

A Casa Schröder - Habitar Uma Ideia

Rui Barreiros Duarte*

Arquitecto Professor Associado da F.A.U.T.L.

rbdapp@iol.pt

Resumo

O espírito Vanguardista de *De Stijl*, reflecte-se na Casa Schröder de Rietveld, que criou a obra arquitectónica mais significativa e ilustrativa da filosofia deste grupo, com um interior fluido e uma versatilidade espacial que ainda não foi superada, exprimindo numa forma profunda o modo de habitar da cliente.

Palavras-chave: vanguarda, abstracção, versatilidade, racionalidade, estética.

O Papel do Sujeito num Mundo Identitário

A Casa Schröder, constitui uma referência paradigmática dum modo de idealizar o mundo, partindo dos princípios de *De Stijl*, e atributo dum espírito vanguardista que pretendia ultrapassar as limitações inerentes à arte através da superação do próprio sujeito.

Assim, propunha-se a superação da arte através de uma meta-arte, princípio que teve como contraponto a anti-arte preconizada pelo movimento Dádá, referenciada ao protagonismo do objecto.

Sujeito e objecto, constituíram assim polos opostos numa dialéctica que protagonizou um dos campos do pensamento das filosofias do século XX, para além das enunciadas pelas filosofias do Eu e do Ser.

Outras aproximações vanguardistas na arte traduziram-se sobretudo na construção de um novo olhar como aconteceu no cubismo, no carácter gestaltista e fenomenológico da arte, ou através de visões mecanicistas do mundo, como no construtivismo ou no futurismo, contrapondo-se à Natureza e a todo o pensamento vitalista que a arte ainda podia aglutinar como aconteceu na Arte Nova.

Assim, a substituição da *ideia de belo* pela hegeliana *beleza da ideia*, expressa uma inversão do processo de avaliação que desde Kant vinha alterando a apreciação individual subjectiva feita através do gosto e das estruturas do sublime, por uma atitude meramente mental, que constituía um método de aprofundamento sistemático do mundo onde imperava a objectividade decorrente da lógica e do progressivo esclarecimento do espírito.

* MENÇÃO HONROSA (2º CLASSIFICADO) no "Concurso Internacional de Ensayo sobre Los Patrimonios Modernos de la Humanidad declarados por la UNESCO", organizado, em 2004, pela Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela, na comemoração dos cinquenta anos da sua fundação e celebração da "XII Conferencia Internacional sobre la Conservación de Centros Históricos y Patrimonio Edificado".

Esta tomada de posição pressupunha a identidade do sujeito e do objecto como condição necessária para a existência da verdade, e baseava-se na totalização da unidade do ser, do real e do sujeito, não se questionando a diferença entre o real e o racional.

Hegel, baseou-se na tomada de consciência do homem, para que houvesse uma superação através do espírito, criando um dogma a partir do conceito de conhecimento, sobre o qual construiu um sistema lógico, depois de tomar a identidade como pressuposto e valor cancelada pela abstracção.

Este sentido dogmático de cariz metafísico, informou o idealismo que está subjacente às propostas de *De Stijl*, que tenta exprimir a unidade do universo e do ser, contrapondo-se à condição trágica do sujeito dada pela intersecção de múltiplas interpretações e definições.

A questão do sujeito tentou ser resolvida pelo grupo *De Stijl* através da sua própria superação na condição metafísica, remetendo o processo lógico para as categorias do espírito, donde o sujeito, no limite, se ausentava deixando o seu lugar vazio. Mondrian escrevia: "e o homem? Nada por si mesmo, não será mais que uma parte de um todo, e é então quando tiver perdido a vaidade do seu pequeno e mesquinho individualismo, será feliz neste Éden que terá criado!"¹

Esta perspectiva parte de um processo de dissociação, de integração e de redução, pois por um lado anula as referências à História, aos símbolos, e mesmo às emoções e à imaginação, deixando apenas lugar para uma razão pura totalizadora, identificada com um espírito geométrico absoluto, que anunciava o advento de um mundo que tentava igualar tudo e todos depois de extrair o simbólico.

Molda-se assim um conceito de evolução linear, e progressivo, que teve o cuidado de extrair desde o início a animalidade do homem, o seu lado cerebral analógico, a sua dimensão simbólica, a sua contextualização cultural, e todas as referências que poderiam perturbar o devir superior dum espírito em progresso hegeliano relativamente ao absoluto.

Introduzem-se deste modo profundos erros de avaliação que influenciaram a evolução da História, fazendo coincidir uma ideia de mundo com o próprio mundo, viabilizando um pensamento totalizador que se estabelece no lugar das diferenças culturais das raças e dos povos, anulando a simbólica inerente ao sujeito colectivo em construção ao longo da História referenciando a cultura, e o seu sentido mais profundo que é o religioso. Religião significa religar, e Cassirer, no seu pensamento profundo sobre a *forma simbólica*, expressa-se dizendo que "aquilo que num livro científico é reconhecido como a ilustração de uma lei geométrica é, num contexto estético, reconhecido como um ornamento artístico."²

1 ECHAIDE, Rafael - cit. ZEVI, Bruno, "Poética de la arquitectura neoplástica", p.89, In: "La arquitectura es una realidad histórica", ed. Tó Ediciones S. L., Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Navarra, Pamplona, España, 2002, p.101.

2 PERNIOLA, Mario - "L'Estetica del Novecento". Trad. portuguesa: "A Estética do séc. xx," Editorial Estampa, Lisboa, Portugal, 1998, p.102

A verdade deve ser questionada através da qualidade e incidência de perguntas essenciais, para se perceberem as dissociações e vícios de forma, e implicitamente, identificar as falácias subjacentes à capacidade de argumentação e de demonstração que, debaixo da chancela da lógica e da matemática, pretende traduzir a objectividade.

O Espírito Da Vanguarda

O processo de superação do espírito, fez com que na pintura, a metafísica de Piet Mondrian, tivesse evoluído da fase naturalista - onde através da mimesis se reproduzia e interpretava o real -, para o abstraccionismo que propunha uma interpretação do mundo das formas através de um processo de depuração do visível, fazendo emergir as suas estruturas, fixando-se definitivamente na abstracção que, partindo dum mundo interior, - neste caso expresso através de geometrias rectilíneas e perpendiculares que reflectiam a superação do espírito -, contrariavam todos os níveis de apreciações fenomenológicas.

Deste modo, parte-se do pressuposto que as estruturas são objectivamente fundamentadas e inerentes às coisas, não decorrendo da experiência do sujeito que as pensa e observa, acentuando o processo de dissociação. Assim, a pretensa inexpressividade da linha recta, tenta remeter-nos para a construção dum sistema de relações puras, sem haver um predomínio de verticais ou horizontais, cujo conjunto deve exprimir o equilíbrio derivado da geometria isento de qualquer tipo de emoção.

Contudo, as diferentes espessuras das linhas rectas, a diferença de comprimento que apresentam, e as relações no campo que definem, introduzem factores expressivos que se podem conotar com a hierarquia que, como refere Ching, é dada pela dimensão, posicionamento e forma.

As operações do espírito clarificadas pela abstracção, ligadas profundamente entre si e agindo primordialmente sobre as ideias, começaram a ser explicitadas com a lógica de Port-Royal no século XVII. A ideia constituía uma representação, uma acção sobre as coisas, pois existe uma dissociação entre a imagem do cérebro e os conceitos do espírito.

Constitui-se deste modo um pensamento por imagens que antecede as formulações do espírito, e é neste diferencial que se estruturam as teorias por imagens que antecipam a formulação dos conceitos, princípio retomado de Aristóteles quando refere que não há pensamento sem imagem, e continuado por Deleuze.

Para a conquista da ordem e da harmonia, *De Stijl* opunha o individual ao universal, pugnando para que houvesse uma tomada de consciência colectiva, assumindo uma posição idealista dum socialismo utópico, acreditando que o futuro traria a igualdade e a democratização da sociedade, depois de acabarem

as divisões de classes sociais. Deste modo, integrava-se a dimensão utópica e o compromisso com a modernidade, perspectivando um radioso progresso material tornado possível pela evolução técnica e espiritual.

“Criar uma nova arquitectura não significa unicamente fazer descobertas originais actuando individualmente, significa também, e em especial, difundir criticamente as verdades já descobertas, “socializá-las” por assim dizê-lo, e portanto convertê-las em bases de acções vitais, elemento de coordenação e de ordem intelectual e moral.”³

Há também um espírito messiânico que preside a esta visão de construir um maravilhoso mundo novo que se abriria como futuro promissor, sem haver a preocupação de se criarem condições objectivas para que tal aconteça, como se a revolução se fizesse através do esclarecido poder do espírito e não pela alteração dos meios e modos de produção.

O sujeito, numa fase de evolução onde ainda era necessário existir como interveniente motor do processo, devia apenas ajudar a explicitar as regras, retirando qualquer outro tipo de hipótese de acção.

“O jogo é uma entidade impessoal que impõe as suas próprias regras aos que nele participam; ele absorve em si o jogador e liberta-o da obrigação de uma iniciativa meramente subjectiva.”⁴

Exclui-se deste processo a dimensão psicológica do homem porque envolve sentimentos, expressão, subjectividade e o papel da visão, tal como foi teorizada por Rudolph Arnheim, assim como a dimensão simbólica onde se representam as mais profundas estruturas do ser.

A dimensão do homem idealizado, está permanentemente presente nesta estrutura, depois de despojado da sua animalidade que o torna perverso e mesquinho, para viver de acordo com o espírito mecanicista-matemático, arauto de um mundo novo onde se anunciaram algumas das mais poderosas contra-utopias.

As vanguardas artísticas representam o sentido iconoclasta que sempre existiu em diversos períodos na História, criando rupturas culturais, e anunciando um sentido revolucionário iluminado. O repúdio pela forma, levou a que esta se diluísse na luz como no impressionismo - onde ainda existia o primado da visão, - ou nas deformabilidades e anamorfoses onde a introdução do tempo assumiu um papel determinante na construção da realidade.

Mas o pensamento por imagens nunca permitiu que elas se apagassem do espírito, e as manifestações visuais necessariamente incorporaram o simbólico. Os signos revolucionários têm propensão para constituir receitas depois de se perder o ímpeto inicial, ficando o espírito vanguardista refém das próprias

3 CONSIGLIERI, Victor – cit. António Gramsci in: “A Morfologia da Arquitectura 1920-1970” (Tomo II), Editorial Estampa, Lisboa, Portugal, 1994, p.19.

4 PERNIOLA, Mario – “L’Estetica del Novecento”. Trad. portuguesa: “A Estética do século XX”, Editorial Estampa, Lisboa, Portugal, 1998, p.98.

imagens que tinha criado num momento de ruptura para as recusar em seguida. A gramatologia que se criou, - como aconteceu com o Movimento Moderno -, tornou-se por vezes um entrave para que se questionasse fora dos códigos propostos, de tal modo estavam impregnados de ideologia revolucionária.

Mas como libertar as utopias plásticas prisioneiras dos seus próprios códigos que as indexam a si mesmas, num universo auto-referenciável com propensão para se estetizarem funcionando como modelos, caindo na dialéctica que se move entre a estetização da política e a politização da estética na tecitura do jogo sógnico que constroem?

De Stijl, na tentativa de criar uma identidade entre pintura e arquitectura, anula o tempo e o espaço, fazendo emergir a representação e o conteúdo sob o signo da identidade.

Assim, na sua luta contra a historicidade não considera a noção de tempo - porque as utopias se resolvem na uchronia - que não existe na pintura, a não ser como representação da sua retenção como é exemplo o "Nu descendo a escada" de Marcel Duchamp, ou introduzindo distorções do fluir do tempo contínuo como na "Guernica" de Picasso. Também é relegada a noção de espaço, depois de se ter acabado com todos os tipos de perspectiva. A anulação destes dois factores só fazem sentido se não existir o sujeito que é o gerador de signos, sem o qual não há arquitectura, constituindo-se apenas - e só deste modo - uma estrutura de puras relações abstractas.

Contextualização da Ideação Da Casa Schröder

A casa Schröder de Gerrit Rietveld localizada em Prins Hendriklaan, em Utreque (1924), na Holanda, é um exemplo paradigmático da primeira etapa da lógica aplicada à arquitectura, em que a composição constitui um sistema codificado de regras que enquadram a linguagem.

Os princípios físicos da obra que constituem um instrumento analítico da arte, também articulam as qualidades ópticas e sógnicas que se colocam à percepção dadas pelas relações entre a luz e as cores primárias sobre superfícies brancas, cinzentas ou pretas. A plasticidade do conjunto altera as históricas relações figura-fundo que se colocavam na forma, agora substituídas por um sistema de relações abstractas e de profundidade de conteúdos que criam a totalidade da ideia.

Alois Riegl, caracterizou a arte como percorrendo uma tendência para a abstracção da forma, e Worringer refere que a sua evolução é feita no sentido de evitar o orgânico e a tridimensionalidade, utilizando a abstracção e a representação plana.

A ideia de *De Stijl*, incluía um conjunto de princípios que deviam conjugar a sua totalidade, - Elementarização, Integração, Delimitação e Totalização - que

constituíam etapas interligadas e diferenciadas do processo demonstrativo da construção da ideia, pois é através dela que o mundo se torna inteligível nas suas estruturas.

Estes princípios são atributos determinantes da concepção, onde a Elementarização envolvia a necessidade de uma análise, e de uma prática que utiliza componentes discretos reduzidos aos elementos estritamente essenciais.

A Integração, pressupunha uma articulação profunda entre os elementos que, não sendo aditiva, rejeitava a repetição e criava uma unidade sintacticamente indivisível e não hierarquizada no todo.

Com a Delimitação, distinguia-se o objecto do seu contexto, e a Totalização anulava qualquer tipo de hierarquia entre os elementos constituintes, onde nenhum escapava à integração que lhe dá o valor.

Assim, o modo de articulação não era aditivo, e rejeitava a repetição inerente ao sistema da grelha, - princípio gerador que permite a modulação - que viria a ser utilizado por Theo van Doesburg nas suas contracomposições. Contudo, a crítica que lhe era feita referia que ele introduzia um falso caminho que não levava à totalização da ideia. Na intervenção que fez no Café L'Aubette em Estrasburgo (1928-29), criou uma composição em diagonal através de uma rotação, e assim introduziu o questionável princípio da ilusão, pois quebrou a identidade do pensamento que perseguia a "total integração de todos os elementos na pintura".

Este facto levou a uma definitiva incompatibilização por parte de Piet Mondrian, tendo vindo mais tarde, Doesburg a privilegiar nas suas contracomposições as séries matemáticas e as construções geométricas puras, criando sistemas geradores, facto que contrariava a plasticidade de Piet Mondrian.

Só após a morte de Doesburg, é que Piet Mondrian, em homenagem ao seu antigo companheiro e amigo, introduziu no seu sistema codificado telas a 45°, mas manteve sempre a estrutura vertical e horizontal.

As suas composições questionam os limites do próprio quadro, - razão pela qual estas pinturas não devem ter moldura, - deixando o olhar extravazar a tela, sendo fora dos registos apreendidos pelo suporte que se constroem geometrias integradoras, das quais apenas se assinalam fragmentos.

Theo van Doesburg, ao abrir o processo à pesquisa de algo que ainda não estava definido, introduziu um recuo face à síntese totalizadora dum mundo já objectivado, pelo que a falsidade equivalia à falta de ortogonalidade, numa visão que partia da esquematização da cultura produzida por um mecanismo

geométrico de pensamento, tal como viria a ser expresso por Le Corbusier no poema do ângulo recto.

Ortogonalidade e paralelismo, assim como a utilização de formas puras, constituíam princípios essenciais baseados na geometria euclidiana, mas é a partir da tomada de consciência destes princípios compositivos que eles se transformam em signos tanto na arquitectura como na pintura, constituindo sistemas de articulação e significação entre as partes.

Deste modo, a criação de uma unidade identitária funciona num sistema fechado e coeso em si, anulando qualquer outro tipo de interpretação que introduz desestabilização, pois a ideia apenas funciona como um todo, evitando-se a sua decomposição através dos elementos.

Uma leitura que explore as diferenças dadas pelas diferentes valências dos elementos constitutivos - linhas ou espaços situados entre elas decorrentes da sua colocação, dimensão e expressão (forte ou fraca) - introduz a hierarquia e, apesar de poder constituir matéria de reflexão para um tipo de conceptualização arquitectónica que explora o diferencial, rompe com os signos que definem este sistema que apenas se conjuga num todo.

Por isso, é necessário evitarem-se leituras de superfície que não se estruturam a partir do entendimento filosófico e não estejam atentas ao universo sógnico subjacente.

Constitui-se desde modo um idealismo perverso que parece querer estabilizar a evolução, mas o próprio Mondrian, nas pinturas da fase Broadway Boogie Woogie, começou a produzir a decomposição interna das próprias linhas numa atitude musical fractal - se as considerarmos como representação de micro-planos, - ou de cariz punctilista - se forem lidas como uma aproximação ao ponto, - fazendo vacilar a sua unidade, introduzindo o ritmo, desmultiplicando as composições em inúmeras variações possíveis, dentro dum sistema em que a interpretação se situa num universo perpendicular com desfasamentos que se desmultiplicam em infindáveis possibilidades de variações possíveis.

Deste modo, é ironicamente a ideia de ruptura com a História com que se pretendeu constituir a síntese salvadora do mundo, que fez com que emigrasse para os Estados Unidos e redefinisse os objectivos, introduzindo agora a música como referente, interpretando-a através de múltiplas variações possíveis, incrementando a noção serial, de repetição, de diferença e colecionismo.

A dimensão metafísica inicial neste processo, resvala para uma estratégia comercial, que viria a ser utilizada duma forma sistemática nos anos 60 por Leo Castelli, e que determinou a importância dos negociantes de arte face aos críticos.

Encontramo-nos assim em presença de dois processos: um que corresponde ao desenvolvimento dos ciclos artísticos, em que as suas quatro fases - primitiva, clássica, maneirista e barroca - ditam o seu ciclo de vida, dando posteriormente lugar a um outro ciclo; o outro, decorre da mediatização dum processo que, segundo Anne Cauquelin, compreende também quatro níveis - informação, consenso, anelação e internacionalização - funcionando semiologicamente em circuito fechado, como grupo restrito, constituindo um processo de estabelecer o poder, um sucedâneo aos grupos das vanguardas.

Embora no século XVII tenham coexistido duas culturas científicas diferenciadas, concorrentes e modernas na sua metodologia, representadas pelo vitalismo e pelo mecanicismo, "...a imagem corrente do século XVII é a do triunfo do mecanicismo, de uma visão geométrico-matemática da realidade, relegando o vitalismo para um estágio atrasado, primitivo do pensamento humano, como uma atitude animista ligada à ideia de uma animação cósmica e que teria marcado uma visão renascentista de inspiração neoplatónica com um carácter poetizante."⁵

O vitalismo foi renegado por todas as correntes de pensamento do século XX, - mesmo pelas que consideram que a arte possui uma dimensão cognitiva como Rudolph Arnheim -, e foi através da lógica e do método que se exprime o processo de concepção utilizado pelos arquitectos do Movimento Moderno que, partindo de códigos pré-estabelecidos enquadrados por uma gramatologia consistente, os vão aprofundando através de uma investigação lógica sobre a qual fazem as necessárias sínteses.

Assim, a Casa Schröder, exprime uma harmonia dada pela plasticidade e o equilíbrio, reflectindo a essencialidade das qualidades das imagens e conceitos que são indexados a si mesmos, fazendo emergir o significado através de signos que ligam os códigos representados por pontos, linhas e planos colocados perpendicularmente entre si. Articulando pontuações e espacialidades através de diferentes direcções e posicionamentos, conjugam qualidades visuais qualquer que seja o posicionamento do sujeito.

Numa leitura morfológica sobre a plasticidade da Casa Schröder, verifica-se que se rompem - tal como na pintura de Piet Mondrian - os limites da composição, e as superfícies deixam de definir o interior por oposição ao exterior individualizando-se em si. Adquirindo um valor por si próprias, e decorrente dos códigos do neo-plasticismo, criam uma composição aberta, possuidora de vários níveis de intensidade. A ruptura com a caixa aqui enunciada, viria a ser explorada em profundidade, por exemplo, na Casa da Cascata de Frank Lloyd Wright, e sobretudo na obra de Mies van der Rohe.

Na casa Schröder, a caixa é desconstruída através dos planos de fachada, num jogo de opacos e vazios que definem os vãos, enfatizados pelo valor de linhas,

5 CARDOSO, Adelino - "Leibniz segundo a expressão", Edições Colibri, Forum de Ideias, Lisboa, Portugal, 1992, p.77.

criando um sistema de relações entre os diversos elementos arquitectónicos, onde dominam as tensões de equilíbrio estabelecido entre as diversas partes.

O valor das linhas encontra-se também nos prumos da estrutura metálica, nos tubos de queda de águas e nas guardas horizontais das varandas, surgindo esses registos também interiormente nas calhas colocadas no tecto para as paredes de correr. É de referir a importância das linhas nos pinázios das janelas que, no interior, se articulam com a escada. Estes elementos, - assim como o vão que se encontra sobre a entrada principal -, ainda possuem códigos arquitectónicos que nos remetem para figuras do passado (portas e janelas), contrariando as tensões do neo-plasticismo que tomaram o seu lugar e a abstracção em geral, que deveria configurar a sua unidade estética.

A casa encontra-se num limiar da desconstrução da forma feita pela abstracção, utilizando os códigos dos planos e das linhas, que significamente lhe dão unidade, anunciando ao mesmo tempo duas das tendências que caracterizaram o Movimento Moderno: a do vidro e do aço que viria a ser explorada por Mies van der Rohe; e a dos muros brancos.

A cobertura plana continua o jogo de perpendicularidades dos planos das fachadas, e representa a inovação tornada possível pela tecnologia, significando também a recusa de qualquer tipo de fenomenologia que se possa reflectir o recolhimento pessoal e a interioridade do Eu, e que tem como signo a cobertura de duas águas, onde o sótão é o mais significativo local de recolhimento pessoal e de memórias, tal como foi descrito por Gaston Bachelard no seu livro "A Poética do Espaço."

Agora já não se habita o abrigo, expresso no conceito da cabana rústica de Laugier, - que tinha evoluído nas categorias albertianas da necessidade para a comodidade e para a voluptuosidade -, habitando-se apenas a ideia expressa por uma estrutura abstracta que garante a defesa contra os elementos naturais. Simbolicamente, representa a anulação do ninho, embora ele se denuncie no espaço residual no quarto, cujo reduto - quando fechado -, é representado pela minúscula cela onde cabe apenas uma cama.

A Elementaridade dos Princípios Compositivos

Encontramo-nos assim em presença de dois princípios: o idealista cuja fixidez identitária se compatibiliza com a conquista da ordem suprema reflectindo um equilíbrio primordial que é chancelado pela lógica e pela matemática que na teoria conduz à verdade; e o dinâmico, que decorre das mudanças do inquieto espírito humano, em que o ideal constitui apenas uma referência, sendo o mundo questionado enquanto pesquisa de uma verdade inatingível que, como refere Herberto Helder, se constitui como "uma constante reposição de enigmas".

É nesta vertente que se abre o caminho ao desdobramento, perseguindo um fim que deve ser objectivado através do método.

O léxico artístico essencial de *De Stijl* é constituído por três elementos: ponto, linha e plano, tal como foi definido por Kandinsky, mas a linha nunca é curva nem quebrada, mantendo sempre as mesmas características endémicas e na posição relativa que estabelece entre os diferentes componentes, sendo sempre perpendicular com distâncias variáveis dentro dum conjunto de regras geométricas pré-definidas, excluindo-se os signos das superfícies empenadas e curvas que fazem o espírito divagar sem fixar o olhar e o objectivo.

Os planos mantêm sempre os seus três invariantes: definição dos limites, estrutura e materialidade. Ao se evitarem variações fora deste sistema, mantém-se a sua caracterização essencial sem se sobrepor figuras e sem se introduzirem distorções, existindo apenas variações internas que vacilam entre uma homogeneidade heterogénea e uma heterogeneidade homogénea, decorrente das necessidades técnicas de utilização dos materiais, especialmente do vidro.

O idealismo confronta-se com a lógica, o método e a crítica dos pensadores sociais da Escola de Frankfurt que assumem em relação a ele uma profunda oposição, nomeadamente através da crítica ao preconceito que surge como suporte aos sistemas de valores. A arquitectura do século XX, também se desenvolveu a partir dos sistemas geradores mecanicistas, da repetição e da diferenciação, exprimindo-se quer através da grelha espacial de Yona Friedman e do Habitat de Montreal de Mosche Safdie, ou na fragmentação de Louis Kahn e de Mario Botta, na gramática generativa de Chomsky com as composições de Frank Gehry, ou no Desconstrutivismo através das rupturas e das linhas quebradas de Daniel Libeskind com as suas referências a Spinoza, no processo sistemático de diferenciação Deleuziano de Peter Eisenman, ou mesmo nas referências ao elementarismo na Casa "A" (1967), de John Hejduk, para só se citarem alguns exemplos.

Estes pressupostos ajudam a clarificar as opções culturais subjacentes à ideia de arquitectura, que se remetem em última instância para a ideologia e para a tradição, utilizando-se o método e a lógica como princípios operativos que tentam identificar a testabilidade posta no lugar duma verdade ausente.

Ironicamente, o próprio Piet Mondrian, na já referida fase de pinturas *Broadway Boogie Woogie*, ao interpretar a música, percorreu o caminho da própria desconstrução do sistema ideal que tinha criado, referindo que a arte em si não lhe interessava, mas apenas aquilo que através dela se podia descobrir.

Assim, tudo pode ser de outra maneira construindo-se sempre o novo através do processo, dependendo da selecção dos princípios donde se parte, dos elementos

tomados como referência, do modo como são trabalhados e da importância que lhes é atribuída. As teorizações mais contundentes são sempre feitas através de posições radicais e panfletárias, como o “ornamento é um crime” de Adolf Loos, dos manifestos *Dadá* na sua arte anti-arte ou por *De Stijl* entre outros, querendo sempre fazer crer pela argumentação e pela demonstração utilizada, que as soluções preconizadas são as melhores em detrimento de todas as outras, pois enunciar é excluir.

Por isso, é necessário olhar sempre para os outros lados da mesma questão, para entender qual é o valor e significação da ideia, como questiona o mundo e o altera, sendo a sua validade decorrente da forma como faz emergir a diferença e como se constitui como signo da liberdade.

Uma Epistemologia da Representação

Pensar as paredes para Rietveld, envolvia um significado ambivalente não resolvido, pois dependia se elas fossem consideradas como pintura ou arquitectura, ou seja, como composição ou como suporte. A confinção espacial que elas definiam enfatizava a “representação”, o que permitiu utilizá-las como pintura, desmassificando a sua presença através da utilização de cores primárias nas suas diferentes superfícies em consonância com o que escreveria Mondrian no artigo “O homem - A rua - A cidade” em 1927: “A cor natural da matéria deve também desaparecer, sempre que seja possível, debaixo de uma capa de cor nua e de não-cor.”⁶

A presença da cor como ascendente da pintura sobre a arquitectura, retirava a leitura construtiva da casa cuja vertente técnica nunca constituiu o objectivo principal, fazendo prevalecer a poética da ideia da pintura, que se apropriava dos planos verticais e horizontais e da importância das linhas, criando uma envolveria totalizante não hierarquizada.

São sinais que nos remetem para imagens, que não sendo imagens do espaço, procuram o espaço para as imagens que se apresentam com simultaneidades, interagindo com o observador e adquirindo o valor de signos cujo papel é criar relações entre as diversas partes. Deste modo, o todo é constituído por múltiplas parcelas que, depois de serem apreendidas visualmente, se articulam significamente entre si recriando a unidade, apesar da quadridimensionalidade anti-prospéctica do espaço decorrer da visão cubista. Assim, o sujeito deslocando-se no interior do objecto, apreende-o progressivamente em simultaneidades e em sequências através de múltiplos pontos de vista, constituindo várias visões dadas pelo encaminhamento que se unificam através da legibilidade, cuja valência se colocou definitivamente no lugar que durante séculos tinha sido ocupado pela hierarquia.

⁶ ECHAIDE, Rafael - cit. Zevi, Bruno, “Poética de la arquitectura neoplástica”, pp.87 e 88, In: “La arquitectura es una realidad histórica”, ed. T6 Ediciones S. L., Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Navarra, Pamplona, España, 2002, p.100.

A fragmentação do todo é representada pela introdução do tempo, sendo este decomposto analiticamente em unidades sequenciais semelhantes entre si, apresentando-se operativamente como movimento representado por sequências,

temporalizações, e pela retenção do próprio movimento, tudo de acordo com a noção de real, também ele constituído por uma sequência de 24 imagens por segundo, ditada pela capacidade de retenção de imagens da nossa retina, o que constitui o princípio do cinema.

Este princípio substitui os elementos “linguísticos” da forma por um sistema abstracto que privilegia as relações, pelo que o discurso das geometrias, do espaço, da luz e do vazio passa a substituir o da memória, do lugar, das formas e dos elementos da arquitectura.

A fluidez do espaço articula o interior com o exterior, transformando-se num suporte imaterial onde a estrutura e os materiais tomam o lugar do ornamento. O sistema de relações abstractas enfatiza o domínio do espírito sobre a visualidade, e “evoca” uma ordem superior metafísica que dialecticamente valoriza o espírito num percurso essencial que se fundamenta em Platão.

É importante enfatizar que, sendo *De Stijl* um grupo holandês, - mesmo partindo do princípio que não fazem referência à paisagem holandesa -, ela também é rectilínea, de linhas perpendiculares e não repetitiva, tal como os princípios de Piet Mondrian, analogia que se pode fazer decorrente do emparcelamento do território.

Considerando também que o nosso cérebro tem um lado lógico e outro analógico, e que as imagens constituem um factor de conhecimento e de “representação” do mundo anterior aos conceitos, se for seguido o método de Gauguin, - onde depois de se pintar a paisagem se volta a pintá-la de memória introduzindo uma progressiva depuração da forma -, é natural que, de acordo com o percurso que Mondrian vinha a fazer nas suas pinturas sobre a árvore, ele se vá remetendo para o *schema* em vez da forma, cuja vertente lógica foi aprofundada através da introdução dos princípios puros de relações geométricas.

A dialéctica que se coloca entre sujeito e objecto ou abstracção e ornamento, constitui as faces aparentemente contraditórias dum sistema que só existe na relação que estabelece com os seus opostos. Assim, uma das razões que fundamentam a vertente patrimonial da Casa Schröder para além da ideia, é o modo como se relaciona com o contexto, representando a ordem e o progresso perante um mundo contra o qual radicalmente reagiu.

A Plasticidade do Espaço

A versatilidade da Casa Schröder parte da interpenetração dos espaços na arquitectura, tal como foi proposto pelo neo-plasticismo, possuindo diversos graus de liberdade que vão desde o espaço livre à cela mínima, contrariando a noção de caixa fechada e dos espaços organizados por justaposição, tendo-se para isso tornado operativo o conceito de parede de correr, constituída por planos que funcionam como diafragmas.

Importa referenciar que as características morfológicas dos espaços passam pela sua organização através de penetrações, justaposições ou aglutinações.

O jogo fluido dos espaços envolve também uma dimensão cenográfica, confrontando a posição dos planos com os enquadramentos de zonas definidas por cores onde uma clarabóia central evita que haja zonas de menor iluminação.

A fluidez do espaço e a sua configuração variável, introduz no programa habitacional novas valências na sua utilização interagindo com as actividades do utilizador, que o pode alterar de acordo com as regras previamente estabelecidas.

Outro aspecto determinante da qualidade da visibilidade da casa, é a utilização da cor branca, criando um forte contraponto às cores castanhas da construção tradicional da envolvente, demasiado conotadas com o barro dos tijolos.

O branco é uma cor integradora e, sendo o somatório de todas as cores, significa também a ausência de materialidade, conotando-se-lhe a abstracção e a dimensão higienista dum mundo asséptico.

Apenas são permitidas as cores primárias, pelo que o uso do azul, do vermelho e do amarelo só encontram o preto como a ausência de cor no jogo cromático, onde também se incluem tons de cinzento. A utilização do amarelo-limão em vez do amarelo primário, surge de modo a conjugar-se opticamente no conjunto, insistindo-se na visualidade do sujeito observador.

A luz, o espaço, a escala, a proporção, o ritmo, as cores primárias e a matéria, constituem uma sequência de "materiais de construção", que partindo do seu purismo essencial se vão reificando através de diversas relações e materialidades dando suporte à ideia.

Esta depuração era defendida pelos teóricos do grupo *De Stijl* e sobretudo por Theo van Doesburg, que considerava que o estúdio do artista devia ser como um laboratório médico, um universo asséptico, o que também decorre do facto de ser asmático, doença de que veio a morrer num sanatório da Suíça.

Assim, o branco simboliza o paradigma da limpeza, e constitui com o vidro um sistema de referências higienistas anti-bacterianas para que a vida se tornasse mais agradável.

Os Princípios da Construtividade

Há outros aspectos essenciais para a qualidade da vivência da casa que decorrem do seu ambiente, pois sem se socorrer de nenhuma sofisticação técnica especial, Rietveld criou soluções inovadoras resolvendo a circulação do ar através dos

pormenores de ventilação existentes no interior na base dos vãos, proporcionando um ambiente controlado.

É importante referir que a cultura ocidental por vezes introduz novidades construtivas que afinal já faziam parte integrante dos códigos construtivos de outras civilizações como é o caso das paredes de correr em madeira, que desde sempre fizeram parte integrante da arquitectura popular japonesa, devido ao facto de no Japão existirem muitos sismos.

Frank Lloyd Wright utilizou este princípio depois de visitar o Japão, mas Rietveld partiu de um princípio diferente, pois tinha começado por ser construtor de móveis desde os doze anos quando ajudava o pai na oficina, vindo mais tarde a tirar um curso nocturno de arquitectura.

No seu primeiro projecto, construiu um habitáculo abstracto de acordo com uma lógica conceptual ligada aos procedimentos construtivos do carpinteiro, na justeza, faseamento e ideação que faz parte do seu processo de trabalho, e em conformidade com um pensamento global de intervenção que englobava o mobiliário, a casa e a cidade, atitude subjacente à acção dos arquitectos do Movimento Moderno quando referiam que a sua intervenção ia "da colher à cidade."

Assim, a casa Schröder estrutura-se na sua concepção a partir de um princípio do mobiliário, traduzida na articulação dos planos e na interacção das partes com o todo, embora considere uma experiência de apropriação que compreende várias possibilidades de organização, correspondendo às necessidades de crescimento e apropriação de uma família constituída pela mãe com três filhos. O pensamento "por gavetas" que definia o sistema racional-funcionalista é aqui flexibilizado de modo a permitir que a vivência da casa se adapte às necessidades de uso.

A diferença entre actividades e funções foi determinante para se otimizar o processo conceptual, criando condições para uma apropriação diferenciada dos espaços durante o dia e a noite, facto só tornado possível pela interacção que existiu entre a senhora Schröder e Rietveld, o que permitiu responder com eficácia às necessidades dos utilizadores.

Este aspecto essencial na vivência das habitações, torna-se mais eficaz quando existe um cliente específico. Mas se nos referenciarmos ao modo como são produzidas as habitações de acordo as leis vigentes, verificamos que se cerceia muita da flexibilidade possível, pelo que se deverá explorar a região situada entre a tipificação, os possíveis graus de liberdade do sistema, e o modo de habitar.

Também se deve ter em consideração o método do catálogo de Bruno Zevi que sistematiza e flexibiliza o processo de desenho que pode criar opções alternativas na organização de espaços de acordo com a especificidade de cada utilizador.

Em 1918, nos anos do pós-guerra, Martin Heidegger, reflectindo sobre o vazio que envolvia a existência do Homem numa metafísica da angústia, escreveu sobre o ambiente que devia enquadrar a vida aplicado à casa:

"A própria casa indica quem vive nela, é distinta de cada um dos seus habitantes. É fruto de uma meditação na criação de espaços na luz. Um espaço arquitectónico deve revelar a evidência do seu processo criativo mediante o espaço, ele mesmo."⁷

Antes do capítulo fenomenológico que Heidegger abria com a sua filosofia do ser-aí, - que leva a outros caminhos dos representados nesta reflexão sobre a casa Schröder -, - não deixa de ser importante referir o enquadramento do vazio que na época envolvia o homem, e a importância que a casa tem como espaço residual de existência.

Podemos assim encontrar três tipos de vazio: o da subtracção da matéria antes do neo-plasticismo que construía as relações cheios-vazios; o da angústia que teve expressão no existencialismo e no niilismo; e o vazio da ausência que cria um puro jogo de relações abstractas nas quais o Homem não é considerado, e que tem expressão nas imagens minimalistas da arquitectura ou no pensamento de relações tensionadas geométrico-abstractas de Peter Eisenman.

O espaço mínimo reivindicado pela utente para o seu quarto, é o equivalente da experiência ascética dos conventos nestes tempos modernos onde agora se enfrenta o mundo e não se cria um lugar distante dele para o ignorar.

Os espaços mínimos vieram a ser investigados com outros objectivos no design para a produção de iates, aviões, roulottes, automóveis, carruagens, e das cápsulas que, na arquitectura, constituíram um factor experimentalista sobretudo a partir dos anos 60 do século XX, e nas propostas dos Metabolistas Japoneses dos anos 70 nos seus projectos de espaços mínimos habitáveis para nómadas urbanos.

Mas é por ter havido o entendimento desses tempos difíceis dos anos 20, que a Casa Schröder reflecte uma depuração essencial que também faz parte de uma estetização da vida, assinalando as suas cores espaços diferenciados dos contrastantes claros-escuros do passado, ou dos que se vieram mais tarde a traduzir na arquitectura como signo da angústia no existencialismo.

Os Tipos de Desenho Referenciais

A ruptura com a História da Arquitectura torna-se ainda mais evidente, partindo da visão e da concepção de um construtor de móveis e designer, que apresenta, agora como arquitecto, um modelo simultaneamente icónico e canónico, contrapondo-se ao desenho analógico da arquitectura que partia das tipologias, princípio predominantemente utilizado até então a par do desenho pragmático como foi definido por G. Broadbent.

7 CONSIGLIERI, Víctor – cit. Martin Heidegger in: "A Morfologia da Arquitectura 1920-1970" (Tomo I), Editorial Estampa, Lisboa, Portugal, 1994, p.213.

Tirando as pirâmides do Egipto que constituem um exemplo de desenho icónico e canónico, só no século XVIII com Boullée, é que se propõe um desenho deliberadamente icónico no Cenotáfio de Newton, depois de se ter rompido com os estilos, e feito prevalecer em arquitectura o princípio da ideia, contrapondo-se ao princípio vitruviano da construção seguido até então.

O desenho icónico parte de uma ideia pré-estabelecida e define simultaneamente o objectivo e o ponto de partida fazendo-os coincidir, constituindo um ícone que se vai aprofundando ao longo do processo de desenho. O desenho canónico, parte de regras geométricas e matemáticas, como é o caso do número de ouro, definindo princípios que garantem a harmonia.

O Papel do Autor

A opção pelo tipo de desenho é determinante, e ainda mais quando se privilegia a abstracção, que deve ser complementada pela constante depuração e qualidade das sínteses, criando-se opções relevantes para a construção da ideia, pelo que o autor é um intérprete fiel de um sistema codificado já estabelecido.

Quando existe um cliente, é fundamental que ele se identifique com o tipo de desenho, caso contrário não é possível haver consonância com o objectivo pretendido.

Na Casa Schröder, a profunda contribuição que a cliente Truus Schröder-Schröder teve, fez com que Rietveld reconhecesse a sua co-autoria tal como foi divulgado nas publicações de *De Stijl* (1924-1935) e *L'Architecture Vivante* Nº5 (Outono e Inverno de 1925).

A ideia de cela monástica e celibatária, preconizada por Piet Mondrian, decorre da minimização da importância do sujeito individual, princípio de austeridade que a senhora Schröder quis utilizar na sua casa, por motivos económicos e pelo modo de vida que queria ter.

Apesar do autor, se situar numa intersecção de contingências de diversa índole - social, económica, técnica, programática, temporal, etc. -, quando vive uma época de profundas mudanças, torna-se possível romper mais profundamente com os signos do passado, como aconteceu neste caso onde teve um papel essencial a cliente que rejeitava a vida burguesa que tinha tido com o falecido marido. O seu lugar ausente, permitiu que quisesse adoptar - tal como a sua irmã em Amsterdão -, um modo de vida de acordo com o espírito da vanguarda, enfrentando um futuro aberto a novas ideias e experiências de vida. Para além da ideia, a mentalidade é um factor determinante e mais profundo que as revoluções.

De Stijl, que tinha sido o estilo que devia acabar com todos os estilos, deu abertura a uma utopia formal, e ao perigo de se estabelecer a imagem enquanto

interpretação superficial, feita fora do pensamento simbólico onde a imagem é substituída pelo símbolo, alterando-se o seu significado ou, como refere Florénki, “é uma metafísica concreta, uma teologia visual que vê no ícone um ponto de união entre o mundo invisível e o mundo visível.”⁸

Para a Escola de Viena, a importância do estudo das imagens estava de acordo com uma lógica correspondente à sequência Valor-verdade, Testabilidade ou Verificação e Significação, existindo ainda hoje posições lógico-matemáticas que consideram esta vertente analítica fundamental na construção dos objectivos da arte.

Contudo, para além deste sistema de referências, continua actuante o princípio do oráculo de Delfos referido num fragmento de Heráclito: “O senhor do oráculo que está em Delfos, nada diz nem oculta, mas significa.”

A emergência do significado está também presente na lógica simbólica matemática, questionada por Ludwig Wittgenstein na Escola de Viena.

“A significação no século XX deve ser vista a partir de diversos pontos de vista, de acordo com as filosofias e correntes de pensamento, podendo considerar a verificação, que constitui a verdade (concepção defendida por Frege e a Escola de Viena, com Jakobson, 1928) a que se segue o Pragmatismo, a Epistemologia e o Niilismo.

(...) A diversidade das quatro primeiras definições conduziu à aplicação da lógica matemática ao campo da semântica, na procura dum método para explicar e para fazer compreender a realidade objectiva. Segundo John Lyons, no livro *Semântica I*: ‘a formulação de um problema no sentido matemático é, geralmente, muito mais breve, mais clara e menos susceptível a erros de interpretação.’⁹

Assim, o método de concepção é mais sistemático e profundo que a visão do autor enquanto criador de representações próprias, objectivando-se a criação em dois aspectos: dando relevância à estrutura subjacente ao processo de criação, donde emergem as múltiplas soluções como é o caso das unidades de Habitação de Le Corbusier com a aplicação das séries de Fibonacci; ou criando uma solução única para cada caso, diferenciada de todas as outras, sem se estabelecer um pensamento serial.

Princípios de Composição

Charles Sanders Peirce, referia que o século XIX tinha sido o século do método, e que o século XX seria o século do método de descobrir métodos, criando condições para que fosse fácil fazer bem e difícil fazer mal.

O artista individual é substituído pelo processo de desenho, o que implica aprofundar a visão do mundo, devendo o questionamento ser feito de acordo com

⁸ PERNIOLA, Mario – “L’Estetica del Novecento”, Trad. portuguesa: “A Estética do século XX”, Editorial Estampa, Lisboa, Portugal, 1998, p.62.

⁹ CONSIGLIERI, Víctor – “As Significações da Arquitectura 1920-1990”, Editorial Estampa, Lisboa, Portugal, 2000, p.50.

a lógica, a matemática e a geometria, abandonando-se as categorias linguísticas da retórica ou a gramática. Fruto de uma época e de um lugar que pretendia ser universal, permanece irreduzível e intransigente o princípio que deu significado à intervenção e que estrutura a ideia da Casa Schröder.

A nova plasticidade que *De Stijl* criou, devia reflectir o futuro radioso da Humanidade, imbuído do espírito dum socialismo utópico, dum idealismo e duma metafísica que tinham em si de comum uma vontade de progresso e de superação da condição humana que tinha sido legada pela História, através da libertação do espírito.

Contudo, a sua utopia formal, distinta da utopia tecnológica com a qual se identificou o progresso técnico, também relegou o funcionalismo e os princípios que levaram à pré-fabricação, assim como a utopia social liderada pelos pensadores marxistas que propunham na ordem social uma ruptura profunda através da alteração dos meios e modos de produção como condição desse mesmo progresso.

O sentido transformador da arte em todas as épocas abre novos sentidos sobre a realidade, sobre as condições do seu tempo e lugar, fazendo emergir o seu sentido mais profundo.

A Superação

A reflexão sobre a Casa Schröder pode assim ser feita por rupturas, como aconteceu com o contexto onde se insere e na época em que foi feita, mas também se deve considerar como sobreposição das diversas matrizes que dão estrutura e sustentabilidade à ideia, onde a complexidade subjacente e as próprias contradições não são mais do que manifestações das tensões inerentes ao processo de superação da forma.

Outra vertente da apreciação é acreditar que essa superação se consegue fazer pela via metafísica, tentando pacificar as contradições internas do ser humano, fazendo com que essa via redentora contrarie o caminho oposto enunciado pela tragédia grega, onde o Homem permanece em constante luta consigo mesmo, e cuja carreira filosófica lhe foi conferida por Nietzsche e retomada por Lacan, que articulando Freud com a linguística estrutural, define um sujeito em contínua formação.

Aqui constitui-se o polo oposto do idealismo, onde no limite se geram os princípios do irracionalismo simbólico que promovem a criatividade na terceira fase da evolução do Movimento Moderno, em contraponto com uma visão idealizada do mundo, que constitui uma categoria arquétipa do pensamento ocidental desde Platão.

A ideia de ordem, impõe-se como sendo a única, e portanto totalizadora porque exclui todas as outras manifestações que tinham sido dadas em todos os períodos da História, quer tivesse sido através da dimensão antropológica, dos estilos, ou continuada pela investigação dos diversos domínios da visualidade. Agora, a ordem é entendida como um sistema de relações que fazem emergir as regras subjacentes à forma, revelando as geometrias que as fundamentam.

Deste modo, a essência desloca-se do objecto para as relações que existem entre si, como propõe o método estruturalista que substitui a dialéctica por sistemas triádicos de pensamento, reposicionando as estruturas da lógica que não decorre de princípios unitários.

Averróis, o grande pensador árabe que reintroduziu na Europa o pensamento grego antigo e que esteve na génese da Lógica de Port-Royal, introduziu o princípio da dupla verdade: a da fé e da razão. Todo o pensamento se estrutura a partir daí, através de dogmas e da ideologia.

A vertente ideológica do projecto teórico da arquitectura do século XX, parte dum princípio de ruptura com outros códigos, e sendo violentamente parcial como Mondrian, cria um cordão higienista como limite dum mundo fechado, apenas acessível aos iniciados num sistema de verdade.

A ideia do mundo passa a ser coincidente com a própria cosmogonia de grupo, que a deverá espalhar como ideia imbuída dos signos da ideologia, estabelecendo a eficácia dum processo lógico que contém a justificação em si, revelando a testabilidade da ideia e anulando o processo de subjectivação, pelo que o sujeito fica sempre exterior, dissociado do nível simbólico, devendo-se estrategicamente ausentar do processo para que as estruturas do pensamento revelem a sua profunda pureza essencial.

O Devir do Património

A crise que se abateu no mundo ocidental em 1973 com a crise do petróleo, fez com que ele reflectisse sobre o seu património comum, tentando fazer emergir as raízes que lhe dão identidade. O pensamento voltou-se para os núcleos das cidades históricas onde se explicita mais fortemente a memória colectiva através da sua simbólica.

A questão do património constituiu desde então uma bandeira de identidade mais atenta a um legado que é necessário preservar, e que hoje já inclui o Movimento Moderno.

Na História dialéctica, as contradições são factores historicamente determinantes, marcando etapas de percurso, mas hoje, com a História fragmentária como refere Foucault, encontramos razões fortes para que se revejam à luz da

contemporaneidade valores que se devem preservar, por identificarem etapas de um percurso que fica registado em obras que se podem revisitar sem existir um sentido museológico sobre o passado, mas fazendo perceber a interactividade que ele estabelece com a contemporaneidade, criando um sentido de futuro.

Hoje existem muitas soluções operativas que permitem integrar esses valores, fazendo com que os edifícios permaneçam vivos, importando para isso determinar o tipo de vida que se pretende que venham a ter.

A Casa Schröder constitui um exemplo paradigmático que transporta para a arquitectura uma questão inicialmente posta na pintura, e com a qual a arquitectura se devia identificar. No início do século XX a pintura tinha avançado mais do que a arquitectura, uma vez que no campo das ideias se tornava mais fácil a sua experimentação na pintura do que a sua execução na arquitectura.

Ironicamente, foram os próprios elementos do grupo *De Stijl* que não se interessaram pela casa e a ignoraram, como foi o caso de Piet Mondrian, tendo ela provocado as gargalhadas de Oud quando a viu. Fica a dúvida quanto a esta manifestação, pois Oud considerava-se o pai da arquitectura holandesa e como tal, não admitia concorrência, especialmente se nela visse algo de novo que o ultrapassava. Apenas Theo van Doesburg lhe deu atenção publicando-a duas vezes na revista *De Stijl* em 1924-25.

A passagem à prática de uma ideia, pode também gerar desilusão sobretudo quando as expectativas são elevadas, porque deixa de constituir o princípio idealizado e portanto inatingível que não pode ser posto em prática e, quando se executa, afinal não transforma a sociedade, nem sequer leva ao esclarecimento, porque as pessoas continuam a olhar e a não verem, e projectam sempre as suas próprias referências na visão que têm do mundo.

Ao passar para a realidade da arquitectura construída os conceitos postos na pintura, rompe-se essa condição pictórica incorporando matéria e o espaço que foi tão criticado na pintura, tanto por Worringer como pelo grupo *De Stijl*.

Uma pintura não se habita, nem uma utopia mesmo que formal se pode construir, pois ela só pode existir como tomada de consciência, como possibilidade em potência, nunca sendo possível realizar a sua essência.

Acresce o facto de uma obra possuir demasiados factores aleatórios que a podem alterar, a começar pelo programa que retira a pureza da ideia, conforme defendiam os arquitectos vanguardistas dos anos 20 do século XX.

Contudo, neste aspecto, a Casa Schröder marca uma excepção, pois a cliente querendo viver de acordo com o momento da vanguarda que estava a acontecer na Holanda, quis fazer uma casa que fosse económica e ao mesmo tempo

expressasse os princípios vanguardistas de *De Stijl*, grupo de que veio mais tarde a fazer parte com Rietveld.

Também se deve considerar como relevante o contexto onde a casa se insere, pois sendo a casa mais moderna numa rua que foi mantendo o seu carácter com as suas casas burguesas, as características do território foram profundamente alteradas à nascente, ao se criar um desnivelamento para passar uma via rápida sobre a rua, quebrando as amplas ligações visuais que a casa tinha com a paisagem envolvente, uma das razões de ser dos grandes vãos em vidro que desmaterializavam o piso superior e que, com a casa, constituía um equilíbrio de relações dinâmicas.

“A obra deve, como diz Sartre, criar no observador o amor do lugar, no qual tudo converge e se transforma para ele. Por isso, o mundo real não pode ser abolido para nós, porque revivemos o objecto estático a partir do lugar onde nos apercebemos dele. O objecto só é estético pela presença da obra integrada no mundo real, assim como a parede está para o quadro, e o local e a vida para a casa.”¹⁰

Ao pensar o património, também se deve ter em consideração os pontos de vista e o que não está construído, ou seja, o enquadramento necessário que, retomando os princípios da lógica e da teoria de *De Stijl*, se expressa nas relações que ligam neste caso a casa com a envolvente.

Também é de salientar o contraponto essencial dos edifícios em tijolo com que confina, que constituem uma das razões de ser da abrangência da ideia, devendo-se garantir que não se altere a sua imagem, como já aconteceu com o edifício contíguo a este adjacente que, pintado de ocre, ajuda a esvaziar o sentido profundo da intervenção, pelo que a ideia de património não se deve de modo algum fixar-se apenas no objecto em si, descurando o valor das relações contextuais do lugar onde se insere. Afinal é também um sistema de relações dialécticas que está em causa, mensagem que deve ser entendida em toda a sua profundidade.

A Intervenção e o Sentido de Recuperação

Assim, para além da visão estritamente objectual que tem sido dominante na preservação do património há necessidade de introduzir de uma forma sistemática uma maior profundidade no conceito para que se incorporem conjuntos significantes que constituam unidades morfológicas, ou sistemas de relações essenciais de carácter semiológico, que podem compreender contextos lineares de grande dimensão, como é o caso de ruas, aquedutos, ou eixos que constituam percursos significativos, bem como estruturas urbanas estabilizadas no tempo que devem englobar o seu enquadramento, introduzindo uma gestão qualificada sobre os sinais da marca do tempo nas dimensões relacionais entre quotidiano, época e permanência.

¹⁰ CONSIGLIERI, Víctor – “A Morfologia da Arquitectura 1920-1970” (Tomo I), Editorial Estampa, Lisboa, Portugal, 1994, p.219.

Uma metodologia analítica que incorpore uma visão que sobreponha várias matrizes complementares de cariz morfológico, fenomenológico ou semiológico, contribuirá com os seus atributos e qualidades para que se construa um sentido de unidade e se explicita o carácter dos conjuntos, partindo de sistemas de rentabilização que integrem os aspectos económicos e culturais.

Neste sentido, a Casa Schröder, enquadrada por uma fundação que envolve a investigação, constitui um legado que tem tentado encontrar por si própria os caminhos duma gestão que a viabilize.

Mas é pela estruturação de políticas conjunturais que se deve dinamizar o interesse cultural inserido na vivência quotidiana, evitando a criação de simulacros de uma realidade ausente, fazendo com que até o próprio turismo - tematizado ou não - tenha uma vertente cultural introsada com o genuíno espírito das diferentes épocas que moldam o nosso futuro colectivo.

No domínio da visão pictórica, pode-se questionar como é que as cores da casa resistem ao tempo, e como se controla o seu envelhecimento prematuro, pois, sem se introduzir uma visão impressionista, há que perceber que as cores não estão estabilizadas e que existem debaixo duma atmosfera mutável com diferentes luminosidades.

Há assim uma diferença entre poética e matéria, ressaltando as dúvidas que se puseram relativamente às nuances cromáticas utilizadas, pois tal como na pintura antiga, as qualidades que se conseguem ao se fazerem as tintas não são repetíveis, apesar das cores primárias utilizadas.

Tal como a utopia que não se realiza, também a ideia de pureza e de identidade entre universos tão diferentes como são os da pintura e da arquitectura, não se compadece com soluções de compromisso. Ao serem minorizadas as expectativas utópicas, permite-se apenas realizar o sonho, mesmo que seja o do arquitecto e do seu cliente, facto que define e valoriza o papel do sujeito fenomenológico, mas que contamina a pureza da ideia com o seu uso.

Em todas as fotografias impõe-se um ideal vazio fixista, uma ordem imutável no tempo debaixo de irrepreensíveis reflexos que significam que é a ideia que interessa.

Na perspectiva de Rietveld, a casa quando foi construída, teria uma vida de cerca de 50 anos, pois os tempos modernos associam-se a uma efemerização das obras, e o seu processo construtivo atende ao sentido das mudanças existentes na sociedade. Contudo, a estética da vida que preside à retenção das memórias do passado, leva a que se pretenda preservar esse próprio passado.

A casa, pelo seu significado, teve intervenções que, para além dos aspectos técnicos de manutenção lhe deveriam preservar o sentido, embora ela tenha sofrido alterações e também haja falta de informação rigorosa. Contudo, considerando que não há elementos arquitectónicos que sejam insubstituíveis, todos os seus componentes podem ser renovados, desde que se mantenha a ideia original, tal como aconteceu com a *Torre Eiffel*.

A ideia de casa mantém-se para além da substituição de todos os seus componentes que têm uma vida mais curta do que a perenidade da concepção. Na recuperação não interessa otimizar soluções técnicas que interferem com a poética, pois ir-se-ia alterar o balanço que se estabelece entre elas, importando reflectir sobre o sentido e oportunidade de se criarem as condições adequadas de intervenção.

O caso da Casa Schröder é paradigmático da perseguição dum ideal, e da visão do mundo do grupo *De Stijl* que, apesar da sua efémera existência, mantém actual a sua importância, pois a mensagem de que foi portador contém valores intemporais que se referenciarão sempre como fragmentos de utopia.

A importância das ideias de arquitectura foram veiculadas ao longo da História através de textos escritos, de desenhos que representavam arquitecturas não construídas, de arquitecturas efémeras e dos modelos de arquitectura.

As propostas das vanguardas pressupunham um sentido idealizado e fixista numa dimensão necessariamente excluyente, mas ainda hoje persistem como lugares de resistência nas linhas teóricas mais radicais, dadas as infindáveis possibilidades de introduzirem variações dentro dos mesmos princípios.

Apesar do mundo nunca ter evoluído no sentido hegeliano e tenha perseguido um devir trágico e niilista, - situação que foi aplacada historicamente durante séculos através de Deus e de certo modo pelas utopias induzindo esperança, redenção e ideal -, elas fazem elevar o espírito e inverter essa tendência, dando um sentido superior ao futuro colectivo.

A ideia de totalidade pode implantar-se sobre as estruturas da diferença onde também se tecem mundos de ilusão, sobre os quais se podem construir visões profundas e determinadas em direcção ao futuro. Mas qual futuro? Dizia Borges: "no futuro haverá muitos futuros possíveis, e é bom que assim seja."

Bibliografia

- A.A.V.V. (OVERY, Paul, BÜLLER, Lenneke, OUDSTEN, Frank den, MULDER, Bertus) – “The Rietveld Schröder House”, Uitgeverij THOTH, Amsterdam, The Netherlands, 1992.
- ASSOUN, Paul-Laurent – “A Escola de Frankfurt”, Publicações Dom Quixote, Lisboa, Portugal, 1989.
- BACHELARD, Gaston – “A Poética do Espaço”, Editora Martins Fontes, São Paulo, Brasil, 1989.
- BLOK, Cor – “Historia del Arte Abstracto”, Cuadernos Arte Cátedra, Madrid, España, 1987.
- CARDOSO, Adelino – “Leibniz segundo a expressão”, Edições Colibri, Forum de Ideias, Lisboa, Portugal, 1992.
- CAUQUELIN, Anne – “A Arte Contemporânea”, RÊS-Editora, Lda., Porto, Portugal, s.d.
- CONSIGLIERI, Víctor – “A Morfologia da Arquitectura 1920-1970” (Tomo I), Editorial Estampa, Lisboa, Portugal, 1994.
- CONSIGLIERI, Víctor – “As Significações da Arquitectura 1920-1990”, Editorial Estampa, Lisboa, Portugal, 2000.
- DRUCKER, Johanna – “Theorizing Modernism, Visual Art and the Critical Tradition”, Columbia University Press, New York, U.S.A., 1994.
- ECHAIDE, Rafael – “La arquitectura es una realidad histórica”, ed. T6 Ediciones S. L., Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Navarra, Pamplona, España, 2002.
- KUSPIT, Donald – “The Cult of the Avant-Garde Artist”, Cambridge University Press, England, 1993.
- PADOVAN, Richard – “Towards Universality – Le Corbusier, Mies and De Stijl”, Routledge, London and New York, England and U.S.A., 2002.
- PERNIOLA, Mario – “A Estética do século XX”, Editorial Estampa, Lisboa, Portugal, 1998.
- PIGNATARI, Décio – “Semiótica da Arte e da Arquitectura”, Editora Cultrix, São Paulo, Brasil, 1981.