detalhe do ornamento que – segundo a sua visão artística – deve representar o reflexo da estrutura e potencial do objeto (Sembach, 1989, p. 10). Antes de se experienciar na arquitetura, van de Velde destacava-

35. Para além disso, a proximidade com a história, alcançada outrora com os objetos e respetiva coleção, é agora substituída pelas formas orgânicas da natureza e por isso o habitante afasta-se cada vez mais da história e respetivas memórias: “The relation of the *Jugendstil* interior to its predecessor comes down to the fact that bourgeois conceals his alibi in history with a still more remote alibi in natural history (specifically in the realm of plants).” (Benjamin, 2002, p. 226).

36. “The interior as a surface for the registering of traces, traces of an inhabitation registered over time was lost. The *Jugendstil* interior was completely pre-ordained; it fixed a frozen, alien image of its inhabitants. The whole idea of the interior as a space of refuge collapsed under the weight of this illusion of an artistic life in the interior.” (Rice, 2007, p. 17-18).



2.26 Secretária (1899) de Henry van de Velde

2.27 Mobiliário de quarto de Henry van de Velde

-se no design de interiores e mobiliário, que assumia como unidade artística e por isso o ornamento “estrutural” tornava-se na sua assinatura pessoal³⁷ [ver figura 2.27]. Dessa forma, desenhou em 1899 uma secretária em madeira de linhas fluídas, onde cada detalhe tem o seu propósito e função, quer seja para albergar o corpo do usuário, como para desempenhar o propósito de uma mesa de escrita [ver figura 2.26]. Assim, tudo se devia articular em conformidade e cada detalhe demonstrar a funcionalidade do objeto:

“An individual piece of furniture only has unity if all the elements which could be described as alien, such as screws, hinges, locks, handles and hocks, do not remain self-sufficient, but are subsumed within it ... otherwise we will not achieve the unity for which we strive above all other qualities; the symphony which is our ideal is vitiated by unarticulated or false notes.” (Henry van de Velde citado por Sembach, 1989, p. 11)

Porém, o que se torna interessante é a forma como van de Velde transporta a ideia de unidade para a arquitetura das habitações, onde considera o interior como uma peça íntegra. Assim, sendo que o processo inerente ao design de mobiliário é transferido para a arquitetura, existe uma tendência a desenhar todo o detalhe e a aplicar as mesmas formas, nomeadamente a curva, que é transportada da pequena escala do mobiliário, para a grande escala da arquitetura (Sembach, 1989, p. 78).

Consequentemente, a unidade e o detalhe assumem a arquitetura e o interior como um todo, na medida em que o mobiliário é totalmente integrado e inseparável da arquitetura, evidenciando um caráter imóvel³⁸. Na verdade, o trabalho de van de Velde engloba não só o mobiliário, como peças de louça, joalheria e – numa atitude extremista de uniformizar o interior doméstico – a imagem dos habitantes. Assim, na tentativa de integrar e moldar os habitantes aos respetivos interiores, o arquiteto belga englobava nos seus projetos, a roupa do habitante que melhor fluísse com a cor e linhas do interior, ou

37. “With van de Velde, the house becomes the plastic expression of the personality. Ornament is to his house what the signature is to a painting.” (Benjamin, 2002, p. 20).

38. Ao contrário do que acontece no *interior positivo* que assume um interior móvel e propício à autorrepresentação e personalização do habitante, apresentando-se por isso maior do que a própria arquitetura. Ver Walter Benjamin e a importância da propriedade móvel – interior – em relação à propriedade imóvel – arquitetura (Benjamin, 2002, p. 212).



2.28 Maria van de Velde no hall da *Le Bloemenwerf*, a usar vestido desenhado por Henry van de Velde (entre 1895 e 1900)

2.29 Cadeira desenhada por Henry van de Velde (entre 1895 e 1900) para a habitação *Le Bloemenwerf*

2.30 Exterior da habitação *Le Bloemenwerf*

até mesmo o penteado da “dona de casa” que melhor complementasse a sua visão artística (Sterner, 1982, p. 81).

Ainda que representada de forma totalmente diferente e, substancialmente mais simples que a habitação Tassel, a preocupação com a lógica e coerência nos seus designs é representada na sua primeira experiência arquitetônica – a habitação *Le Bloemenwerf* – onde viveu com a sua família [ver figura 2.30]. Construída em 1895, perto de Bruxelas, este projeto pessoal representa a sua aspiração artística, nomeadamente a partir da síntese suprema de todas as artes, onde o mobiliário e utensílios domésticos – incluindo os talheres – se englobam na casa como um todo. Para além disso, ainda desenhou vestidos para a sua esposa [ver figura 2.28], cujos cortes e adornos davam continuidade à linguagem artística da casa, enfatizando a ideia da habitação como obra de arte total ou, utilizando o conceito alemão referenciado por Walter Benjamin – *Gesamtkunstwerk*³⁹ (2002, p. 11).

Apesar de revelar alguma ingenuidade – natural de uma fase experimental – a habitação *Le Bloemenwerf* é excepcional na forma como reúne as características básicas do estilo de vida do arquiteto e da família, bem como, através da clareza e perspicácia do seu desenho, revela as intenções artísticas do arquiteto. Na verdade, todo o conceito representado na habitação exigia que o mobiliário fosse especificamente desenhado para ela (Sembach, 1989, p. 44). No entanto, tendo em conta que o interior não estava preparado para receber mobiliário de grande escala, van de Velde desenvolveu as suas ideias a partir de pequenos móveis, como cadeiras e mesas e por isso, este é um projeto profundamente pessoal onde colocou à prova a sua experiência artística e desenvolveu uma aprendizagem profunda [ver figura 2.29].

“The art to come will be more personal than any we have seen. In no previous age was the longing for self-knowledge so strong. And the best place in which to live out and glorify one’s individuality is the house that each will build as he pleases. Sufficient decorative ingenuity lies dormant in each one ... to enable us ... to build our houses without need of intermediaries.” (Henry van de Velde citado por Cauter, 1997, p. 23)

39. Em português “obra de arte total”, este é um conceito estético proveniente do romantismo alemão do século XIX. No campo da arquitetura é associado ao desenho total de um edifício, desde a sua estrutura física, até ao mobiliário e peças decorativas.



2.31 *Stoclet House* (1905-11) do arquiteto Josef Hoffmann, Bruxelas

Não menos importante nesta uniformidade entre a arquitetura e o interior, é Josef Hoffmann – representante da “Secessão Vienense”. Prevendo em alguns aspetos o modernismo, o arquiteto austríaco desenhou – já no início do século XX – diversas habitações onde predominava a linha geométrica e a superfície branca. Porém, apesar da clara procura de um “estilo moderno” e de, aparentemente, vislumbrar as linhas modernistas, a arquitetura de Hoffmann ainda se destacava pelo ornamento e por uma tendência à materialidade luxuosa [ver figura 2.31]. A habitação *Beer-Hoffmann*, construída em Viena (1905), representa a união profunda entre a decoração e a arquitetura e, conseqüentemente, a total fusão entre o mobiliário e o interior. A arquitetura de Hoffmann – mesmo nas habitações – é o resultado da unidade entre o pormenor do trabalho artesanal e do trabalho construtivo e, por isso, a sua visão artística estava constantemente presente (Gresleri, 1983).

Posto isto, e apesar de revelarem formas e pensamentos arquitetónicos totalmente distintos, tanto Victor Horta, como Henry van de Velde e Josef Hoffmann, concordam com a “invasão” do estilo e com a unidade entre a decoração e a arquitetura, nas formas de habitar. Portanto, a mistura entre a “arte” e o ambiente doméstico é algo presente – pelo menos no período da Arte Nova – nos três arquitetos. Torna-se então evidente a oposição radical entre a natureza da casa – que por si só é conservadora e deve potenciar o conforto – e a natureza da obra de arte que é revolucionária e desestabilizadora.

“A casa deve agradar a todos, ao contrário da obra de arte que não precisa de agradar ninguém. Uma obra de arte é um assunto privado para o artista, a casa não é. A obra de arte é introduzida no mundo sem necessidade disso, a casa atende a uma necessidade. A obra de arte não tem responsabilidade para ninguém, a casa tem-a para qualquer um. A intenção da obra de arte é deixar-nos desconfortáveis, a casa existe para o nosso conforto. A obra de arte é revolucionária, a casa conservadora. A obra de arte preocupa-se com o futuro e direciona-nos para novos caminhos, a casa preocupa-se com o presente. Adoramos qualquer coisa que nos dê conforto, detestamos tudo aquilo que nos leva a abandonar a nossa posição estável e segura. Adoramos casa e detestamos arte.” (Loos, 1910)

CAPÍTULO III

CRÍTICA E EVOLUÇÃO SEGUNDO ADOLF LOOS

O início do século XX parece então representar um período crítico e agitado na história da arquitetura doméstica. Para além do visível destaque dado aos elementos decorativos e artísticos da Arte Nova, a sua inserção no ambiente doméstico torna-se numa prioridade face à real natureza da casa e do habitar. Nesse contexto, e fundamental para a sociedade e arquitetura moderna, o arquiteto austríaco Adolf Loos (1870-1933) torna-se uma figura central no que diz respeito ao confronto entre a arte e o doméstico. O seu trabalho – não só a nível arquitetónico como escrito – compõe-se, fundamentalmente, por uma crítica não só às formas da Arte Nova e Secessionistas e às respetivas conceções do espaço doméstico.

Apesar de se associar inicialmente à “Secessão Vienense”, o arquiteto austríaco revelou uma forte revolta para com as suas formas arquitetónicas, bem como pela preocupação superficial com a ornamentação e, por esse motivo, abandonou o grupo. Na verdade, o pensamento de Loos opõe-se, em muitos aspetos, aos arquitetos da sua época, nomeadamente no que diz respeito às conceções do espaço doméstico e respetiva aliança com a tecnologia e indústria. Para além de não se deixar seduzir por esses novos avanços, Loos considerava-os até fatais para a evolução da humanidade e, por isso, acreditava que as formas da Arte Nova ainda se adaptavam menos ao mundo moderno do que as imitações dos estilos antigos.

Para o arquiteto, o estilo na arquitetura de Hoffmann e Olbrich – ambos representantes da Secessão Vienense – não era mais do que um pretexto para dominar e romper com o mobiliário tradicional e uma inutilidade, visto que seria desnecessário modificar a forma dos objetos que já estavam adaptados à sua real função (Tournikiotis, 2002 p. 14). Para além disso, ao afirmar adequar todos os seus designs domésticos à personalidade do habitante, Henry van de Velde torna-se num dos grandes alvos de crítica de Adolf Loos¹.

1. “O quarto onde isto se desenrola é de bom gosto? Quem irá ralar-se com isso? É um quarto, e basta!

Mas e se o quarto tiver sido decorado por Van der Velde? Nesse caso não é nenhum quarto.

Nesse caso é... Então o que é afinal?... Uma blasfémia à morte! Que nunca passeis das pequenas alegrias!” (Loos, 2014, p. 191).

“Os porta-vozes dos artistas modernos dizem-vos que decoram os vossos lares segundo o carácter individual de cada um. Isso é mentira. Um artista só sabe decorar casas à sua maneira. (...). Só podem ser vocês a decorar a vossa casa, pois só assim ela se torna a vossa casa. Se for outra pessoa a fazê-lo, seja pintor ou decorador, já não é uma habitação. Será, quando muito, um conjunto de quartos de hotel. Ou então a caricatura de uma casa.”

(Loos, 2014, p. 190)

Neste contexto surge a história *“The Poor Little Rich Man”* (1900) onde Adolf Loos critica o exibicionismo e ignorância burguesa², bem como o papel do arquiteto na fase artística da Arte Nova. A personagem da história é o homem rico que, aborrecido e ansioso pela cultura, deseja a arte a todo o custo – embora não saiba o que ela significa – e, por isso, dirige-se ao arquiteto e afirma: “Dê-me arte, arte debaixo do meu próprio teto! O dinheiro não interessa!”. O arquiteto, sem pensar duas vezes, deita todo o mobiliário fora e reformula todo o espaço doméstico do cliente que, confrontado com arte em todo o espaço doméstico, sente uma enorme satisfação ao observar que tudo batia certo, numa ordem prazerosa e harmoniosa. No entanto, a composição do interior era de tal forma ordenada que o homem rico tinha de ter máximo cuidado com as suas atividades e atos quotidianos, para que nada fugisse do devido lugar. Assim, depressa se apercebe que a sua casa é uma conceção inteiramente ligada e controlada pela visão artística do arquiteto e, por isso, o espaço para se apropriar e acumular os seus pertences deixa de existir.

No seu aniversário, rodeado da família e de presentes, o *homem rico* sente-se repleto de alegria. Mais tarde, o arquiteto regressa – pois tem o direito de verificar como está o espaço e se está tudo em ordem – mas, ao invés de reparar na felicidade do homem, repara nos sapatos que este traz calçados, aqueles que desenhou para serem usados exclusivamente no quarto – os sapatos tinham sido desenhados para combinar com o design e cores do quarto e por isso o homem estava a destruir toda a atmosfera ao usa-los noutra divisão. No entanto, o *homem rico* pede ajuda ao arquiteto para organizar os presentes que recebeu, dentro do esquema de design interior. Furioso, o arquiteto diz-lhe que não deve aceitar nenhum “traço” porque isso irá destabilizar toda a atmosfera do

2. “The second half of the nineteenth century was filled with the sound of the false prophets, men without culture, crying, ‘We have no architectural style!’” (Loos, 1910, p. 79).

interior, afirmando ainda que lhe deu tudo, através de um design específico para ele. O *homem rico* fica profundamente infeliz quando percebe que a sua identidade estagnou e se perdeu para um interior estático, apático e que nada tinha a ver consigo.

Ao narrar a história – onde visivelmente critica o recurso à visão artística para a conceção do espaço doméstico – Loos vai ao encontro do que Walter Benjamin refletirá mais tarde, relativamente às criações da Arte Nova e respetivo fim do interior como espaço para deixar marcas³.

De fato, a união entre a arte e o doméstico só poderia criar um espaço que, inevitavelmente, se resume a um processo privado do artista e por isso só serviria ao seu agrado pessoal. Para além disso, algo que parece ser bastante óbvio para Loos, são as poderosas e rigorosas regras a que um trabalho de arte obedece e que, por isso, só pode funcionar de uma forma específica. Por esse motivo, o trabalho artístico torna-se incompatível com a conceção do espaço doméstico que, servindo para um propósito prático e uma necessidade, deve ser totalmente afastado do plano da arte (Loos, 1910, p. 77-83).

Ornamento

Ainda no contexto social e cultural – e inevitavelmente arquitetónico – surge a crítica de Loos ao uso excessivo e superficial de ornamento na arquitetura e decoração por parte dos arquitetos da Secessão Vienense e da Arte Nova. Assim, dentro de todos os seus ensaios críticos, o mais polémico foi, indiscutivelmente, o “*Ornamento e Crime*”, publicado em 1908. Abrangendo diversos artigos escritos por Loos a partir de 1897 – quando foi criada a Secessão Vienense – a compilação foi, desde logo, alvo de grandes críticas. Para alguns, este é o verdadeiro marco de identidade do arquiteto, para outros, um manifesto radical e moralista ou até, como Reyner Banham refere, uma obra “esporádica, pessoal e pouco séria” (2001, p. 88).

3. “The shattering of the interior occurs via Jugendstil around the turn of the century. Of course, according to its own ideology, the Jugendstil movement seems to bring with it the consummation of the interior. The transfiguration of the solitary soul appears to be its goal.” (Benjamin, 2002, p. 9).

Porém, segundo a crítica de Loos, o uso do ornamento representa o retrocesso da sociedade⁴, afirmando até que “quanto mais atrasado um povo está, mais esbanjador ele se mostra em relação à sua ornamentação, à sua decoração.” (2014, p. 94). Na verdade, o arquiteto acusava os criadores, seus contemporâneos, de utilizar o ornamento – quer no mobiliário, arquitetura ou roupa – como um mecanismo de esconder a sua mediocridade cultural e condição social (Tournikiotis, 2002, p. 24). Neste sentido, segundo Loos, a cultura só poderia evoluir com a remoção do ornamento nos objetos de uso cotidiano e prático, reconhecendo ainda que “desperdiçar a arte em utensílios de uso diário é falta de cultura.” e que “Ornamento significa trabalho adicional.” (2014, p. 252). Ou seja, os objetos deveriam apenas desempenhar a sua função prática e por isso o ornamento nada lhes acrescentaria de novo ou de melhor, a não ser o “prazer” de pertencer a determinado “estilo”.

“Para mim um copo serve para beber. Seja água, vinho, cerveja ou aguardente: o copo tem de ser feito de tal maneira que a bebida me caia bem, isso é que interessa. E é por isso que eu dispensei toda a ornamentação ‘secessionista’. (...) Ficou reservado à nossa época (não, não vou querer ofender a nossa época) ou, melhor, aos nossos artistas criar copos que, para além da ornamentação fastidiosa, possuam formas a partir das quais não se consegue beber. Há copos para água com os quais a água escorre dos cantos da boca ao beber. Há copos para licor que se só se conseguem beber até metade. Por isso mais vale ter cuidado com as novas formas e escolher as antigas.” (Loos, 2014, p. 198-199)

Assim, numa clara crítica às formas da Secessão e da Arte Nova, bem como ao respetivo retrocesso na cultura que elas representariam, Loos enaltece o uso das formas

4. “Pois bem, a praga do ornamento na Áustria é reconhecida pelo Estado e é subsidiada com dinheiros públicos, mas eu vejo isso como um retrocesso. Não aceito a argumentação de que o ornamento aumenta a alegria de viver das pessoas cultas e não aceito o argumento que se esconde nas seguintes palavras: ‘Mas se o ornamento é bonito!’ Nem a mim, nem a todas as pessoas que, como eu, são cultas, poderá o ornamento aumentar a alegria de viver. Se eu quiser comer um pedaço de bolo, escolho um que seja ‘liso’, e não um em forma de coração ou seja lá o que for, coberto e recoberto de ornamentos.” (Loos, 2014, p. 226). Para além disso, Loos compara o Papua – personagem presente em grande parte dos seus escritos – o criminoso e o índio que, culturalmente rudimentares, ornamentam a suas peles com tatuagens e os seus utensílios quotidianos, com o avanço da máquina a vapor que não tinha qualquer ornamento (2014, p. 137).

antigas⁵. Na verdade, o arquiteto não se opunha ao ecletismo nem às referências históricas, apenas à sua falsa materialidade e uso desapropriado no tempo e, por esse motivo, não suprimia todo o ornamento, diferenciando, na verdade, a ornamentação supérflua da Secessão, do ornamento clássico.

Apesar de se opor claramente à invenção de ornamentação supérflua e desnecessária, Loos respeitava a ornamentação clássica e por isso há uma clara distinção entre ornamento – que considerava como um brilho efêmero – e a decoração – que englobava um conjunto de regras resistentes ao tempo (Tournikiotis, 2002, p. 14-24). Para além disso, Loos associava a constante renovação do ornamento a um efeito de espetáculo, moda e sedução, o que reduzia a durabilidade dos objetos.

“O ornamento é um desperdício de mão-de-obra e, por isso, um desperdício de saúde. Foi sempre assim. No entanto, hoje o ornamento também significa desperdício de material e ambos significam desperdício de capital. Uma vez que o ornamento já não está organicamente relacionado com a nossa cultura, também já não constitui a expressão da mesma. O ornamento criado hoje em dia não tem qualquer relação connosco, nenhuma relação humana, nenhuma relação com a ordem universal. Não tem capacidade de desenvolvimento. O que é que aconteceu à ornamentação de Otto Eckmann, o que aconteceu à de Van der Velde?” (Loos, 2014, p. 229)

Tendo em conta a sua aliança com o racionalismo clássico, Loos considerava as formas do início do século XIX como uma continuidade com a tradição, ao contrário das formas “inovadoras” da segunda metade do século XIX – às quais se opunha severamente (Tournikiotis, 2002, p. 27). Por esse motivo, segundo a sua perspetiva arquitetónica e social, a segunda metade do século XIX apresenta-se como uma antítese de todo o tempo que lhe antecedeu e, mais forte que isso, uma verdadeira antítese à sua conceção pessoal de arquitetura.

Assim, considerado por Loos como o período menos cultural da história da

5. “Architecture arouses moods in people, so the task of the architect is to give these moods concrete expression. (...) An architect can only achieve this by going back to those buildings of the past which aroused these moods in people. (...) Our culture is founded on the recognition of the all transcending greatness of classical antiquity. Our manner of thinking and feeling we have adopted from Romans, who taught us to think socially and discipline our emotions.” (Loos, 1910, p. 84).



3.1 Enquadramento do edifício *Looshaus* (1900-1911) na praça Michaelerplatz - Viena

humanidade, a segunda metade do século XIX engloba uma sociedade focada inteiramente no presente, incapaz de olhar para o passado e futuro (1910, p. 74). Para além disso, a necessidade constante de uma “máscara” protetora do vazio cultural e social – o ornamento – é uma das características do indivíduo dessa época. Nesse contexto, Loos refere e enaltece o trabalho honesto do artesão⁶ que considerava como um homem da cultura moderna, na medida em que era incapaz de redesenhar e reproduzir ornamento. O seu modelo é o artesão, o homem que se conecta realmente com os objetos que criou e produziu e que, por isso, presenciaram toda a verdade, história e criação. O uso correto e verdadeiro dos materiais – que devem ser trabalhados de tal forma que seja impossível confundir o material revestido com o seu revestimento – é uma das premissas de Loos (Tournikiotis, 2002 p. 14).

É com a reconstrução de um prédio na Michaelerplatz em Viena, que Loos colocou em prática os seus princípios, tornando clara a sua postura em relação à arquitetura e ornamento. Distanciando-se radicalmente da arquitetura envolvente, o edifício apresentava uma fachada de superfície lisa e branca, sem qualquer tipo de ornamentação, e por isso era claramente um projeto pessoal e crítico, daí a sua denominação *Looshaus* (1900-1911). Para além da forte crítica ao ornamento, o *Looshaus* – localizado no centro histórico de Viena – simboliza o encontro entre o passado e o presente, entre a memória e a criação (Tournikiotis, 2002, p. 116) [ver figura 3.1].

Em *Architecture* (1910) – escrito no mesmo ano da construção do edifício *Looshaus* – Adolf Loos reconhece que o seu edifício, simultaneamente moderno e tradicional, gerou grandes críticas e oposições do público. As suas fachadas, reduzidas em ornamento e detalhe, provocaram discussões e disputas entre os seus contemporâneos, levando até à suspensão da construção por parte das autoridades (Loos, 1910, p. 81). Sendo que o edifício *Looshaus* albergava comércio nos pisos inferiores – para a sociedade de alfaiataria Goldman & Salatsch – e habitação nos superiores, a fachada espelhava claramente essa separação. A fachada dos pisos superiores, relativos à zona residencial, era de uma simplicidade extrema, branca e totalmente lisa e por isso, segundo os críticos da

6. Ver “O mestre seleiro ou a actividade artística” em “*Ornamento e Crime*”.



3.2 Fachada simples do edifício *Looshaus* - pisos de habitação

3.3 Fachada em mármore do edifício *Looshaus* - pisos comerciais da alfaiataria Goldman & Salatsch

época, destoava horrivelmente no local envolvente (Tournikiotis, 2002, p. 117). Por outro lado, a composição da fachada relativa aos pisos do comércio, destacava-se claramente através do revestimento em mármore, quer nas colunas, quer nas paredes e pelas janelas totalmente distintas das da zona residencial [ver figuras 3.2 e 3.3].

Em Dezembro de 1910, Loos publica no jornal *Neue Freie Presse*, sob o título “The House that Faces the Hofburg”, uma explicação detalhada sobre a sua construção:

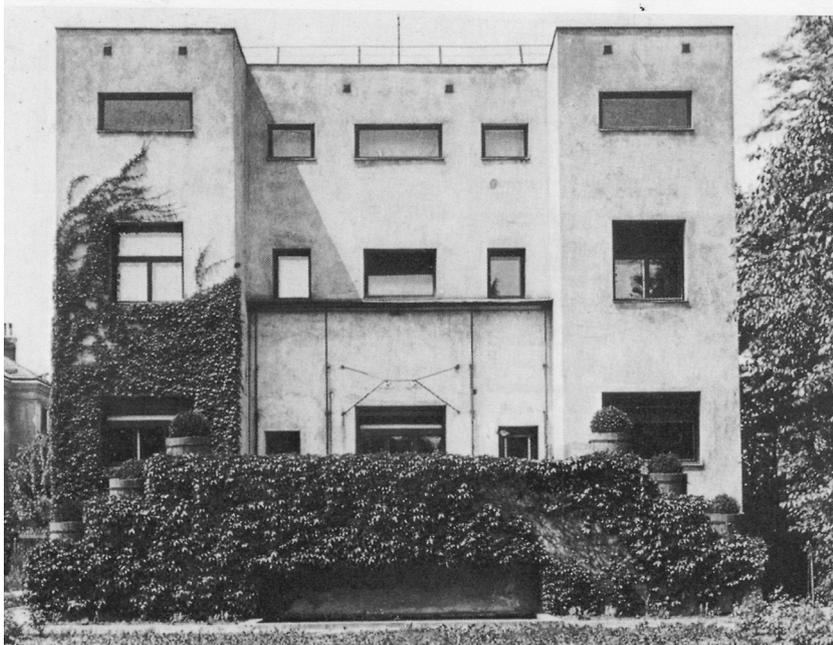
“I derived my cornice lines from those of the church. If I chose this form of window, it was not to drive away air and light, but to multiply both, a legitimate claim of our times...I chose authentic marble because all imitation displeases me, and I reduced the decoration to a minimum because the Viennese bourgeoisie construct simply... I took great care to rigorously separate the offices from the apartments. I knew to resolve these problems in the manner of our former Viennese masters.” (Loos [1910], citado por Tournikiotis, 2002, p. 116)

Assim, a distinção entre zonas e respetivas funções como prioridade no projeto, confirma claramente o funcionalismo e racionalismo do arquiteto, nomeadamente no que diz respeito à conceção do espaço doméstico e, por isso, considera que a arquitetura deve ser entendida não como a arte do espaço, mas sim como a organização do espaço.

Espaço doméstico

O campo da habitação é então um dos objetos de crítica do arquiteto. A sua abordagem em relação ao espaço doméstico e ao habitar resultou em obras verdadeiramente racionais e funcionalistas, totalmente afastadas da arte. Ao contrário da arquitetura da Arte Nova, onde o espaço doméstico se refletia numa unidade artística e algo exibicionista, as residências de Loos impõem uma clara separação entre o espaço interior e o seu invólucro arquitetónico (Rice, 2007, p. 95). Como consequência disso, o espaço interior habitado ganha prioridade e extrema relevância, relativamente à fachada que, por sua vez, é colocada em segundo plano (Tournikiotis, 2002, p. 59).

O espaço interior, nomeadamente aquele que se refere ao doméstico, deve ser confortável e não deve impor qualquer autoridade artística, muito menos tornar-se numa



3.4 | 3.5 Fachadas da habitação Steiner (1910) - Viena

questão privada do arquiteto/artista: “A work of art is a private matter for the artist, a building is not.” (Loos, 1910, p.82).

Posto isto e tendo em conta a oposição severa de Loos para com a arquitetura da sua época – mais precisamente aquela que se reflete no espaço de habitação – os seus projetos domésticos apresentam-se como manifestos e soluções críticas a essas formas artísticas. Dessa forma, Loos encara o conceito de habitar e de vida doméstica de forma particular e bem distinta dos seus contemporâneos, acreditando que o projeto deve ser desenvolvido do interior para o exterior e, por isso, a distribuição espacial do interior é o ponto de partida para toda a composição.

Uma das primeiras obras de Loos no campo da habitação foi a casa *Steiner*, construída em Viena em 1910, a qual se tornou desde logo numa influência para os arquitetos modernos das décadas seguintes (Tournikiotis, 2002, p. 75). Sem demora, é no seu interior que Loos aplicou os seus princípios relativamente ao espaço doméstico. Fê-lo nomeadamente através da separação entre os espaços de serviço e os espaços servidos, bem como entre as áreas privadas e as de estar. Para além disso, é através da simplicidade da fachada que expõe a sua racionalidade crítica perante os seus contemporâneos, bem como o distanciamento da arquitetura de habitação do campo da arte [ver figuras 3.4 e 3.5].

Porém, a sua ideologia relativamente à composição espacial do interior reflete uma conexão profunda com outras questões sociais, nomeadamente o vestuário e a diferença entre a identidade feminina e masculina. Assim, o ornamento é criticado por Loos não só ao nível da arquitetura como do vestuário que, por sua vez, é considerado de formas distintas consoante o género feminino ou masculino. Tendo em conta que relaciona profundamente o vestuário feminino – colorido e ornamentado – à sensualidade da mulher, Loos distancia a figura feminina do conceito de moderno e associa-a ao retrocesso cultural⁷ (Loos, 2014, p. 134.137). Por outro lado, considera que o homem moderno, deve ser o

7. Ainda assim, nesse mesmo escrito – *Moda de Senhora* (1898) – admite o início de uma nova época onde o “valor” da mulher deixará de se relacionar com o vestuário e respetiva sensualidade, mas sim com a sua “independência económica e espiritual”, o que a tornará uma mulher moderna (Loos [1898] 2014, p.139).



3.6 *Zimmer der dame* na habitação Muller (1930), Praga: ponto de controlo “feminino”

3.7 Biblioteca na habitação Muller: espaço “masculino”

mais discreto possível no seu vestuário, na medida em que este representa uma máscara que protege a sua individualidade e subjetividade – algo considerado por Loos demasiado forte para se representar através da roupa⁸ (2014, p. 262). Dessa forma, considera que a modernização da mulher apenas seria atingida com a masculinização do seu vestuário e por isso através da obtenção de uma máscara (Rice, 2007, p. 97).

separação de géneros e intimidade

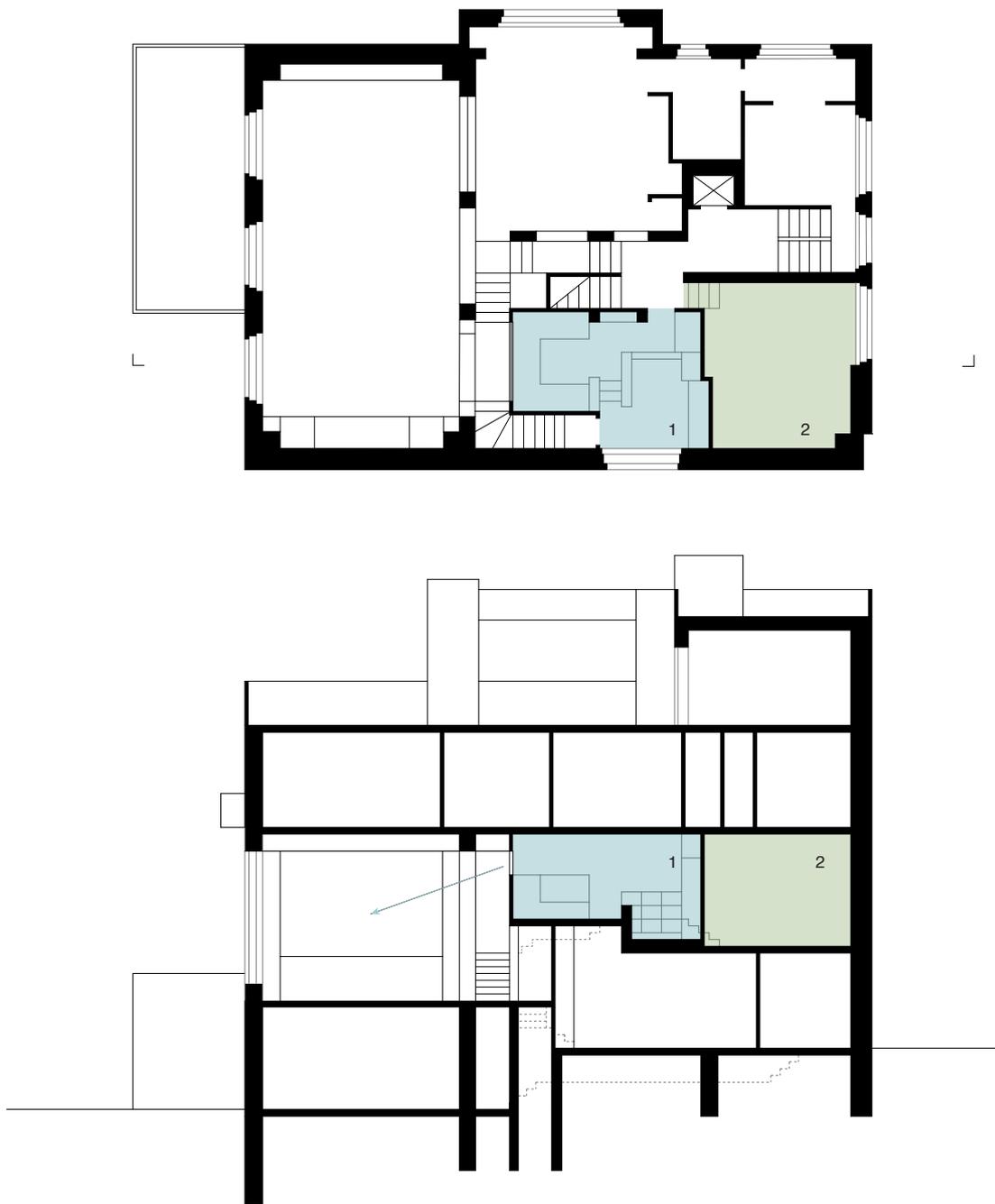
Nesse contexto, Janet Stewart percebe uma clara distinção de géneros no pensamento de Loos, ao direcionar o homem para a esfera pública e a mulher para a esfera doméstica (2000, p. 121). Assim, num certo regresso ao interior doméstico do início do século XIX, os interiores *Loosianos* parecem colocar a mulher como figura central do interior doméstico, possibilitando, na verdade, um outro aspeto da modernidade – segundo Loos, a mulher teria uma sensibilidade para a cor de que o homem não era dotado⁹ e, por isso, as suas composições internas, revelam um lado profundamente feminino (Rice, 2007, p. 96).

A mulher é considerada a guardiã do lar e protetora da intimidade da família¹⁰ e, por isso, o espaço doméstico de Loos apresenta uma certa ambiência feminina. Nesse contexto, Beatriz Colomina considera o contraste existente entre os “espaços femininos” e os “espaços masculinos” – a biblioteca por exemplo – que quase representam uma “invasão” no espaço interior (1992, p. 81). Assim, a arquitetura de Loos parece direcionar os habitantes para espaços específicos, consoante o género:

8. “Tornámo-nos mais finos, mais subtis. O homem gregário tinha de se distinguir dos seus pares através de cores diferentes; o homem moderno não precisa de vestimentas para servir de máscara. A sua individualidade tornou-se tão forte que já não precisa de exprimi-la através do vestuário.” (Loos, 2014, p. 234).

9. “The woman has to know more about colour than does the man. Colour has not yet been banished from her clothing altogether. Because she has constantly to be aware of how the colours match in her outfits, she has maintained a feeling for colour which is completely missing in the man because of the monotone nature of his clothing.” (Loos citado por Stewart, 2000, p.121).

10. A mulher é também considerada, por Fugier, como a responsável pela proteção e segurança da vida e respetivo interior doméstico: “A casa é o ninho, o lugar do tempo suspenso. A idealização do ninho conduz à idealização da personagem da dona de casa. Tal como uma fada, é preciso que ela faça surgir a perfeição, apagando os esforços desenvolvidos para o conseguir.” (1990, p. 201).



3.8 Planta e corte da habitação Muller: *Zimmer der Dame* (1) e Biblioteca (2)

Escala 1:200

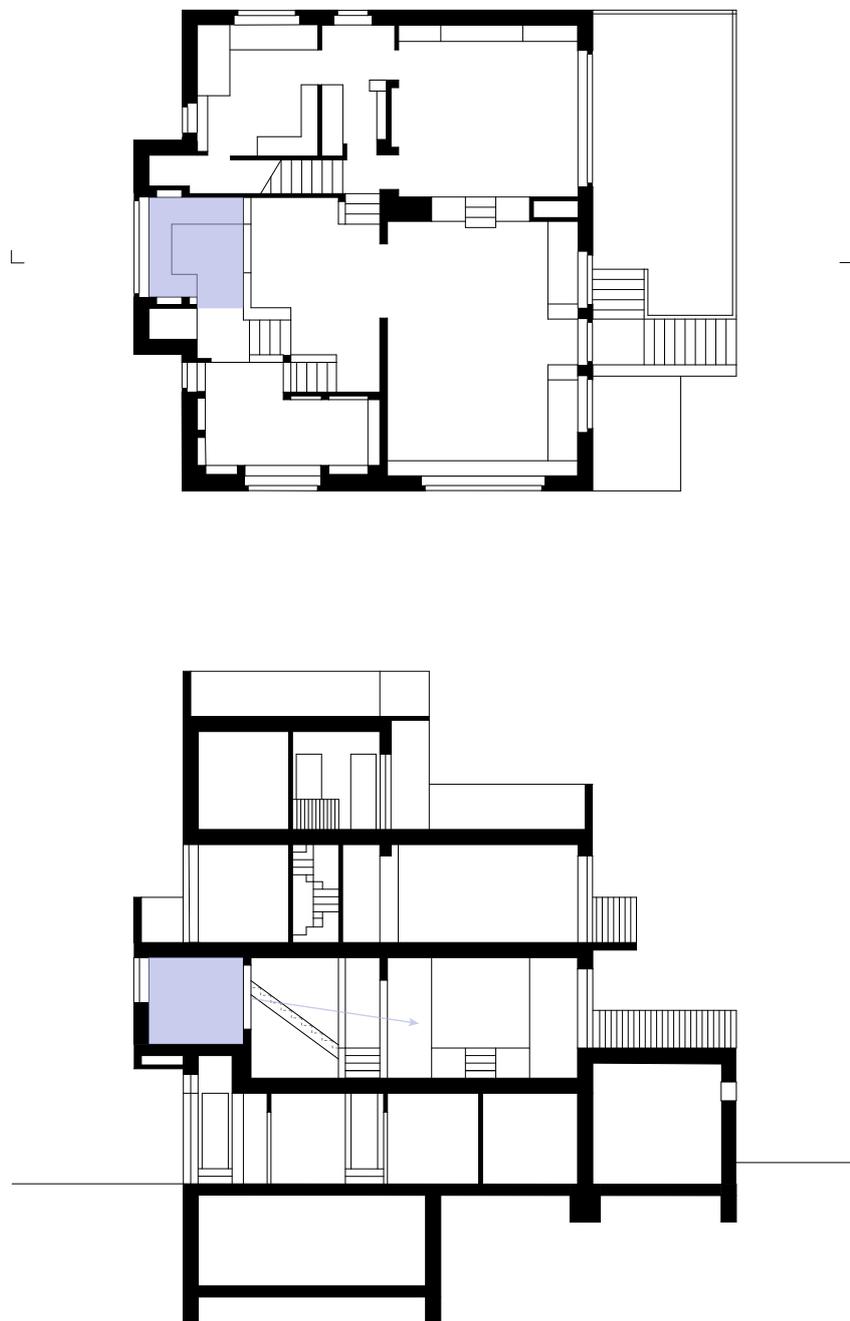
enquanto que alguns espaços são idealizados para a presença feminina, outros, representados de forma claramente distinta, são direcionados ao homem. A habitação Muller – construída em 1930 em Praga – é um dos exemplos que mais clarifica este contraste espacial.

A feminização do espaço reflete-se no *Zimmer der Dame* – “quarto de senhora” – que, assumindo total controle sob praticamente todos os outros espaços em seu redor, torna-se no centro de toda a habitação. Por outro lado, adjacente a este “canto” feminizado por móveis cuidadosamente estofados com tecidos florais, encontramos a biblioteca que, apresentando uma composição bem diferente, é assumida por Colomina como um “espaço público” dentro da habitação [ver figuras 3.6 e 3.7]. Na verdade, apesar desse espaço “masculino” – composto por móveis pesados e poltronas de couro – pertencer à sequência espacial da habitação, há um certo desenquadramento entre ele e os restantes espaços domésticos (Colomina, 1992, p. 81).

Assim, através do *Zimmer der Dame* – claramente criado para a presença da mulher – é perceptível que Loos elege a mulher como protetora do lar e da respetiva intimidade e segurança familiar. Para além disso, tendo em conta a sua lógica e elementos espaciais, o *Zimmer der Dame* é um verdadeiro ponto de controlo: para além de surgir a um nível superior relativamente às divisões vizinhas e de se rodear pela caixa de escadas – permitindo a perceção de quem circula – este recanto íntimo assume um especial controlo relativamente ao grande espaço de estar que lhe é adjacente, tendo em conta o acesso direto por escadas e uma janela que permite observar todo esse espaço de estar [ver figura 3.8].

De forma semelhante, na habitação Moller (1928) em Viena, surge um espaço adjunto à zona de estar que, elevado em relação a ele, assume uma posição dominante [ver figura 3.9]. Neste caso, a postura de controlo ainda é mais evidente tendo em conta a amplitude visual a que se chega a partir dessa zona – englobando a sala de estar e a sala de música – e a posição da janela e do sofá no espaço.

Dessa forma, para além da perceção geral para a sala de estar, a janela que se posiciona em cima do sofá, torna-se no mecanismo perfeito para esse controlo visual. Se, por um lado, a luz que entra pela janela é o aliado perfeito para a visão de quem está sentado no sofá, por outro, quem entra na sala, totalmente ofuscado pela luz, é incapaz de reconhecer quem está nesse “ponto de controlo” (Colomina, 1992, p. 76). Assim sendo, a fluidez visual – potenciada pelas constantes “janelas” internas – é característico das



3.9 Planta e corte da habitação Moller (1928), Viena: ponto de controlo elevado na sala de estar

Escala 1:200

zonas de estar, geralmente localizadas no primeiro piso das habitações de Loos. Por esse motivo, ao combinar os espaços sociais da habitação com estes recantos íntimos – que são verdadeiros pontos de controlo – Loos fornece um sentido de intimidade e de conforto excepcionais.

É então perceptível uma certa aproximação à casa e às vivências burguesas do início do século XIX, onde a intimidade e a privacidade da família são uma prioridade na conceção do espaço doméstico.

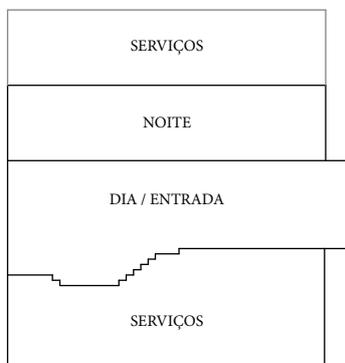
No entanto, segundo Colomina, o conforto na arquitetura doméstica de Loos é um verdadeiro paradoxo na medida em que é produzido por duas condições opostas – a intimidade e o controlo (1992, p. 79). Assim, ainda que seja perceptível a preocupação de Loos relativamente à intimidade, quando organiza o interior doméstico, através da distinção entre espaços de estar e espaços de serviço, bem como os espaços noturnos e diurnos, existe um profundo controlo entre os habitantes¹¹. Por esse motivo, ainda que se aproxime à intimidade e às vivências burguesas, a arquitetura doméstica de Loos apresenta uma dinâmica social peculiar.

Tendo em conta o constante controlo visual no interior doméstico – particularmente nas habitações Muller e Moller – Colomina considera os seus espaços como verdadeiros palcos, onde os membros da família são simultaneamente atores e espetadores da respetiva vida quotidiana (1992, p.79).

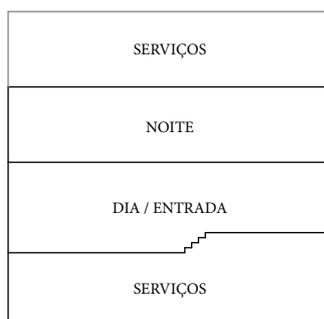
Por conseguinte, essa ideia afasta-se, de certa forma, da visão de Walter Benjamin relativamente ao interior burguês – considerado por ele como um verdadeiro refúgio do exterior e uma “caixa no teatro do mundo” que encontra o conforto na interiorização.

Se por um lado, o interior burguês de Benjamin é o universo protegido que “controla” o exterior, o interior de Loos parece encontrar o seu conforto no controlo do próprio interior habitado: “It is impossible to abandon the space, let alone leave the house, without being seen by those over whom control is being exerted.” (Colomina, 1992, p. 82). No entanto, apesar de assumir esta dinâmica de controlo, a arquitetura doméstica de Loos antecipa, em grande parte, não só a ideia do invólucro fechado de Walter Benjamin,

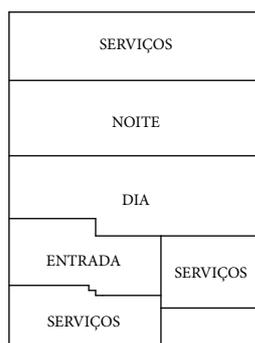
11. Geralmente o espaço “controlado” é a sala de estar, onde se desenrola grande parte dos acontecimentos domésticos – como é o caso da habitação Muller e Moller.



Casa Muller



Casa Moller



Casa Rufer

3.10 Cortes esquemáticos relativamente às funções das habitações Muller, Moller e Rufer

como também a ideia da concha de Bachelard. De fato, a postura de Loos relativamente à fachada da habitação, bem como às relações estabelecidas entre o seu interior habitado e o exterior, ajuda-nos a clarificar as ideias daqueles autores, sendo que o habitante de Loos reserva a sua intimidade no interior da sua habitação, excluindo, de certa forma, o exterior.

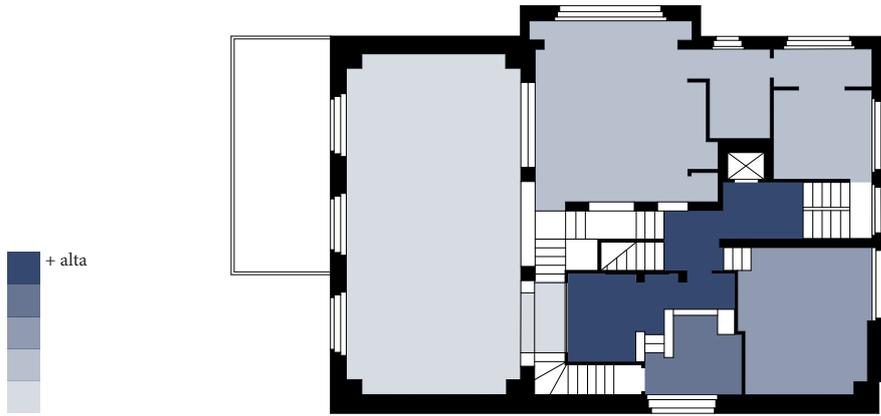
A relação estabelecida entre a intimidade do interior e o mundo exterior assume extrema relevância na arquitetura doméstica de Loos, sendo por isso, a entrada na habitação um dos pontos espaciais de maior relevância. Esse é, na verdade, um momento de purificação onde o indivíduo se pode finalmente “soltar” do mundo exterior e da vida pública. Assim, a zona de entrada não se resume apenas à presença de uma porta, mas sim a uma espécie de sequência de espaços e rituais onde o habitante se entrega progressivamente à intimidade do lar. Desde o bengaleiro, onde se deixa o vestuário citadino, até à pequena casa de banho, ou pequeno vestíbulo¹². Apesar do piso da entrada ser aquele onde se localizam a maior parte dos serviços, a caixa de escadas eleva diretamente o habitante ao piso superior que, em grande parte das vezes, se resume a uma continuidade de espaços diurnos e focados na vida familiar.

volumetria interior

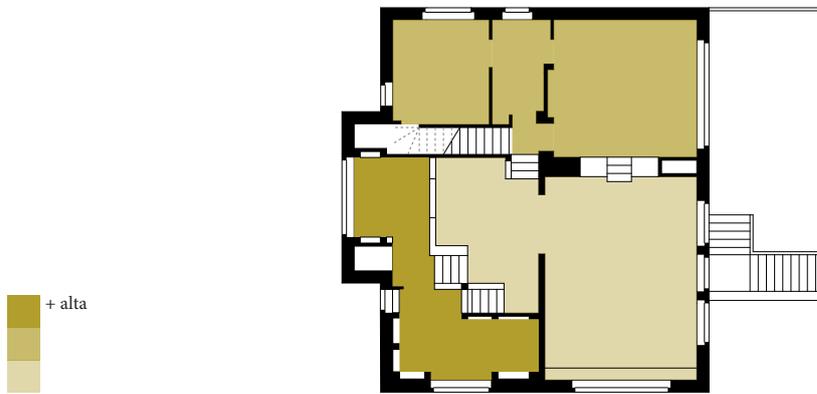
Assim sendo, Loos organiza o espaço doméstico a partir das funções – espaços de serviços¹³ ou servidos – e respetivas atividades diurnas ou noturnas [ver figura 3.10]. Seccionadas em quatro pisos, as habitações Muller e Moller organizam-se a partir desta lógica, sendo a cave e o piso-térreo direcionados aos serviços, o primeiro piso aos espaços de estar e o superior reservado à intimidade dos quartos. Para além disso, é ainda perceptível uma lógica dentro de cada piso, onde as funções são hierarquizadas através da diferença de alturas, ou melhor dizendo, através do método criado por Loos: o *Raumplan* – experienciado pela primeira vez na construção da habitação Rufer em 1922.

12. Equipado, por vezes, com um pequeno lavatório, para que ao entrar no espaço doméstico o habitante pudesse lavar as mãos “sujas” no mundo exterior, para finalmente subir ao santuário íntimo da casa.

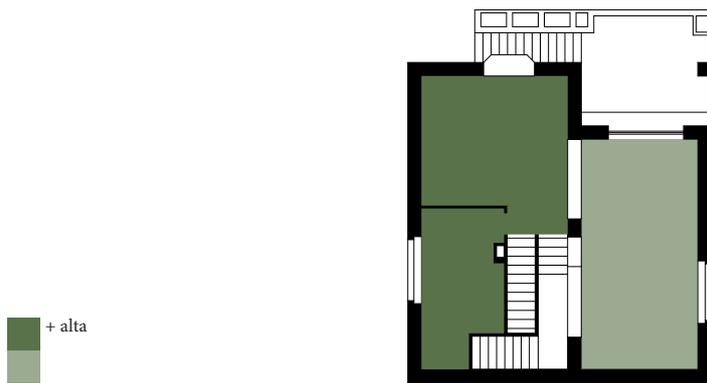
13. Loos subdivide ainda os espaços de serviço em duas localizações distintas: o primeiro localiza-se no piso-térreo e estende-se para a cave, sendo que normalmente alberga divisões como a cozinha, dispensa, adega, divisões reservadas aos mecanismos elétricos e a garagem; e um segundo que se localiza no último piso – o sótão – geralmente ocupado pelos empregados.



Casa Muller



Casa Moller



Casa Rufer

3.11 Plantas esquemáticas ilustrativas do método *Raumplan*: diferença de cotas nas habitações Muller, Moller e Rufer (pisos de estar)

Escala 1:250

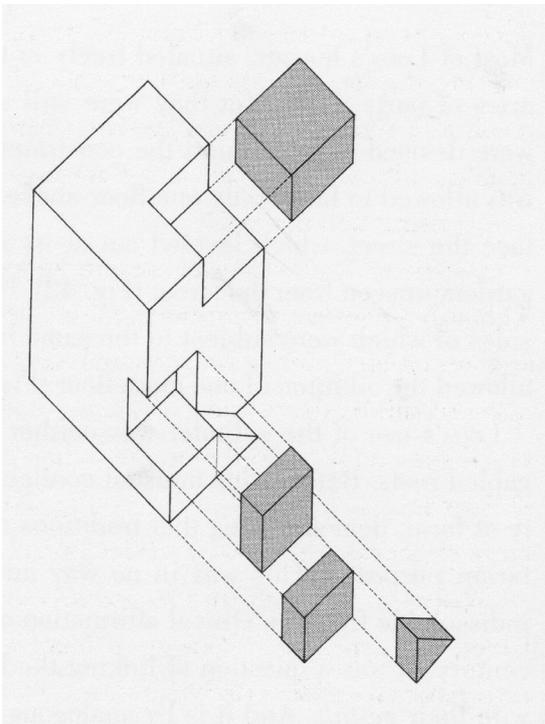
O desnível das diferentes divisões, bem como a fluidez e interligação de espaços, é um dos métodos de Loos para a funcionalidade do espaço doméstico. Assim, desenvolvidas a partir do método *Raumplan*¹⁴, a habitação Muller e Moller [ver figura 3.11] representam a ideia de Loos relativamente ao espaço interior construído, que deve ser tratado como volume e não como superfície. Por esse motivo, o interior doméstico das duas habitações compõe-se a partir da interligação de volumes dispostos em vários níveis, conectados por escadas (Tournikiotis, 2002, p. 70).

A habitação Rufer desenvolve-se dentro dessa mesma lógica funcional, sendo o espaço distribuído por zonas de serviços e servidas que, por sua vez, se dividem em zonas noturnas – privadas – e diurnas – “públicas”. O centro desta localiza-se, tal como nas habitações Muller e Moller, no primeiro piso, onde se encontram espaços “entrelaçados” e direcionados à vertente “pública” da habitação, englobando por isso a sala de estar e de jantar, o terraço, a sala de música e a biblioteca. Assim, considerando o *Raumplan*, este primeiro piso da casa Rufer, subdivide-se em dois níveis separados por cotas, sendo que a sala de música e o terraço se localizam a cotas inferiores da sala de jantar e biblioteca [ver figura 3.11].

“My architecture is not conceived by Drawing, but by spaces. I do not draw plans, facades or sections... For me, the ground floor, first floor do not exist... There are only interconnected continual spaces, room, halls, terraces... Each space needs a different height... These spaces are connected so that ascent and descent are not only unnoticeable, but at the same time functional.” (Adolf Loos, Shorthand record of a conversation in Pilsen, 1930)¹⁵

14. O método foi detalhadamente descrito por Heinrich Kulka em 1931: “Thanks to Loos, a new and more elaborate conception of space became known to the world: the realization of thought in space, the composition of plans that consist of many different levels, the composition of different pieces that still relate to each other to create a harmonious structure based on the economy of space. The pieces have, according to location and use, not only varying sizes but varying heights. Loos could, by this method, create a greater quantity of habitable space in the same volume, on the same site, under the same roof, between the same walls [as another architect not designing by this method], by using a greater number of individual spaces. He exploits, maximally, the possibilities offered by the material and the habitable volume. To phrase it in another manner: the architect who thinks only horizontally needs to construct a larger space to create the same habitable volume [as Loos]. In these houses the halls are unnecessarily long, the space less rentable, the value reduced; construction of such a house would be a burden and would mean higher costs all around.” (Kulka citado por Tournikiotis, 2002, p.180).

15. Disponível online em: <http://cargocollective.com/adolfloos/Muller-House-Czech-Rublic> [Consultado a 13 de Julho de 2018].



3.12 Volumetria da habitação Rufers (1922), Viena: extração de blocos / criação de pátios

3.13 Fachada da habitação Rufers

Assim, os espaços domésticos de Loos desenvolvem-se a partir de volumes geométricos cuja “massa” é moldada consoante a organização interna e funcional das habitações. No caso das habitações Moller e Rufer, cuja planta é quadrangular, o espaço desenvolve-se em altura a partir de um jogo volumétrico onde blocos são extraídos – potenciando na habitação Rufer a criação de terraços [ver figura 3.12] – ou desnivelados horizontalmente, como acontece na fachada da casa Moller [ver figura 3.9].

É também a partir deste puzzle geométrico e da respetiva posição ou ausência dos blocos, que Loos constrói a intimidade doméstica: a extração de blocos possibilita a criação de pequenos terraços; os desníveis criam muitas vezes pequenos recantos íntimos, como acontece na casa Moller. Para além disso, a constante verticalidade que articula os diferentes espaços e respetivas funções é um ponto fundamental para a intimidade que, por sua vez, cresce em paralelo com a verticalidade da habitação.

superfície exterior

No entanto, e em oposição ao exibicionismo artístico e transparência da Arte Nova, Adolf Loos estabelece uma clara distinção entre o interior doméstico e o seu exterior, bem como aquilo que pertence à esfera privada e à esfera pública. Beatriz Colomina observa ainda que essa separação reflete também a oposição entre a dimensão íntima e estável da casa e a dimensão pública da grande cidade, que vive do dinheiro e das aparências (1992, p. 94).

Para além disso, o pensamento de Loos relativamente ao vestuário, ao ornamento e à separação de géneros reflete-se profundamente na construção do ambiente e invólucro doméstico. Na verdade, a posição de Loos relativamente ao vestuário tem consequências a nível espacial, de tal forma que a pressuposta máscara anónima que o homem moderno deve usar a partir da sua indumentária, surge em analogia aos projetos de habitação do arquiteto: a personalidade do homem representa o interior doméstico, que nada deve mostrar ao mundo exterior e o seu vestuário, discreto, é a fachada da



3.14 Fachada simples da habitação Moller

habitação, que nada deve dizer ao mundo sobre o seu interior¹⁶.

Assim, segundo o racionalismo de Loos, o projeto de habitação deve partir da distribuição espacial do interior que influenciará, por sua vez, o desenho do “invólucro” – da fachada – que é pensado em segundo plano (Tournikiotis, 2002 p. 59). Na verdade, guiando-se maioritariamente pelo *layout* do espaço interior, as janelas surgem, unicamente, com o intuito de fornecer luz ao espaço habitado e por isso apresentam-se de forma simples e regular, longe do ornamento.

Por isso, as janelas distanciam a possibilidade visual¹⁷, como se não fosse suposto olhar através delas, sustentando de certa forma a negação de Loos perante a transparência da arquitetura de vidro dos seus contemporâneos.

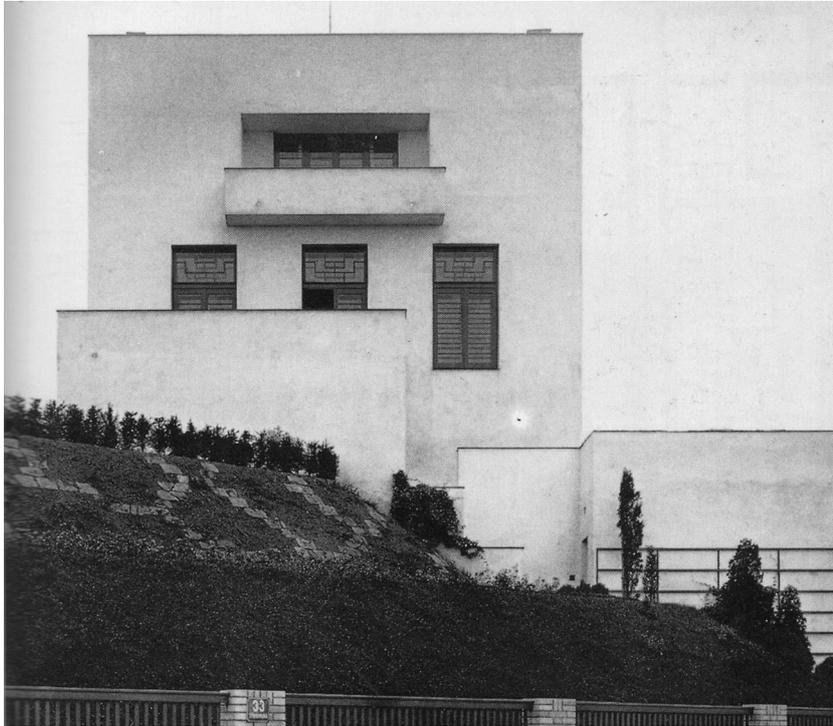
Além do mais, Loos defendia a materialidade do estuque como pele protetora da parede de tijolo e por isso as superfícies exteriores dos seus projetos de habitação assumiam uma presença “anónima”, compostas por paredes suaves, brancas e sem qualquer tipo de ornamento. Para além de uma escolha ética e económica, essa opção reflete o racionalismo crítico do arquiteto, bem como a ideia de que a riqueza do espaço doméstico deve ser expressada inteiramente no seu interior, enquanto que a fachada deve ser discreta e não deve transmitir nada ao mundo exterior.

Essa ideia é clarificada através da materialidade rica do interior da casa Moller – maioritariamente em madeira – que se opõe à simplicidade dos materiais e elementos do exterior – estuque branco e janelas, terraços, corrimões e escadas totalmente funcionais e desprovidos de ornamento [ver figura 3.14].

Da mesma forma – ou até mais evidente – a habitação Muller revela uma profunda riqueza interior, não só a nível material como de cor, face à discreta fachada. Se por um lado, na sala de estar, Loos reveste as paredes e as colunas com um mármore esverdeado, o

16. “When I finally received a commission for a building, I said to myself ‘In its external appearance a building can at most have changed as much as a tail coat. By not very much, that is.’ And I saw how our ancestors built and I saw how, century by century, year by year, they had freed themselves from ornamentation. (...) I had to be appreciably simpler. I had to replace the gold buttons with black ones. The building had to look unobtrusive.” (Loos, 1910, p. 81).

17. “Loos told me one day: ‘A cultivated man does not look out of the window; his window is a ground glass; it is there only to let the light in, not to let the gaze pass through.’ (Le Corbusier citado por Colomina, 1992).



3.15 Fachada simples da habitação Muller

3.16 Sala de estar da habitação Muller: composição rica do interior

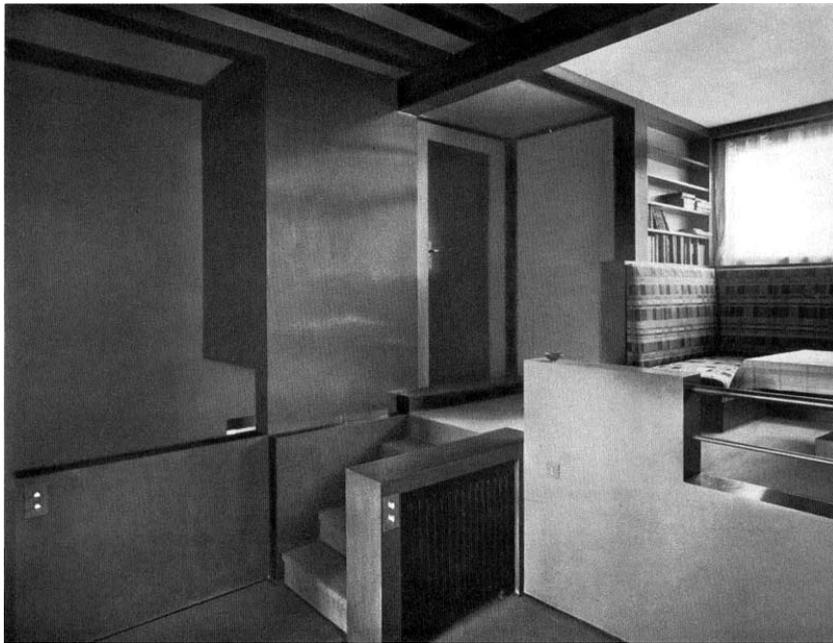
chão com carpete azul e escolhe cortinas num tom amarelado, por outro, reveste o exterior da fachada com simples estuque branco [ver figuras 3.15 e 3.16].

No entanto, a dialética estabelecida entre o interior e o exterior é representada de forma muito mais complexa do que pela simples oposição entre a simplicidade da fachada face à riqueza do interior. Na verdade, Colomina considera que em praticamente todas as habitações desenhadas por Loos, existe um ponto de máxima tensão, geralmente coincidente com um limite (1992, p. 95). E de fato, é interessante observar na casa Moller, a forma como um espaço de extrema intimidade – o ponto de controlo na sala de estar – se transforma no único volume que sobressai dos limites da fachada, levando o habitante a uma certa tensão entre o mundo exterior e a intimidade do seu interior. À semelhança disso, na habitação Muller – e há que ter em conta as parecenças entre a fachada das duas casas – surge também uma saliência volumétrica na fachada, não na sala de estar, mas na sala de jantar que lhe é adjacente.

Tendo em conta que em ambas as habitações os espaços que têm as saliências na fachada são espaços de estar, poderíamos concluir que Loos tenta aproxima-los à esfera pública do exterior, talvez como forma de a “controlar” a partir do interior. Na casa Moller isso poderia ser ainda mais evidente, tendo em conta que o recanto íntimo é um ponto de controlo, não só na perspectiva do interior para o interior, como, possivelmente, do interior para o exterior – tendo em conta a saliência volumétrica e a janela. Mas ao contrário das “aberturas” internas que têm intuito visual e de controlo, as janelas para o exterior negam a possibilidade de observação visual, bem como o objetivo de controlo.

apropriação doméstica

No entanto, este aparente anonimato da fachada – com forte discrepância entre a forma exterior e a sua organização interior – alberga um interior que, à partida, tenta seguir a personalidade do habitante, quer seja através do desenho da planta ou da própria disposição dos espaços e objetos. Na verdade, o que transparece nos espaços domésticos de Loos é o desejo e responsabilidade de fornecer aos habitantes um espaço pacífico, ao invés de os submeter a qualquer tipo de imponência artística. Por esse motivo, a arquitetura doméstica de Loos revela a sua racionalidade e, acima de tudo, a sua relação perante a habitação que, devendo servir o seu verdadeiro propósito, se deve distanciar do campo da



3.17 Sala de música e sala de jantar na habitação Moller: sofá como parte da estrutura arquitetónica e ao fundo cadeiras *Thonet* (mobiliário solto)

3.18 Ponto de controlo na sala de estar da habitação Moller: mobiliário como parte da estrutura arquitetónica

arte e respetiva autoridade artística. Assim, negando claramente a união entre a arquitetura e a arte, Loos desenvolve a sua própria arquitetura doméstica, não só como crítica, mas como desejo de evolução.

No entanto, para além do que já foi referido acerca da forma como Loos desenvolve o interior doméstico, algo que sobressai é o mobiliário que parece surgir agregado à estrutura e à própria arquitetura e, por isso, apesar de tentar separar o interior da arquitetura – algo que foi afastado pela Arte Nova – as composições de Loos parecem, de certa forma, não o fazer. Na verdade, Loos acreditava que a tarefa da arquitetura moderna era construir habitações onde o mobiliário – à exceção das cadeiras e mesas – pudesse ser integrado nas paredes (Tournikiotis, 2002, p. 74). E de fato, na habitação Moller, o único mobiliário que é móvel são as cadeiras e mesas *Thonet*¹⁸ presentes na sala de jantar, sendo o restante contruído juntamente com a estrutura – desde os sofás na sala de música até ao espaço de “controlo” que se eleva na sala de estar [ver figura 3.17 e 3.18].

Paralelamente, surge, na casa Muller, o *zimmer der dame* onde o mobiliário surge também agregado à própria arquitetura e, por isso, é inalterável por parte dos habitantes¹⁹ [ver figura 3.6]. Por outro lado, é possível observar outros espaços onde o mobiliário é solto, como é o caso da sala de estar da habitação Muller onde observamos, de fato, diferentes peças de mobiliário e por isso uma possibilidade de moldar o espaço [ver figura 3.16]. No entanto, ainda que tenha consciência que o espaço habitado deve ser moldado por quem habita e que a decoração seria um campo distinto da arquitetura, em “*Ornamento e Crime*”, Loos admite que influenciava fortemente as escolhas dos seus clientes relativamente ao campo da decoração (p. 196-197), considerando os seus conselhos e opiniões como:

“Guias de orientação para quem desconhece a cultura. Era assim que eu fazia arranjos interiores; é assim que ainda faço. Dou conselhos. Papel de parede? Vamos ao Sr. Schmidt, junto ao Mercado Novo. Prefere liso ou às riscas? Gosta deste? Eu aconselhava mais aquele. Alguns vêm ter comigo porque não percebem nada; outros porque não sabem onde ir; outros porque não têm tempo. Mas cada um vive na sua própria casa, à sua própria maneira. Mas influenciados pelos meus conselhos, diga-se.” (Loos, 2014, p. 197)

18. Construídas em madeira, as cadeiras Thonet tinham um desenho simples, longe de ornamento. O seu design simples e acessibilidade económica, elegeram-nas como peças do Café Museum em Viena, desenhado por Loos.

19. Nesse contexto, é de considerar um certo desejo, por parte de Loos, em marcar e controlar espaços que, por si só, seriam os pontos de “controlo” dos habitantes.



3.19 Habitação Rufer: diversidade de mobiliário no interior, nomeadamente o banco de três pernas *Tebas*

3.20 | 3.21 Habitação Muller: a mesma cadeira oval na sala de estar e no quarto de vestir feminino

Na habitação Rufer podemos observar o banco egípcio de três pernas *Tebas*, de forma e materialidade simples, pela qual Loos era fascinado e, por isso, muito provavelmente, foi uma das peças escolhidas ou “aconselhada” por ele [ver figura 3.19].

Assim, talvez pelo seu gosto pelo clássico, bem como pelas formas culturalmente ricas da antiguidade, Loos parecia não se opor ao uso de réplicas antigas – ao contrário dos arquitetos secessionistas que rejeitavam a história. Na verdade, Loos considerava mais plausível o uso das formas antigas, ao invés da invenção supérflua e inútil de novas formas (2014, p. 199) e, por isso, admite que “o desejo de se rodear de cópias de velhos artigos, produtos da cultura que são do nosso agrado, mas cujos originais são inatingíveis, é com certeza algo de perfeitamente natural.” (2014, p. 151).

Nesse contexto, podemos considerar novamente uma aproximação para com o interior burguês do início do século XIX, onde o “coleccionador” aglomerava uma variedade imensa de objetos alusivos ao passado histórico, no seu espaço doméstico. E de certa forma, a imagem de determinados espaços *Loosianos*, ainda que mais “limpos”, transportam-nos ao ecletismo burguês²⁰, bem como ao respetivo interior que Walter Benjamin descreve como espaço para deixar marcas.

O próprio Loos afirma, em 1897, que o “burguês (...) deve exprimir os seus traços de personalidade através do modo como arranja a sua casa.” (2014, p. 23) e de fato, ainda que projete a habitação como um todo, desde a sequência lógica e funcional de espaços até ao detalhe do mobiliário, é possível observar que os interiores de Loos não rejeitam o habitante, nem as suas memórias, gostos ou personalidades. A heterogeneidade de mobiliário que apresenta – mais particularmente na habitação Muller – é uma tentativa de envolver o habitante num ambiente confortável e agradável para a sua rotina diária.

Podemos então considerar que a decoração das habitações que desenhou são uma combinação entre os seus “conselhos” e o gosto e personalidade do habitante, já que a sua tarefa como artista moderno seria “elevar os gostos do público dentro das suas diferentes camadas sociais, preenchendo as necessidades dos que possuem uma maior elegância de espírito dentro de cada uma delas.” (Loos, 2014, p. 23).

20. O que pode ser comprovado com o uso do banco *Tebas* ou até mesmo com outras peças de mobiliário utilizadas nos seus interiores domésticos, nomeadamente a cadeira tipicamente inglesa que usa na sala de estar na habitação Muller.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

[1]

A arquitetura é uma ferramenta que ajuda a compreender e interpretar a dimensão cultural, temporal e social do homem e seus comportamentos ao longo dos séculos. Para além disso ela é um mecanismo através do qual são representados desejos e simbologias de um determinado grupo cultural resultando numa inevitável versatilidade de representações. Inevitavelmente espelhadas na arquitetura, as formas de habitar elucidam o contexto sociocultural onde estão inseridas e, por isso, toda a transição e mudança nesse mesmo contexto influenciará as formas arquitetónicas referentes à esfera doméstica.

Por isso, é perceptível e compreensível que, no decorrer dos tempos, o espaço doméstico apresente diferentes morfologias e simbologias, conseqüentes de uma variedade imensa de fatores socioculturais.

A *casa* surge, assim, como um objeto arquitetónico e cultural que engloba estruturas simbólicas referentes a modos de vida e entendimento de realidade distintos, inerentes à vasta complexidade humana que habita. É, por isso, a partir da criação da *casa*, que a arquitetura transcende a sua componente física e espacial, para se tornar parte dinâmica existencial do habitante.

O próprio ato de *habitar* pressupõe então uma relação de autorreconhecimento e proteção recíproca entre a *casa* e o corpo que a habita. Na realidade, o interior doméstico, como espaço vivido e experienciado, torna-se numa extensão do habitante e, ao albergar toda a sua componente física e mental, é materializado de forma profundamente individual.

Assim, representando a força extrema que confronta a vastidão do exterior, o interior doméstico é o lugar do habitante no mundo e, por isso, torna-se no elemento crucial para a sua adaptação e localização espacial – *interior positivo*.

A possibilidade de apropriação, bem como a criação de um ambiente totalmente adaptado a uma forma de habitar individual, torna-se então numa exigência do *habitar*. Tendo em conta que a arquitetura doméstica deve potenciar um ambiente prazeroso, cómodo e, acima de tudo, que respeite a presença e respetiva apropriação humana, então os elementos arquitetónicos e decorativos devem desempenhar esta sua função promovendo a harmonia com o corpo humano. Nesse sentido, a arquitetura e o corpo relacionam-se profundamente. Ele é, na verdade, o elemento que possibilita – através da sua própria presença – a existência do espaço arquitetónico, fornecendo-lhe uma escala precisa.

É o corpo que cria e experiencia a arquitetura, estabelecendo uma relação de máxima intimidade com ela, não só física como mental.

Se a *casa* é uma concepção simbólica da mente que a habita, ela representa a união entre a realidade do espaço doméstico construído e todo o dinamismo psíquico do habitante. E se esta é o lugar onde o homem liberta a sua mente, bem como experiencia a máxima privatização e intimidade, a *casa* é, inevitavelmente, o lugar onde vivencia o seu caráter mais obscuro. Há que considerar então uma certa “fragilidade” neste *lugar do sonho* que, subitamente se poderá transformar no *lugar da inquietação*. Então, a *casa*, como elemento físico construído, é o lugar propício ao encontro e desfocagem entre a realidade concreta e a realidade sonhada, prefigurando assim um *interior tenso*, onde o espaço doméstico é suscetível à “*inquietação estranheza*” de habitar, de forma contínua, a familiaridade de um lugar específico.

[2]

Todo o panorama do século XIX europeu e respetiva transição para o século XX, tornou evidente a analogia entre toda a complexidade e dinamismo do *interior habitado* e a transição abrupta nas formas de habitar da época em questão. Toda essa sequência temporal ilustra uma mudança radical no que diz respeito à arquitetura doméstica e respetivas formas de habitar da classe burguesa – protagonista de todo esse cenário.

Ao retratar a máxima privatização e intimidade no interior doméstico, a *utopia burguesa* ilustra uma forma específica de habitar no início do século XIX, onde o espaço doméstico é o *interior positivo*, o lugar exclusivo do habitante no mundo. Prefigurando o “sonho burguês”, a *casa como lugar do sonho* é o lugar onde o habitante preserva a sua identidade, salvaguardando-a das interferências e adversidades do exterior.

Porém, ainda que esse momento represente uma arquitetura que parece servir o seu real propósito, envolvendo o indivíduo no seu *interior positivo*, fechado e “isolado” do mundo, a influência estilística da *Arte Nova*, originou uma quebra radical nas formas de habitar, onde a classe burguesa, desejosa da autoridade cultural e artística, cede a intimidade e identidade do seu *interior* à aspiração artística do arquiteto.

O momento artístico da *Arte Nova* representa então um momento onde a arquitetura se afasta da sua real função, transfigurando o *interior* como espaço reservado

à personalidade e princípios estilísticos do arquiteto, que passa a desenhar tudo o que diz respeito ao espaço doméstico de forma unânime, deixando pouco ou nenhum espaço para a apropriação do habitante. Para além disso, as formas deambulantes e inquietantes da *Arte Nova* – resultantes de um regresso às formas orgânicas da natureza – evidenciam um momento onde a imposição artística predomina em relação ao real significado de *habitar*, amplificando a sensação de profunda estranheza de habitar um *interior tenso* bem como o *conflito entre a arte e o doméstico*.

Há que considerar então a vulnerabilidade experienciada pela arquitetura quando confrontada pelas “tentações” estilísticas e artísticas que, naturalmente agregadas ao processo arquitetónico, poderão quebrar o seu propósito de base – a conceção do espaço doméstico como resposta à necessidade do *habitar*. Tendo em conta que pressupõe processos e ideias, cultural e temporalmente específicas, todo o conceito estilístico será, até um certo ponto, incompatível com as exigências inerentes ao *habitar*. Nesse contexto, o processo criativo do arquiteto poderá entrar em conflito com a necessidade à qual deve responder, nomeadamente no que diz respeito à conceção do espaço doméstico.

O movimento artístico da *Arte Nova* fundamenta toda essa questão já que se impôs, de forma algo precipitada, como um “estilo” arquitetónico guiado fundamentalmente pelo processo criativo do arquiteto – justificando, talvez, a sua curtíssima duração. Por razões óbvias, todo o período estilístico da *Arte Nova* foi um momento fugaz na história da arquitetura. Para além de ter surgido num contexto sociocultural atribulado, este “estilo” – maioritariamente decorativo e ornamental – funcionou como um mecanismo de moda, levado a cabo pela classe burguesa, que facilmente se deslumbrava pela ostentação artística. Ainda que influentes, as criações da *Arte Nova* revelaram-se incompatíveis com as formas de habitar e sustentam o antagonismo presente entre o contexto artístico e o contexto doméstico – representado aqui de forma extrema.

Fundamental para o enquadramento da arquitetura no tempo, o estilo arquitetónico deve representar a identidade coletiva e cultural onde se insere. Porém, deve ser distanciada do campo da habitação já que esta diz respeito a uma identidade individual e a modos de apropriação específicas, inseparáveis do próprio ato de habitar.

Tendo em conta as reais exigências do habitar, a conceção do espaço doméstico é uma das tarefas mais importantes, mas também mais difíceis do arquiteto. Ele deve

responder a uma das necessidades mais básicas do homem: a necessidade de um lugar exclusivo à sua presença. É, por isso, necessário que exista um controlo a nível artístico, por vezes difícil, já que a arquitetura é o grande processo criativo do homem.

[3]

O manifesto crítico de Adolf Loos é crucial para esta reflexão e sequência temporal. A sua crítica surge como resposta e proposta evolutiva ao conflito entre a arte e o doméstico, na medida em que procurou solucionar toda a problemática gerada pelo período artístico da *Arte Nova*. Apesar de temporalmente próximos, os interiores da *Arte Nova* e os interiores de Loos apresentam uma diferença abismal no que diz respeito ao pensamento arquitetónico e respetiva forma.

De fato, tendo em conta a sua crítica severa relativamente à instituição da arte na esfera doméstica, podemos observar que a sua arquitetura habitacional, não reflete propriamente ideais estéticos ou artísticos.

No entanto, ainda que considere que o interior doméstico só pode ser apropriado pelo respetivo habitante – no sentido decorativo e estético – não podemos deixar de observar a autoridade que impõe no espaço arquitetónico, nomeadamente no que diz respeito à instituição de formas de habitar específicas. A espacialidade rica dos seus interiores esconde percursos bem definidos e praticamente inalteráveis, que “guiam” e direcionam o habitante para espaços específicos na sua própria casa. A racionalidade em relação ao espaço doméstico levou Loos a considerar a dinâmica social que existe dentro da habitação, considerando, por isso, uma esfera “pública” no seu interior, bem como a separação de géneros. Impõe espaços específicos para a mulher e para o homem – direcionando-os para esferas quase distintas, onde cada um assume um papel e uma função particular. Nesse sentido, ainda que considere o direito do habitante a um espaço exclusivo à sua presença, a arquitetura que desenvolve no âmbito doméstico parece definir a rotina doméstica do habitante, pressupondo, por isso, uma forma de habitar específica.

Ainda assim, o distanciamento que assume para com a arte e o ornamento deixa espaço para um interior espacialmente rico, onde a intimidade cresce progressivamente. Em retrospectiva, parece existir uma certa aproximação entre o espaço doméstico de Loos e a forma de encarar o interior doméstico pela burguesia no início do século XIX. Da mesma forma que o habitante burguês se escondia no seu “invólucro” privado, o racionalismo

de Loos afasta toda e qualquer possibilidade de transparência. A sua fachada compacta e discreta nada revela ao mundo exterior protegendo, de forma implacável, a intimidade do seu interior, bem como a do habitante. É também a existência da janela como elemento afastado da percepção visual que sublinha a centralização do interior. Nesse sentido, e tal como o *interior positivo* da *utopia burguesa*, Loos “cria” um habitante concentrado e isolado no seu interior.

Focada fundamentalmente na habitação, a arquitetura que desenvolve é uma resposta funcional e racional acerca do interior habitado. Toda a obra literária e arquitetônica de Loos foi preponderante para a evolução da história da arquitetura, influenciando novas ideias relativamente ao pensamento arquitetônico, nomeadamente aquelas que se referem ao campo doméstico.

Ainda que se tenha revelado improcedente estilisticamente – a sua continuidade poderá ser encontrada não na arquitetura, mas na cultura visual surrealista que se reconheceu neste mundo arcano e fantasmagórico de ferro, madeira e vidro – a *Arte Nova* é fundamental para o enquadramento arquitetônico e histórico: representa a passagem do historicismo – com as suas inclinações ecléticas, entre o *kitsch* e a erudição – para o modernismo.

LIVROS

- Adorno, T.** (2002). *Aesthetic Theory*. Londres e New York: Continuum. ISBN: 0826467571.
- Bachelard, G.** (1994). *The Poetics of Space*. Boston: Beacon Press Books. ISBN: 9780807064733.
- Banham, R.** (2001). *Theory and Design in the First Machine Age*. Oxford: Architectural Press. ISBN: 0750607181.
- Beckett, S.** (2003). *Proust*. São Paulo: Cosac & Naify. ISBN: 8575031872.
- Benevolo, L.** (2007). *Introdução à Arquitectura*. Lisboa: Edições 70. ISBN: 9789724413990.
- Benjamin, W.** (1969). *Illuminations: Essays and Reflections*. New York: Schocken Books. ISBN: 9780805202410.
- Benjamin, W.** (2002). *The Arcades Project*. Harvard: Belknap Press, Harvard University Press. ISBN: 0674008022.
- Busch, A.** (1999). *Geography of Home: writings on where we live*. New York: Princeton Architectural Press. ISBN: 9781568984292.
- Cauter, L.** (1996). "The Birth of Pleinairism from the Spirit of the Interior", Walter Benjamin on Art Nouveau. In F. Aubry e J. Vandenbreenen (ed.), *Horta: Art Nouveau to Modernism*. New York: Harry N. Abrams Editions. ISBN: 0810963337.
- Colomina, B.** (1992). The Split Wall: Domestic Voyeurism. In B. Colomina (ed.), *Sexuality and Space*. New York: Princeton Architecture Press. ISBN: 1878271083.
- Corbin, A.** (1990). Os bastidores: O segredo do indivíduo. In Philippe Ariès e Georges Duby, *História da vida privada: Da Revolução à Grande Guerra*, volume 4. Porto: Edições Afrontamento. ISBN: 9789723602319.
- Deganello, P.** (2005). Do Existenz Minimum, à casa radical, dos New Clusters às favelas, aos homeless, à cidade transcultural...A casa como um vestido. In M. Milano (co.), *Do habitar*. Matosinhos: Câmara Municipal : ESAD - Escola Superior de Artes e Design. ISBN: 9729830320.
- Facos, M.** (1996). The Ideal Swedish Home: Carl Larsson's Lilla Hyttnas. In C. Reed (ed.), *Not at Home: The Suppression of Domesticity in Modern Art and Architecture*. New York: Thames and Hudson. ISBN: 0500016925.

Fishman, R. (1987). *Bourgeois Utopias: The Rise and Fall of Suburbia*. New York: Basic Books, Inc., Publishers. ISBN: 0465007473.

Fugier, A. (1990). Os actores: Os ritos da vida privada burguesa. In Philippe Ariès e Georges Duby, *História da vida privada: Da Revolução à Grande Guerra*, volume 4. Porto: Edições Afrontamento. ISBN: 9789723602319.

Gresleri, G. (1983). *Josef Hoffmann*. Barcelona: Gustavo Gili. ISBN: 968608567X.

Guerrand, R. (1990). Cenas e lugares: Espaços privados. In Philippe Ariès e Georges Duby, *História da vida privada: Da Revolução à Grande Guerra*, volume 4. Porto: Edições Afrontamento. ISBN: 9789723602319.

Gura, J., Pile, J. (2013). *A History of Interior Design*. New Jersey: John Wiley & Sons. ISBN: 9781118403518.

Hall, C. (1990). O erguer do pano: Lar, doce lar. In Philippe Ariès e Georges Duby, *História da vida privada: Da Revolução à Grande Guerra*, volume 4. Porto: Edições Afrontamento. ISBN: 9789723602319.

Hegel, G. (2002). *Cursos de Estética*, volume III. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. ISBN: 8531406781.

Heidegger, M. (1977). The Age of the World Picture. In M. Heidegger, *The Question Concerning Technology and Other Essays*. New York: Harper & Row, Publishers. ISBN: 0824024273.

Heidegger, M. (2001). Building Dwelling Thinking. In M. Heidegger, *Poetry, Language, Thought*. New York: Harper Perennial Modern Classics. ISBN: 0060937289.

Heidegger, M. (2005). *Ser e Tempo*, parte I. Petrópolis: Editora Vozes. ISBN: 8532609473.

Hunt, L. (1990). O erguer do pano: Revolução Francesa e vida privada. In Philippe Ariès e Georges Duby, *História da vida privada: Da Revolução à Grande Guerra*, volume 4. Porto: Edições Afrontamento. ISBN: 9789723602319.

Karpfen, F. (2017). *Kitsch*. Lisboa: Antígona Editores Refractários. ISBN: 9789726082958.

Loos, A. (2014). *Ornamento e crime*. Lisboa: Edições Cotovia. ISBN: 9789727951017.

Mota, N. (2010). *A arquitectura do quotidiano: público e privado no espaço doméstico da Burguesia Portuguesa no final do século XIX*. Coimbra: Edarq. ISBN: 9789729982156.

Mumford, L. (1998). *A Cidade na História: suas origens, transformações e perspectivas*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 8533608470.

Muthesius, H. (1994). *Style-Architecture and Building-Art: Transformations of architecture in the nineteenth century and its present condition*. Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities. ISBN: 0892362839.

Pallasmaa, J. (2011). *Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos*. Porto Alegre: Bookman. ISBN: 9788577807772.

Pallasmaa, J. (2016). *Habitar*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. ISBN: 9788425229237.

Pater, W. (1896). *The Child in the House: An Imaginary Portrait*.

Perec, G. (1997). *Species of Spaces and Other Pieces*. Penguin Classics. ISBN: 0140189866.

Perrot, M. (1990). Os actores: A família triunfante. In Philippe Ariès e Georges Duby, *História da vida privada: Da Revolução à Grande Guerra*, Volume 4. Porto: Edições Afrontamento. ISBN: 9789723602319.

Perrot, M. (1990a). Cenas e lugares: Maneiras de habitar. In Philippe Ariès e Georges Duby, *História da vida privada: Da Revolução à Grande Guerra*, Volume 4. Porto: Edições Afrontamento. ISBN: 9789723602319.

Rapoport, A. (1969). *House Form and Culture*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall. ISBN: 0133956733.

Rice, C. (2007). *The Emergence of the Interior, Architecture, Modernity, Domesticity*. Routledge Taylor & Francis Group. ISBN: 0415384672.

Risselada, M. (ed.) (1988). *Raumplan versus plan libre: Adolf Loos and Le Corbusier, 1919-1930*. New York: Rizzoli. ISBN: 0847810003.

Rivas, J. (1992). *El espacio como lugar: sobre la naturaleza de la forma urbana*. Valladolid: Universidade de Valladolid, Secretariado de Publicações. ISBN: 847762254X.

Robinson, J. (1996). “Hi Honey, I’m Home”: Weary (Neurasthenic) Businessmen and the Formulation of a Serenely Modern Aesthetic. In C. Reed (ed.), *Not at Home: The Suppression of Domesticity in Modern Art and Architecture*. New York: Thames and Hudson. ISBN: 0500016925.

Rybczynski, W. (1987). *Home: A Short History of an Idea*. USA: Penguin Books. ISBN: 9780140102314.

Sembach, K. (1989). *Henry van de Velde*. London: Thames and Hudson. ISBN: 0500091986.

Sidlauskas, S. (1996). *Psyche and Sympathy: Staging Interiority in the Early Modern Home*. In C. Reed (ed.), *Not at Home: The Suppression of Domesticity in Modern Art and Architecture*. New York: Thames and Hudson. ISBN: 0500016925.

Sottsass, E. (2005). *As casas têm um interior*. In M. Milano (co.), *Do habitar*. Matosinhos: Câmara Municipal: ESAD - Escola Superior de Artes e Design. ISBN: 9729830320.

Sternier, G. (1982). *Art Nouveau: An Art of Transition - From Individualism to Mass Society*. New York: Barron's Educational Series. ISBN: 0812021053.

Stewart, J. (2000). *Fashioning Vienna: Adolf Loos's cultural criticism*. London: Routledge. ISBN: 0415221773.

Sutton, I. (2004). *História da Arquitectura no Ocidente*. Lisboa: Editorial Verbo. ISBN: 9722223550.

Teyssot, G. (2010). *Da Teoria de Arquitectura: doze ensaios*. Lisboa / Coimbra: Edições 70 e eldlarq Editorial do Departamento de Arquitectura da FCTUC. ISBN: 9789724416151.

Thornton, P. (1993). *Authentic Decor, The Domestic Interior 1620-1920*. London: Weidenfeld and Nicolson. ISBN: 0297832395.

Tiersten, L. (1996). *The Chic Interior and the Feminine Modern: Home Decorating as High Art in Turn-of-the-Century Paris*. In C. Reed (ed.), *Not at Home: The Suppression of Domesticity in Modern Art and Architecture*. New York: Thames and Hudson. ISBN: 0500016925.

Tournikiotis, P. (2002). *Adolf Loos*. New York: Princeton Architecture Press. ISBN: 1568983425.

Vidler, A. (1992). *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. USA: Massachusetts Institute of Technology. ISBN: 0262720183.

Zumthor, P. (2006). *Atmospheres*. Basel, Boston, Berlin: Birkhauser Verlag. ISBN: 9783764374952.

PUBLICAÇÕES CONSULTADAS EM WEBSITES

Behne, A. (1928). *Eine Stunde Architektur (One-Hour Architecture)*. [Consultado a 12 de Março de 2018, em: <http://www.girlwonder.com/blog/wp-content/uploads/2010/04/einestundearchitektur.pdf>].

Freud, S. (1919). *The "Uncanny"*. [Consultado a 27 de Março de 2018, em: <http://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf>].

Pallasmaa, J. (1996). *The Geometry of Feeling: a look at the phenomenology of architecture*. [Consultado a 24 de Abril de 2018, em: <https://parametricplaces14.files.wordpress.com/2014/04/geometry-of-feeling1.pdf>].

Loos, A. (1900). *The Poor Little Rich Man*. [Consultado a 7 de Junho de 2018, em: <https://ccafurniture.files.wordpress.com/2011/09/loos.pdf>].

Loos, A. (1910). *Architecture*. [Consultado a 14 de Março de 2018, em: http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/arq_interface/2a_aula/loos_architecture.pdf].

Simmel, G. (1913). *A Filosofia da Paisagem*. [Consultado a 20 de Abril de 2018, em: http://www.lusosofia.net/textos/simmel_georg_filosofia_da_paisagem.pdf].

Simmel, G. (1909). *A Ponte e a Porta*. [Consultado a 20 de Abril de 2018, em: <http://www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/politicaetrabalho/article/view/6379/19750>].

p. 18 **Figura 1**

Disponível na página 285 do livro: Thornton, P. (1993). *Authentic Decor, The Domestic Interior 1620-1920*.

p. 18 **Figura 2**

Disponível online em: <http://willbradley.com/wp-content/uploads/2015/09/Ladies-Home-Journal-Interior-Living-Room.jpg> [Consultado a 16 de Julho de 2018].

p. 18 **Figura 3**

Disponível na página 615 do livro: Rukschcio, B., Schachel, R. (1987) *La vie et l'oeuvre de Adolf Loos*.

p. 34 **Figura 1.1**

Disponível online em: <https://www.pubhist.com/works/11/large/11362.jpg> [Consultado a 12 de Julho de 2018].

p. 34 **Figura 1.2**

Disponível online em: https://1.bp.blogspot.com/-OmCnKDeoHLM/VRWMAIaf44I/AAAAAAAAAk8/PzJi-j_LHVQ/s1600/the-arnolfini-wedding-the-portrait-of-giovanni-arnolfini-and-his-wife-giovanna-cenami-the-1434.jpg!HD.jpg [Consultado a 13 de Julho de 2018].

p. 70 **Figura 2.1**

Disponível na página 272 do livro: Gura, J., Pile, J. (2013). *A History of Interior Design*.

p. 70 **Figura 2.2**

Disponível na página 247 do livro: Gura, J., Pile, J. (2013). *A History of Interior Design*.

p. 72 **Figura 2.3**

Disponível na página 61 do livro: Ariès, P., Duby, G. (1990). *História da vida privada: Da Revolução à Grande Guerra*, volume 4.

p. 72 **Figura 2.4**

Disponível na página 60 do livro: Ariès, P., Duby, G. (1990). *História da vida privada: Da Revolução à Grande Guerra*, volume 4.

p. 80 **Figura 2.5**

Disponível na página 282 do livro: Thornton, P. (1993). *Authentic Decor, The Domestic Interior 1620-1920*.

p. 82 **Figura 2.6**

Disponível na página 253 do livro: Thornton, P. (1993). *Authentic Decor, The Domestic Interior 1620-1920*.

p. 84 **Figura 2.7**

Disponível na página 233 do livro: Thornton, P. (1993). *Authentic Decor, The Domestic Interior 1620-1920*.

p. 86 **Figura 2.8**

Disponível na página 10 do livro: Thornton, P. (1993). *Authentic Decor, The Domestic Interior 1620-1920*.

p. 86 **Figura 2.9**

Disponível na página 10 do livro: Thornton, P. (1993). *Authentic Decor, The Domestic Interior 1620-1920*.

p. 88 **Figura 2.10**

Disponível na página 260 do livro: Thornton, P. (1993). *Authentic Decor, The Domestic Interior 1620-1920*.

p. 90 **Figura 2.11**

Disponível online em: [http://www.goldenkiteforum.com/gallery/files/1/1267308517_1647_FT0_der_antiquitaetenladchapman\[1\].jpg](http://www.goldenkiteforum.com/gallery/files/1/1267308517_1647_FT0_der_antiquitaetenladchapman[1].jpg) [Consultado a 10 de Julho de 2018].

p. 92 **Figura 2.12**

Disponível online em: <https://www.flickr.com/photos/gandalfsgallery/9506608333> [Consultado a 12 de Julho de 2018].

p. 94 **Figura 2.13**

Disponível na página 206 do livro: Ariès, P., DUBY, G. (1990). *História da vida privada: Da Revolução à Grande Guerra*, volume 4.

p. 96 **Figura 2.14**

Disponível na página 22 do livro: Reed, C. (1996) *Not at Home: The Suppression of Domesticity in Modern Art and Architecture*.

p. 98 **Figura 2.15**

Disponível online em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/47/Carl_Larson-Lath%C3%B6rnet.jpg [Consultado a 12 de Julho de 2018].

p. 100 **Figura 2.16**

Disponível online em: <https://www.wikiart.org/en/carl-larsson/mammas-and-the-small-girls-1897> [Consultado a 12 de Julho de 2018].

p. 106 **Figura 2.17**

Disponível na página 55 do livro: Sembach, K. (1989). *Henry van de Velde*. London: Thames and Hudson.

p. 106 **Figura 2.18**

Disponível na página 295 do livro: Gura, J., Pile, J. (2013). *A History of Interior Design*.

p. 108 **Figura 2.19**

Disponível online em: <http://www.design-is-fine.org/post/153523023669/jan-toorop-poster-for-delft-salad-oil1894> [Consultado a 13 de Julho de 2018].

p. 110 **Figura 2.20**

Disponível online em: <https://design-history.livejournal.com/27271.html> [Consultado a 14 de Julho de 2018].

p. 112 **Figura 2.21**

Disponível online em: <http://acesweeklyblog.com/wp-content/uploads/2014/06/Dali-The-Phenomenon-Of-Ecstasy-1933.jpg> [Consultado a 13 de Julho de 2018].

p. 114 **Figura 2.22**

Disponível na página 107 do livro: Reed, C. (1996) *Not at Home: The Suppression of Domesticity in Modern Art and Architecture*.

p. 114 **Figura 2.23**

Disponível na página 107 do livro: Reed, C. (1996) *Not at Home: The Suppression of Domesticity in Modern Art and Architecture*.

p. 116 **Figura 2.24**

Disponível online em: <https://i.pinimg.com/originals/45/72/20/45722050d05d7fa9da91534f815f87e8.jpg> [Consultado a 13 de Julho de 2018].

p. 118 **Figura 2.25**

Disponível na página 287 do livro: Gura, J., Pile, J. (2013). *A History of Interior Design*.

p. 120 **Figura 2.26**

Disponível online em: http://ljplus.ru/img4/h/a/harmonyscetc_ru/Myunhenskij-secession-1899.jpg
[Consultado a 13 de Julho de 2018].

p. 120 **Figura 2.27**

Disponível online em: <https://i.pinimg.com/originals/b8/b8/38/b8b838ca56a8cb342d81c6d170c71f97.jpg>
[Consultado a 14 de Julho de 2018].

p. 122 **Figura 2.28**

Disponível na página 38 do livro: Sembach, K. (1989). *Henry van de Velde*. London: Thames and Hudson.

p. 122 **Figura 2.29**

Disponível na página 45 do livro: Sembach, K. (1989). *Henry van de Velde*. London: Thames and Hudson.

p. 122 **Figura 2.30**

Disponível na página 43 do livro: Sembach, K. (1989). *Henry van de Velde*. London: Thames and Hudson.

p. 124 **Figura 2.31**

Disponível na página 298 do livro: Gura, J., Pile, J. (2013). *A History of Interior Design*.

p. 140 **Figura 3.1**

Disponível na página 120 do livro: Tournikiotis, P. (2002). *Adolf Loos*. New York: Princeton Architecture Press.

p. 142 **Figura 3.2**

Disponível na página 123 do livro: Tournikiotis, P. (2002). *Adolf Loos*. New York: Princeton Architecture Press.

p. 142 **Figura 3.3**

Disponível na página 123 do livro: Tournikiotis, P. (2002). *Adolf Loos*. New York: Princeton Architecture Press.

p. 144 **Figura 3.4**

Disponível na página 80 do livro: Tournikiotis, P. (2002). *Adolf Loos*. New York: Princeton Architecture Press.

p. 144 **Figura 3.5**

Disponível na página 80 do livro: Tournikiotis, P. (2002). *Adolf Loos*. New York: Princeton Architecture Press.

p. 146 **Figura 3.6**

Disponível online em: <https://i.pinimg.com/originals/43/dd/f2/43ddf2972c77027df6a860c27e6bbad2.jpg> [Consultado a 15 de Julho de 2018].

p. 146 **Figura 3.7**

Disponível online em: <https://www.prague.eu/en/object/places/493/the-city-of-prague-museum-villa-muller-mullerova-vila> [Consultado a 15 de Julho de 2018].

p. 148 **Figura 3.8**

Desenho realizado pela autora da dissertação.

Baseado nos desenhos do livro Tournikiotis, P. (2002). *Adolf Loos*. New York: Princeton Architecture Press e nos desenhos de Karel Lhota disponíveis online em: <http://en.muzeumprahy.cz/planning-documentation/> [Consultado a 23 de Junho de 2018].

p. 150 **Figura 3.9**

Desenho realizado pela autora da dissertação.

Baseado nos desenhos do livro Tournikiotis, P. (2002). *Adolf Loos*. New York: Princeton Architecture Press.

p. 152 **Figura 3.10**

Desenho de análise realizado pela autora da dissertação.

p. 154 **Figura 3.11**

Desenho de análise realizado pela autora da dissertação.

p. 156 **Figura 3.12**

Disponível na página 62 do livro: Tournikiotis, P. (2002). *Adolf Loos*. New York: Princeton Architecture Press.

p. 156 **Figura 3.13**

Disponível online em: <http://www.archimagazine.com/azanchettin1.jpg> [Consultado a 15 de Julho de 2018].

p. 158 **Figura 3.14**

Disponível online em: <https://i.pinimg.com/564x/93/26/d9/9326d90e59ea442c45a5aff55752b32.jpg> [Consultado a 13 de Julho de 2018].

p. 160 **Figura 3.15**

Disponível na página 95 do livro: Tournikiotis, P. (2002). *Adolf Loos*. New York: Princeton Architecture Press.

p. 160 **Figura 3.16**

Disponível online em: <https://www.prague.eu/object/493/jpg-035.jpg> [Consultado a 12 de Julho de 2018].

p. 162 **Figura 3.17**

Disponível online em: http://www.harvarddesignmagazine.org/uploads/image/attachment/2076/full_screen_Villa-Mueller.jpg [Consultado a 15 de Julho de 2018].

p. 162 **Figura 3.18**

Disponível online em: http://2.bp.blogspot.com/_kjcR3Pr4bZo/TTtvdexhUZI/AAAAAAAAABY/zA1xpESLySs/s1600/007+-+moller+living+room+%2528auto%2529.jpg [Consultado a 15 de Julho de 2018].

p. 164 **Figura 3.19**

Disponível online em: <http://pietmondriaan.com/2015/07/09/adolf-loos/> [Consultado a 17 de Julho de 2018].

p. 164 **Figura 3.20**

Disponível online em: <http://abelsloane1934.com/adolf-loos-research/> [Consultado a 15 de Julho de 2018].

p. 164 **Figura 3.21**

Disponível online em: <http://abelsloane1934.com/adolf-loos-research/> [Consultado a 15 de Julho de 2018].