

«Produções correntes» em arquitectura: a porta para uma diferente gramática do projecto no início do século XX

RUI RAMOS *

1. Transições e transcrições: caminhos da cultura arquitectónica

Em Lisboa, nas primeiras décadas do século XX, estavam em construção diversos projectos de casas unifamiliares burguesas, o que representava uma das encomendas mais comuns entre arquitectos e *conductores de obras*.

A habitação unifamiliar constituía uma experiência arquitectónica significativa, não só pela qualidade do dispositivo espacial da grande casa burguesa, ajustado ao desejo de sumptuosidade e de qualificação moderna do habitar dos seus clientes, mas também pela introdução no projecto e no discurso arquitectónico de uma diferente ideia de casa, genericamente reconhecida pela sua contenção e racionalidade. Esta «outra casa», embora cingida nas dimensões e limitada no orçamento, dispunha-se a reelaborar a experiência espacial dos mestres na edificação da grande habitação, estando sujeita a inéditos critérios de serialização dos processos de projecto no atelier e de construção na obra. No virar do século, com esta «outra casa» que designaremos de *produção corrente*, inaugurava-se uma distinta racionalidade arquitectónica, do espaço e dos modos de habitar, que coexistia com a grande casa burguesa. O seu projecto registava novas regras e adequava os dispositivos espaciais extensos e complexos a programas mais reduzidos e económicos. A sua realização iria possibilitar à burguesia uma alternativa ao palacete urbano, que, contudo, sem ter uma intenção substitutiva de um pelo outro, foi sinal indelével do seu tempo, acompanhando a alteração do estilo de vida dos seus habitantes.

A arquitectura no início do século XX é ecléctica, transformando-se num campo disponível para a afirmação de diferentes tendências e gostos que vão germinando nas construções então realizadas.

* Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

A mistura de influências com origem na livre e académica adopção dos estilos, com um gosto pitoresco (por vezes de raiz internacional que determinava o aparecimento dos *chalets* e dos *châteaux* ¹), produz uma arquitectura híbrida. Este fenómeno romântico marca a habitação unifamiliar e, adequando-se à realidade portuguesa, influenciará a nossa condição arquitectónica ² do início até meados do século XX.

As obras realizadas neste período por Nicola Bigaglia (?-1908), José Alexandre Soares (1873-1930), Álvaro Machado (1874-1944), Jorge P. L. de Alfredo d'Ascensão Machado (1857-1926), Adães Bermudes (1864-1948), Leonel Gaia (1871-1941), Francisco Carlos Parente (1872-1924), José Alexandre Soares (1873-1930), Manuel J. Norte Júnior (1878-1962), Ernesto Korrodi (1889-1944), António Couto, Rafael Duarte de Melo, entre muitos outros, podem ser um exemplo da situação então vivida na edificação da habitação burguesa, onde a variabilidade do modelo adoptado e dos seus matizes difíceis de classificar, correspondem também a circunstâncias como o tipo de cliente, o local da obra e o seu destino (habitação própria ou arrendamento).

Neste tempo é necessário distinguir as obras de Miguel Ventura Terra (1866-1919) e de Raul Lino (1878-1974). O requinte da casa do Cipreste, realizada por Raul Lino entre 1907 e 1913, só pode ser confrontado com algumas das casas de Ventura Terra, como a casa Visconde de Valmôr, projectada em 1905. Embora esta obra seja de influência clássica e Ventura Terra um forte crítico da argumentação de Raul Lino a favor da *Casa Portuguesa*, no desenvolvimento do programa da habitação unifamiliar detecta-se uma mesma atenção ao processo de fazer arquitectura ³, partilhando uma mesma preocupação relativa à intervenção no sítio, à paisagem, à construção e à planta, como instrumento essencial na realização dos aspectos funcionais do

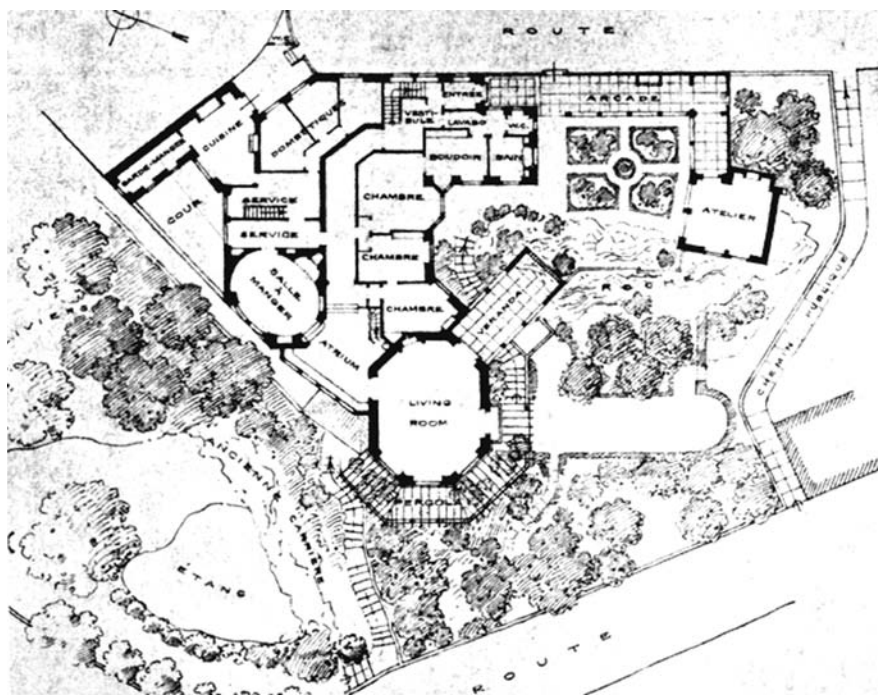
¹ STOOP, Anne, «Algumas casas românticas em Sintra», *Romantismo -Sintra nos itinerários de um movimento*, vol. 2, Instituto de Sintra, 1988, p. 215-233 [comunicações ao I Congresso Internacional de Sintra sobre o Romantismo, 1986].

² Paulo Pereira constata, de forma notável, esta inclusão de tempo passado, o século XIX, no desenvolvimento do século XX, atribuindo a esta condição a essência da cultura e da arte em Portugal: «(...) o século XIX mantém o seu balanço epocal até muito tarde. Os progressos da revolução industrial, tímida e tardia, parecem meras importações fomentistas sem que traduzam uma modificação do tecido essencialmente rural do país. Nas artes, o tradicionalismo e o conservadorismo são de tal modo pesados e inerciais que se pode afirmar, sem receio de errar, que os traços do gosto oitocentista, ao nível da educação das artes e do consumo, se mantêm até cerca de 1960... O século XIX é, de facto, o século mais longo da história portuguesa.» PEREIRA, Paulo, *2000 anos de arte em Portugal*, Temas e Debates e Autores, Lisboa, 1999, p. 319

³ Aspecto já salientado por Raquel Henriques da Silva. SILVA, Raquel Henriques da, «A «Casa Portuguesa» e os Novos Programas, 1900-1920», in A. Becker, A. Tostões, W. Wang (org.), *Portugal Arquitectura do Século XX*, Prestel, 1997, p. 18

programa: «Esta constatação problematiza positivamente a questão da «casa portuguesa», permitindo considerar que por volta de 1900, tanto o gosto culturalista do primeiro [Lino], como o paradigma progressista do segundo [Terra] se encontravam, com naturais diferenças de estilo, abertos à reflexão sobre as necessidades da casa moderna.»⁴

Apesar das significativas diferenças, os protagonismos de Ventura Terra e Raul Lino (um de formação clássica filiada na academia francesa e portadora de uma visão cosmopolita traduzida em termos de intervenção sócio-cultural e política, e o outro romântico de influência germânica e anglo-saxónica, interessado em conhecer o seu país e as suas raízes para a afirmação da identidade nacional), introduzem em Portugal um vector de modernidade na produção arquitectónica ainda agendada pela força do século passado. Ao reagrupamento cultural que marcava a passagem de século, do eclectismo ao pitoresco, Terra e Lino souberam, por vias e em ritmos distintos, interpretar a sua formação,



Casa do Cipreste, planta, Raul Lino, 1907-1913

⁴ Ibid.

propondo não só um novo gosto, mas também uma diferente forma de fazer arquitectura.

Aliás será contra os *insuportáveis revivalismos*, que de forma aleatória eram servidos como contraproposta aos estilos importados, sobretudo de influência francesa, que Raul Lino formula uma alternativa arquitectónica nacional, sintetizando o debate do seu tempo em torno da genuína *Casa Portuguesa*. Apesar da acção de Raul Lino ser incondicionalmente antimoderna, as suas primeiras obras apresentam de forma paradigmática, características disciplinares inovadoras, que trouxeram para a casa uma espacialidade modernizante na época, assente numa nova e radical forma de entender o tempo doméstico. O seu trabalho como arquitecto de casas como Monsalvat e do **Cipreste**⁵, estabelece uma dissociação fundamental com a sua intervenção enquanto agente doutrinador empenhado na estilização e divulgação da *Casa Portuguesa*⁶, tema que continuará a inquietar o debate arquitectónico até 1970⁷.

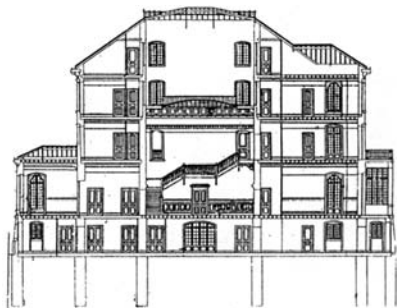
Apesar da análise arquitectónica da obra inicial de Raul Lino, confirmar a presença de aspectos seminais da concepção espacial moderna⁸, verifica-se a não incorporação desta experiência pela geração de arquitectos modernos na sua tradição, problema significativo e amplo no tempo. O facto de Raul Lino não ter tido discípulos, a par da contestação coesa dos arquitectos motivada pela exposição retrospec-

⁵ Ao longo do texto os nomes dos projectos a «bold» indicam que se encontram documentados com ilustrações.

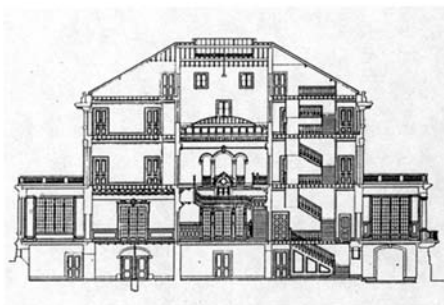
⁶ A acção de Raul Lino em organismos oficiais (em 1947 é Vice-Presidente da Academia Nacional de Belas-Artes e em 1967 seu Presidente, tendo sido em 1949 Director dos Monumentos Nacionais) parece ter-se regido por uma forte imposição das suas ideias com alguma contundência. Tal facto é relatado por alguns arquitectos no documentário *Raul Lino*, realizado por Cristina Antunes (RTP, 1999), e igualmente salientado por Nuno Portas ao referir ser necessário fazer-se um estudo «dos inúmeros pareceres que, em diferentes representações, teve que dar nas últimas décadas, na medida em que nas cadeias de informação oficiais, como nas decisões de júris, se decide arquitectura, directa ou indirectamente.» PORTAS, Nuno, «Raul Lino: uma interpretação crítica da sua obra de arquitecto e doutrinador», *Colóquio*, 61, Lisboa, 1970, p. 20.

⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁸ Sobre a caracterização dos dispositivos espaciais modernos na arquitectura doméstica ver: RAMOS, Rui, *A Casa Unifamiliar Burguesa na Arquitectura Portuguesa: mudança e continuidade no espaço doméstico na primeira metade do século XX*, Dissertação de Doutoramento em Arquitectura apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2004 [policopiado]. E sobre a presença desses dispositivos na obra de Raul Lino ver: ALMEIDA, Pedro Vieira de, «Raul Lino, Arquitecto Moderno», in *Raul Lino. Exposição Retrospectiva da sua Obra*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1970, p. 115-188.



Casa J. J. da Silva Graça, corte, Ventura Terra, 1905-1907



Palacete Mendonça, corte, Ventura Terra, 1909

tiva da sua obra ⁹, independentemente do seu óbvio cunho emocional e político, manifesta tanto o não relacionamento dos arquitectos com a sua figura, como a dificuldade em aceitarem a experiência da sua obra relevante, como parte do processo histórico, isto é, não só como uma percepção do passado mas também como a sua presença ¹⁰.

O constrangimento dos arquitectos na aceitação da experiência inovadora da obra inicial de Raul Lino até 1970, permite também distinguir a importância e significado dos gestos de modernidade presentes na obra de Ventura Terra. A influência para a sua geração e gerações seguintes, quer como arquitecto social e politicamente activo, quer através da sua obra, nomeadamente através da *produção corrente*, permite-nos considerar a sua reavaliação na cultura arquitectónica portuguesa no início do século.

A síntese de Ventura Terra, como refere Paulo Nunes, apresenta-se como uma introdução da arquitectura moderna portuguesa e das suas próprias circunstâncias, que importa atender numa leitura coetânea com experiência similar da arquitectura europeia e norte americana ¹¹. A sua obra é marcada, não só pela produção de grandes casas burguesas, de postura ecléctica e classizante, com um vigor cosmopolita

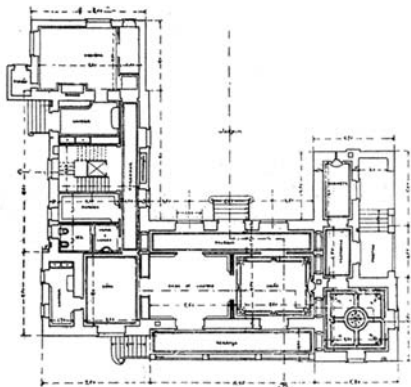
⁹ FRANÇA, José-Augusto, RIO-CARVALHO, Manuel, ALMEIDA, Pedro Vieira de, PIMENTEL, Diogo L. (org.), *Raul Lino. Exposição Retrospectiva da sua Obra*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1970

¹⁰ ELIOT, T. S., «A tradição e o talento individual», in J. Monteiro-Grillo (ed.), *Ensaios de Doutrina Crítica*, Guimarães Editores, Lisboa, 1997, p. 21-32

¹¹ NUNES, Paulo Manuel Simões, *A Construção Moderna e a cultura arquitectónica no início de Novecentos em Portugal*, Dissertação de Mestrado em Teorias da Arte pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2000, [policopiado]. RAMOS, Rui, op. cit.

inédito e espacialmente sofisticado, mas também, como veremos, por uma *produção corrente* do seu atelier que realiza um vasto número de projectos inovadores na racionalidade da sua concepção¹².

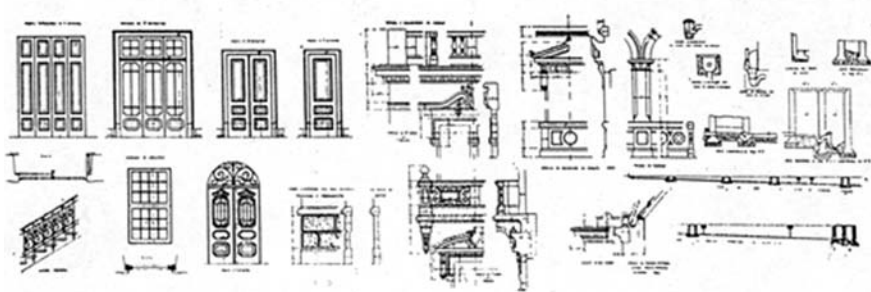
A **casa J. J. da Silva Graça** e o **Palacete Mendonça** representam a grande casa burguesa que Ventura Terra executava com grande mestria. No primeiro exemplo, trata-se de uma construção sobre a rua,



Casa José Maria Posser de Andrade, planta piso 1, António Couto, 1913

edificando um gaveto, e no segundo de um palacete rodeado por uma grande propriedade. Situações diferentes, que apesar das diferentes opções de estilo, de influência *Beaux-arts* e origem francesa, são submetidas à mesma organização da planta de eixo central. Destaca-se o grande espaço do átrio central como elemento aglutinador da composição, servida por uma detalhada elaboração espacial, que dá resposta à sofisticação do programa e mecânica funcional, com a presença de novos equipamentos e soluções construtivas.

Estas duas casas, pela sua complexidade e extensão, aproximam-se de grandes máquinas de habitar, baseadas na imponência como estra-



Casa José Maria Posser de Andrade, detalhes, António Couto, 1913

¹² Pedro Vieira de Almeida ao analisar a obra de Raul Lino dá-nos as coordenadas do que é ser moderno na transição do século, permitindo conjugar esse entendimento sobre a obra de Ventura Terra, como aliás também tem vindo a ser apontado por Raquel Henriques da Silva. Assim poderemos referir: Ventura Terra, arquitecto moderno?

tégia de representação social, sujeitas também a imperativos oitocentistas de higiene baseados na separação das tarefas, tipo de produtos, momentos de execução e abundância de água — sem interferir ainda na lógica da própria concepção do espaço funcional, como veremos nas décadas seguintes. Não são casas determinadas pela moderna miniaturização funcional do espaço, mas sim referenciadas ao trabalho doméstico intensivo, gerador de grandes espaços detalhadamente previstos para o serviço de muitos empregados.

Entre as inúmeras grandes casas burguesas que na época se realizaram, podemos ainda distinguir a **casa José Maria Posser de Andrade**, de António Couto, em que o programa doméstico comum contem soluções particulares, provenientes de outra experiência influente na sua época com origem na *English free architecture*¹³.

Trata-se de uma vasta habitação organizada em redor de um pátio central ocupado por um jardim, o que determina uma planta em forma de U. O seu programa e tradução espacial apresentam características particulares e invulgares nas casas então construídas, sendo a mais evidente, a sistematização da articulação entre compartimentos através de um corredor e a simplificação desses mesmos procedimentos sócio-espaciais.

Este projecto apresenta uma organização espacial e funcional que não corresponde a estritos princípios de composição classizante, como a simetria ou a centralidade da circulação vertical, do acesso e do átrio central; pelo contrário, parece tentar encontrar uma lógica própria de responder a um programa extenso, estabelecendo a sua hierarquia de relações espaciais internas, e de adaptação ao terreno e ao sítio. Verifica-se que são os espaços sociais e os espaços privados a ocuparem o lugar central na composição da casa, ao contrário dos dois exemplos anteriores onde o átrio e os espaços de circulação, nomeadamente a escada principal, constituem argumentos estruturais do espaço doméstico.

Estas casas representam a grande habitação burguesa, que terá o seu contraponto na produção corrente de inúmeros projectos, publicados nas revistas da especialidade, de casas sujeitas a outro registo espacial e socioeconómico, manifestando tanto a disponibilidade da burguesia para encomendar uma edificação mais contida, como a dos arquitectos para acolherem a sua realização.

¹³ Ver prefácio de Julius Posener à primeira edição inglesa (1975) da obra de Hermann Muthesius, *Das englische Haus* (Berlim, 1904-1905).

2. Ser burguês e a condição de ser moderno

Esta «outra casa» estabelece não só a oportunidade de conter e simplificar o programa da casa burguesa, mas também de defrontar novos problemas sociais, como a organização da privacidade e o papel da mulher. No início do século, a afirmação de uma nova burguesia urbana passa pela necessidade de edificar residência, que apesar da pequena dimensão, é um elo fundamental da representação social, e onde irá expor (mais do que assumir) os recentes paradigmas do «conforto» chegados do estrangeiro, recorrendo aos novos materiais, tecnologias e sistemas de decoração, de acordo com uma economia de consumo emergente.

Contudo, julgamos que a fabricação desta «outra casa» é sobretudo uma oportunidade de ajuste às novas realidades societais e de mercado, e nunca o advento de uma transformação moderna, como já firmemente se esboçava na sociedade europeia. Apesar desta iniciativa de actualização da casa, do seu espaço doméstico e possibilidade de representação, a *nossa burguesia* é avessa a verdadeiras transformações, e incapaz de assumir a aliança entre tradição e progresso, e de compreender que o revivalismo estava já condenado no seu tempo ¹⁴.

Em Portugal, se este processo encetado pela burguesia mantém semelhanças com expressões europeias no assumir da herança do século XIX, com o qual esboça linhas de continuidade e de inovação, terá com certeza uma imensa dificuldade de libertar-se dela em todos os planos da sociedade ¹⁵. A construção da modernidade em Portugal, é fenómeno pontual e minoritário, porque nunca abraça (ou não pode abraçar) uma utopia de transformação social, ou seja, nunca foi um projecto que ultrapassasse o domínio da iniciativa pessoal, e que alcançasse uma dimensão colectiva e institucional como propósito da melhoria das condições degradadas de vida da sua população ¹⁶.

¹⁴ Diversos investigadores como José-Augusto França, Nuno Portas, Pedro Viera de Almeida, Paulo Pereira, Paulo Varela Gomes ou Lucília Verdelho da Costa, entre outros, apontam a falta de iniciativa e perspectiva da burguesia, genericamente pouco culta, diminuta e com poucos recursos. Para uma ampla leitura deste condição na transformação do espaço doméstico ver: RAMOS, Rui, op. cit.

¹⁵ Entre outros, José-Augusto França observa essa mesma inércia bloqueadora da burguesia em encetar um projecto de sociedade. Para uma ampla e profunda observação da sociedade portuguesa no século XIX ver: FRANÇA, José-Augusto, *O Romantismo em Portugal: estudo de factos socioculturais*, (1974), Livros Horizonte, Lisboa, 1993.

¹⁶ É uma situação de miséria que podemos constatar em Portugal nos anos trinta e quarenta, com os dados fornecidos pelo *Inquérito à habitação rural*, publicado nos dois primeiros volumes em 1943 e 1947. BASTO, E. A. Lima, BARROS, Henrique, *Inquérito à habitação rural*, vol. I, Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 1943 [Minho, Douro-

As obras mais emblemáticas do modernismo, como o Instituto Superior Técnico (Pardal Monteiro, 1925-1941) e o conjunto que é edificado em seu redor, são obras circunscritas a uma cenografia estatal¹⁷. A modernidade edificada em Portugal na primeira metade do século XX foi, na sua generalidade, revivalista de um século XIX, nunca conseguindo alcançar uma pertinência formal por via de uma industrialização não existente, tratando-se sempre de fenómeno eminentemente visual. A construção doméstica em registo modernista é realizada em alvenaria de pedra (com excepções no uso do betão, como a verificada na casa para o engenheiro Bélard da Fonseca, de Cristino da Silva, em 1930), o que não permite o abandono da parede espessa para a liberdade espacial (*promenade architectural*), ou a abertura de grandes vãos (*fenêtre à longueur*), argumentos definitivos da nova linguagem. A modernidade é assim e sobretudo um estilo¹⁸, que por vezes é alternado com outros de cariz oitocentista, de tradição romântica, realizado entre vários compromissos formais, técnicos, sociopolíticos, sempre ligado à terra e à origem, sendo a sua arquitectura intuitiva, requintada e intimista. Até ao final dos anos cinquenta, este será o quadro de continuidade e de inovação da arquitectura portuguesa, patrocinado por uma burguesia herdeira das pesadas décadas anteriores.

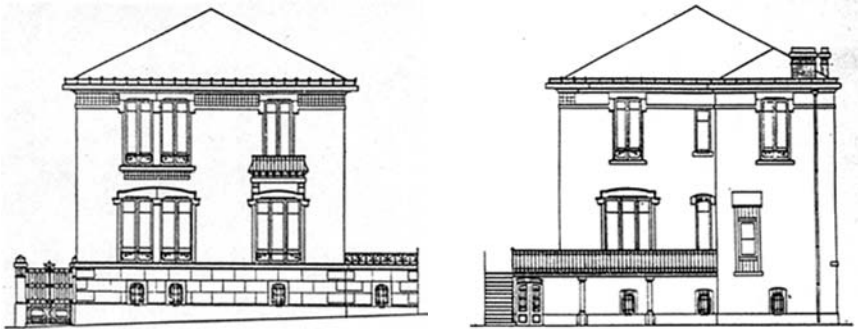
3. Casa feita, casa refeita: a arte de projectar

Simultaneamente à produção de grandes casas, geralmente situadas em espaços privilegiados, produz-se uma outra arquitectura caracterizada por habitações de menores dimensões, com custos controlados

-Litoral, Trás-os-Montes e Alto-Douro]. BARROS, Henrique, idem, vol. II, 1947 [Beira Litoral, Beira Alta e Beira Baixa]. Sobre este assunto ver ainda: LEAL, João, *Etnografias Portuguesas (1870-1970): Cultura Popular e Identidade Nacional*, D. Quixote, Lisboa, 2000, p.145-164.

¹⁷ António Bandeirinha salienta a hibridez da produção arquitectónica, o immobilismo sociocultural da burguesia, e a generalizada degradação das condições de vida do povo, como factores caracterizados da sociedade portuguesa nos anos 40. BANDEIRINHA, José António, *Quinas Vivas*, (1993), FAUP publicações, Porto, 1996.

¹⁸ Ou seja uma ideia de «diferença». Um sistema de formas ou estilo, não é mais que a consagração de uma repetição, plasticamente verificável e socialmente identificada. A burguesia exige a diferença, não como verdadeira originalidade, mas porque caracteriza simultaneamente um conjunto de pessoas consideradas superiores. Assim a «diferença» é fundamentalmente um aspecto de reconhecimento da classe social. Sobre este assunto ver: BOURDIEU, Pierre, *La Distinction: critique sociale du jugement*, (1979), Les éditions de minuit, Paris, 1985. PEZEUMASSABUAU, J., *La maison: espace réglé, espace rêvé*, GIP Reclus, Montpellier, 1993.



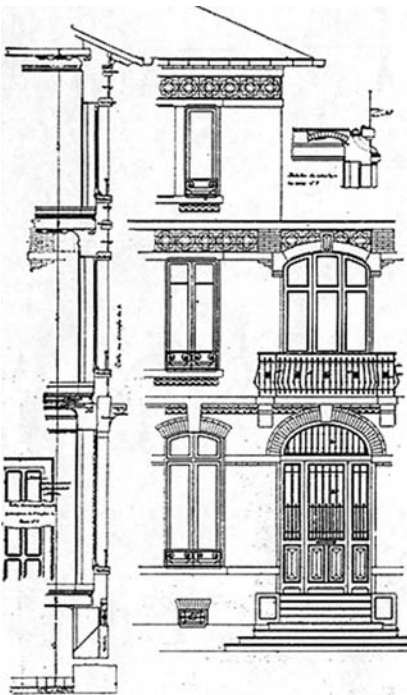
Casa José Joaquim Miguéis, alçados principal e posterior, Ventura Terra, 1903

e situadas em lotes de contidas dimensões. Esta extensa *produção corrente* dos ateliers dos mestres, embora mal identificada nos estudos monográficos, constitui um aspecto inovador com reflexos arquitectónicos

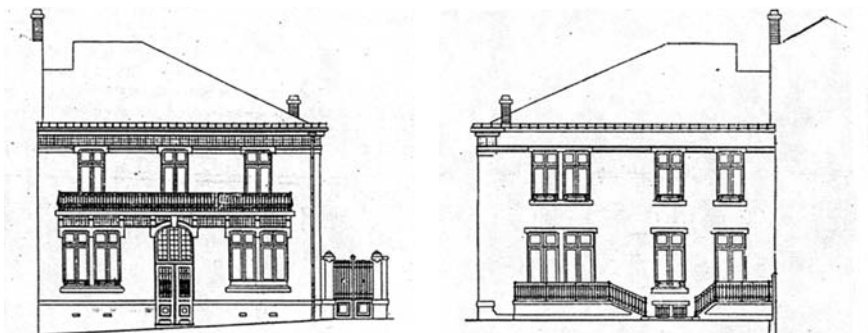
geralmente pouco considerados. É uma obra marcada por uma afirmação plástica e decorativa contida, apresentando aspectos de sistematização construtiva e de repetição de elementos como portas e janelas sem molduras, cornijas em madeira e remates utilizando tijolo aparente, de difícil classificação estilística.

Caberá a esta arquitectura de *produção corrente*, no cenário Português, standardizar e tipificar o projecto de arquitectura para uma construção rápida e mais económica? O racionalismo da concepção e da construção entra assim pela «porta menor» da obra *anónima e banal*, de reduzidas dimensões e geralmente ignorada tanto dos currículos profissionais como da crítica?

Trata-se da obra produzida por arquitectos como Norte Júnior (1878-1962) ou Ventura Terra (1866-



Casas geminadas H. dos Santos, detalhe construtivo, Ventura Terra, 1904



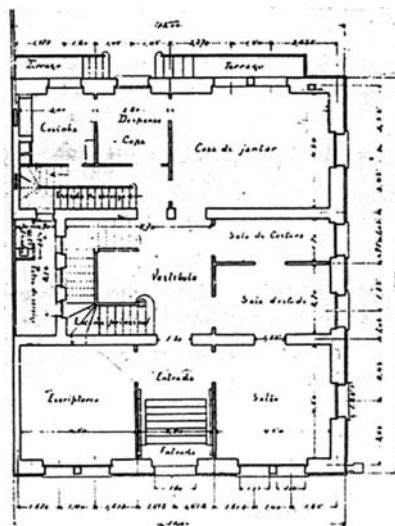
Casa Júlio G. da Costa Neves, alçado principal e posterior, Ventura Terra, 1904

-1919), que recorrendo às suas capacidades e conhecimentos da arte de construir, produzem uma arquitectura doméstica de grande economia de meios, que simultaneamente apresenta uma forte racionalidade na organização da habitação e na inclusão dos princípios higienistas.

Podemos identificar do arquitecto Ventura Terra entre 1903 e 1904, entre Lisboa e Cascais: a **casa José Joaquim Miguéis**, as **casas geminadas H. dos Santos**, a casa Jacinto Cândido, a casa Júlio G. da Costa Neves, as casas em banda Miguel Henrique dos Santos e a casa da Condessa de Taboeira; ou do arquitecto Norte Júnior em 1910 a casa José Pereira da Costa, que representam uma atitude de eficaz pragmatismo profissional, face a uma encomenda vasta, tipificada e de poucos recursos.

Esta situação é referida no comentário que acompanha a publicação de alguns projectos, como o da casa José Joaquim Miguéis de Ventura Terra: «*No pequeno, como no grande, porém, se revela o cuidado e bom gosto que presidem a todos os trabalhos do sr. Ventura Terra.*»¹⁹

Este tipo de projecto apresenta soluções inovadoras e com recurso expedito a novas técnicas. Na casa José Joaquim Miguéis,



Casa Júlio G. da Costa Neves, planta piso 1, Ventura Terra, 1904



Casa António Macieira, planta piso 1,
E. Korrodi, 1910

verificamos a utilização de uma longa estrutura metálica (pilares e vigas metálicas com abobadilhas), que serve para criar um terraço ao longo de toda a fachada lateral. Esta estrutura permite articular os espaços da zona social da casa com o exterior e com o jardim, ou seja, permite a comunicação das salas do piso nobre (elevadas relativamente ao terreno) com o exterior através do terraço suspenso.

Na **casa Júlio G. da Costa Neves** de Ventura Terra encontramos os mesmos aspectos de racionalidade e economia. A planta, organizada desde um átrio central, apresenta uma compartimentação cuidada de acordo com um programa muito

detalhado como se constata na legenda. O espaço do átrio central, presente nos dois pisos, reúne as principais circulações da casa, quer as ligações horizontais entre os compartimentos, quer a circulação vertical entre pisos. Tal não impede que encontremos ainda uma segunda escada de serviço, que permite uma circulação directa entre a zona da cozinha e a área das instalações sanitárias junto do quarto principal. Também a entrada principal, com um pequeno vestíbulo junto da porta de acesso da rua, permite o acesso primeiro ao escritório e à saleta e depois ao átrio central e deste à casa, assegurando um efectivo sistema de segregação entre espaços privados para a vida familiar e espaço de acolhimento das visitas.

A organização da casa mantém todos os dispositivos para o funcionamento do programa doméstico, mas numa versão de grande economia de área, o que implica uma grande eficácia na proposta de organização do espaço e de domínio dos seus instrumentos de projecto.

¹⁹ [s.n.], «Casa do Ex.º Sr. José Joaquim Miguéis», *A Construção Moderna*, ano IV, n.º 89, 1903, p. 35.



Casa António Macieira, alçado sobre a rua e lateral com a porta principal, E. Korrodi, 1910

Igualmente a **casa António Macieira** de Ernesto Korrodi, distinguida em 1910 com o Prémio Valmor, apresenta os mesmos aspectos de organização da planta. Tal como no exemplo anterior, a planta de forma quadrangular é dividida com grande rigor, funcional e técnico. Embora com um sentido decorativo diverso e mais exuberante que em Ventura Terra, nomeadamente com a presença de diversos arcos na fachada principal (na varanda, na janela de três arcos e no portão de entrada para o jardim), os restantes alçados, são tratados como superfícies lisas, recortadas unicamente pelos vãos.

A solução demonstra um conhecimento seguro das necessidades domésticas e economia de meios, bem como dos instrumentos arquitectónicos para o realizar, o que não pode ser conotado com «menor empenho» na realização do projecto.

Neste projecto, assim como nos restantes exemplos já referidos, verificamos que a necessidade de economia leva à existência de um tratamento diferente entre o alçado que confronta com a rua e é visível do espaço público, e os que são voltados para o logradouro. Esta diferença reflecte-se na simplificação decorativa dos alçados voltados para o espaço privado do logradouro. Nestes, o uso de materiais nobres, como a pedra aparente, é substituído pelo uso de superfícies lisas rebocadas, os frisos de pedra são substituídos por frisos realizados na argamassa,

e mesmo o beiral é simplificado chegando a ser eliminada a cornija, ou substituída por material mais barato como a madeira.

A casa António Macieira é um claro exemplo de racionalidade construtiva e económica, muito vincada no lote urbano, onde existe uma forte demarcação do tratamento do domínio visual público e do espaço de logradouro privado. A casa realizada por Korrodi é nisto evidente, no contraste do trabalho decorativo em redor dos vãos e da cornija da fachada principal, e nos alçados voltados para o logradouro. A importância do que é visível do espaço público leva a que o alçado lateral, virado para o acesso da rua ao logradouro, apresente dois desenhos de cornija: um na viragem do alçado da rua e outro mais simples que se prolongará para as traseiras. Embora o alçado lateral na sua totalidade apresente uma simplificação do desenho do vão, recortado na superfície de alvenaria, verificamos que a cornija adoptada na fachada principal dobra para ao alçado lateral até à porta principal de acesso a habitação, apresentando depois dela outro desenho simplificado do beiral.



Casa Agnello Barbosa, Leonel Gaia, 1910

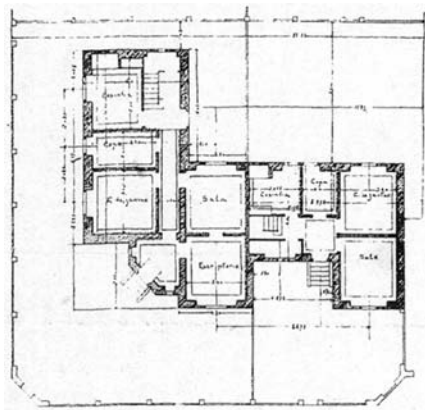


Casa José Maria Andrade, Leonel Gaia, 1910

Também aqui se regista a eficácia da solução adoptada por Ernesto Korrodi ao localizar a entrada principal da casa no alçado lateral, tal como em alguns projectos de Ventura Terra (casa José Joaquim Miguelis). A lateralização da entrada principal, (somente possível quando o lote apresenta largura suficiente para um percurso lateral), permite uma melhor acessibilidade do exterior ao centro da casa, reduzindo assim o espaço de circulação e de atravessamento até ao seu átrio central. Esta solução permite ainda, ao libertar a frente da casa do acesso principal, aproveitar a sua totalidade para a localização privilegiada sobre a rua dos compartimentos *nobres*.

Esta *produção corrente* pode igualmente ser verificada na obra de muitos outros arquitectos. A revista *A Architectura Portuguesa* publica em 1910, duas casas de Leonel Gaia (1871-1941) designadas de modestas, mas com todos os cuidados interiores de conforto e higiene.

Tratam-se das **casas Agnello Barbosa** e **José Maria Andrade**, que apresentam uma organização baseada numa planta central, assente na redução da área edificada e na inevitável simplificação do programa doméstico, não deixando de atribuir importância ao aspecto representativo do espaço doméstico. Podemos observar esta atenção no sistema de composição entre o vestíbulo de entrada e o átrio central com dupla altura e escada principal. Este sistema é retomado do princípio monumentalizado das grandes casas e palacetes urbanos, como processo de marcar o ingresso na casa e a organização doméstica pela afirmação espacial deste dispositivo.



Bairro das Roseiras, planta piso 1,
Álvaro Machado, 1910



Bairro das Roseiras, fachada principal,
Álvaro Machado, 1910

A edificação destas casas apresenta volumes precisos, por vezes com ligeiros recortes que marcam a presença dos serviços domésticos, evidenciando uma superfície contínua onde se recortam os vãos com grande rigor geométrico. Trata-se de uma composição de traçado classizante, que associa eficazmente o desenho à necessidade de uma grande racionalidade de princípios.

Também podíamos referir a casa Carlo Calderon de Adolfo A. Marques da Silva (1876-1939), a casa Constâncio Quadrio de Carvalho de Norte Júnior ou a casa Avelino Lopes Cardoso de Álvaro Machado, que articulam uma influência classizante com uma noção simplificadora

da construção e organização interna, cruzada por elementos como varandas contínuas ou janelões, num sistema de composição vertical que se destaca unicamente e com excepção decorativa, na composição da fachada principal.

São igualmente publicados, no mesmo ano na revista *A Arquitectura Portuguesa*, dois projectos de Álvaro Machado (1874-1944) no Estoril: o Bairro das Roseiras (dois conjuntos de duas casas cada) e as casas Álvaro Machado, sua propriedade (composto de duas casas idênticas). Estes projectos foram publicados em simultâneo, com um texto pouco elucidativo das características do trabalho apresentado, mas com uma vasta cobertura fotográfica. A publicação das **casas do Bairro das Roseiras** e das **casas Álvaro Machado**, permite-nos consolidar a ideia de estarmos perante uma produção de baixos custos, projectadas e construídas com uma grande simplicidade de meios.

Na construção do Bairro das Roseiras, constituído por quatro habitações das quais conhecemos as plantas, verificamos que a organização das casas parte de um módulo rectangular composto por dois compartimentos. Este módulo é traduzido na edificação por um volume repetido e perpendicular à rua, criando uma acentuada marcação que se repete ao longo da fachada.

Apesar da simplicidade da organização e da quase ausência decorativa nas fachadas, o volume da construção surge como o principal tema a ser tratado pelo projecto. Repare-se no tratamento do gaveto e na marcação já referida, dos corpos perpendiculares à rua com telhado de duas águas. Estes elementos que acentuam o recorte da fachada principal, sugerem a repetição de pequenas casas, ideia contrária ao



Casas Álvaro Machado, fachada principal, Álvaro Machado, 1910

edifício contínuo, e originando reentrâncias exteriores no plano da fachada que identificam o acesso a cada habitação.

Se por um lado, tal como temos vindo a analisar em vários exemplos, o conjunto edificado para o Bairro das Roseiras apresenta uma grande simplicidade de meios, por outro, tal não impede a atenção ao problema urbano que defrontava com esta construção. A ambiguidade entre edifício colectivo e casas associadas em banda (que o são na realidade), é uma das estratégias utilizadas por Álvaro Machado, para conferir ao conjunto uma escala e uma imagem apropriadas à habitação projectada e aos habitantes a que se destina.

Relativamente às duas casas Álvaro Machado, só foram publicadas fotografias. Contudo, as suas imagens revelam-nos fachadas lisas, com uma forte marcação do beiral, onde os vãos são recortados sem desenho de moldura, mantendo tal como no Bairro das Roseiras e salvaguardando as diferenças na dimensão, uma afinidade de princípios de composição. O único elemento decorativo que está presente nas fachadas em ambos os projectos é um friso de azulejos, que no Bairro das Roseiras está situado ao nível das janelas do segundo piso, e nas casas Álvaro Machado está entre as janelas de ambos os pisos. Neste último projecto existem ainda painéis decorativos de azulejos de elementos vegetais e figuras humanas em estilizações geométricas de gosto arte nova²⁰.

O projecto do Bairro das Roseiras, publicado em 1910, introduz-nos três questões que julgamos essenciais para a sua apreciação num contexto mais amplo de alguma produção europeia: a organização da planta em «falsa cruz», a minimização do seu espaço doméstico e a associação em banda de casas individuais.

Verificamos que a organização da casa recorrendo a uma compartimentação em cruz²¹, permite obter um sistema de distribuição interior racional e económico, na área utilizada para ligar os espaços. O centro da cruz é o centro da casa e espaço privilegiado de ligação entre pisos e compartimentos, sendo também através do espaço central que se pode obter o maior afastamento de áreas de serviço e sociais, localizadas nos seus extremos. Este esquema permite ainda otimizar

²⁰ Sobre o tema da arte nova sob a condição portuguesa ver: RIO-CARVALHO, Manuel, «A «Arte Nova»: modernidade domesticada, sentimentalidade projectada», *Estética do Romantismo em Portugal*, Grémio Literário, Lisboa, 1970, p. 247-251. Ibid., «Em 90% dos casos a Arte Nova em Portugal foi uma gramática decorativa», *Binário*, 201, 1975, p. 299-301.

²¹ Esta forma de organização espacial é largamente explorada na obra de Frank Lloyd Wright.



Desenho de Hampstead
(B. Parker e R. Unwin, 1903), Ch.-E. Jeanneret [Le Corbusier], 1910

a iluminação directa dos compartimentos, conseguida através do aumento do recorte exterior da edificação.

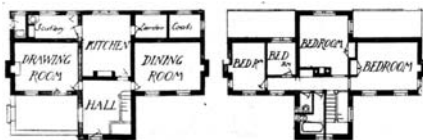
Estes aspectos informam o projecto do Bairro das Roseiras, embora sujeitando-os a um tratamento diverso, onde a cruz não é totalmente realizada em planta, estando presente uma organização onde de facto a construção só descreve um L. Esta «falsa cruz» permite a realização da casa com áreas muito reduzidas, aspecto que conduz a uma miniaturização das relações espaciais presentes na casa burguesa de maior dimensão. Podemos verificar que o *hall*, como espaço central de distribuição, articula o acesso exterior, a escada para o piso superior, a ligação à cozinha, a copa e as duas salas. Mas a redução de áreas implica a supressão de circulações distintas, obrigando a que a passagem entre a cozinha e a sala cruze o *hall*. Encontramos contudo, um esforço de equilíbrio entre os diferentes aspectos do programa, reflectido nas áreas e na localização dos espaços, assegurando o seu aspecto representativo social ou privado.

Por último, a solução de associação em banda de pequenas casas individuais constitui uma solução inovadora no compromisso que estabelece, entre economia da construção, sistema urbano proposto, e valor representativo da casa para os seus habitantes, enquanto habitação individual.

A análise realizada pode ser verificada em diversos exemplos da mesma época fora de Portugal, em outro contexto e sobretudo em outra dinâmica de transformação do território.

O *Architects and Builders Journal* é uma das muitas publicações que no início da década de dez publicava exaustivamente os projectos das casas edificadas nas *Garden Cities* Inglesas. Em 1911, é realizada uma edição especial²², onde são publicados os projectos e fotografias

²² A edição especial referida é publicada em: *Garden City Houses and Domestic Interior Details*, Technical Journals, Westminster, 1913.



House in Red Pond Walk, Gidea Park,
Randall Wells, 1911



Group of Cottages for the Hampstead
Tenants Ltd., Hampstead, B. Parker
e R. Unwin, 1911

de casas em Hampstead Garden Suburb e Gidea Park, que permite constatar a existência de edificações com afinidades com as casas do Bairro das Roseiras. Não se trata de sugerir uma influência sobre esta obra (até por desconhecemos aspectos monográficos dos seus autores) mas podemos verificar, que do ponto de vista arquitectónico, existe um conjunto de preocupações que conduzem a soluções espaciais semelhantes.

Na House in Red Pond Walk, em Gidea Park, de Randall Wells podemos encontrar a organização da casa tendo por base a planta em cruz, experiência fortemente enraizada na tradição anglo-saxónica, como solução para otimizar a vida doméstica. Esta solução é também aqui usada, para reduzir espaço de circulação e simplificar o seu programa, com repercussão na redução de áreas, como esforço de contenção do custo, mas continuando a assegurar aspectos essenciais de segregação funcional e de representação social.

Noutro exemplo, no Group of Cottages for the Hampstead Tenants Ltd. em Hampstead²³, de Barry Parker (1867-1947) e Raymond Unwin (1863-1940), encontramos a mesma necessidade de minimização do programa doméstico. A necessidade de economia leva a que, tal como no Bairro das Roseiras, seja adoptado um sistema de construção em banda de quatro casas independentes. Aqui a dimensão reduzida da casa, enquanto célula de habitação, é diluída no conjunto edificado, que parece reforçar a sua unidade enquanto casa/construção única de

²³ Hampstead é projectada por Barry Parker e Raymond Unwin que abordam o conceito «subúrbio-jardim», sem indústria e dependendo do metro para aceder aos serviços, uma variação das Cidades-Jardim de Ebenezer Howard (1850-1928). Para uma análise extensiva deste tema, e sobre o seu balanço de 100 anos ver: HALL, Peter, *Cidades do Amanhã*, (1988), Editora Perspectivas, São Paulo, 1995. HALL, Peter, WARD, Colin, *Sociable Cities: The Legacy of Ebenezer Howard*, John Wiley & Sons, 1998.

grande dimensão, ao contrário do que é realizado no Bairro das Roseiras, onde cada casa marca a sua individualidade.

Serve esta comparação, entre as casas do Bairro das Roseiras e algumas edificações em Cidades Jardim na mesma época, para verificarmos que existe um conjunto de preocupações comuns aos projectos analisados (economia, racionalidade construtiva, simplificação do programa, representação social) que necessariamente tem implicações, na aproximação das soluções espaciais adoptadas.



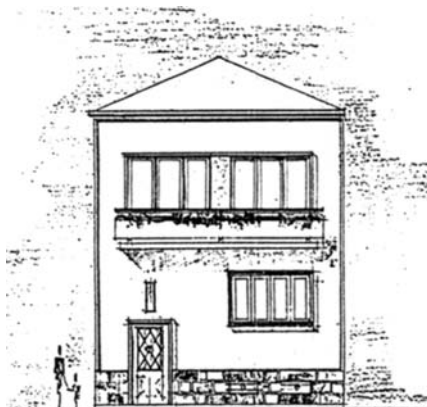
Siedlung Oberschöneweide, Peter Behrens, 1915

Resta-nos colocar a questão, se não será esta *produção corrente* em Portugal, a que mais se aproxima de outras realizações contemporâneas na Europa? Ficando esta e outras dúvidas para posteriores investigações, podemos contudo registar, que existem semelhanças formais entre os exemplos construídos em Portugal e na Europa, que nos indicam uma mesma linha de influência classizante, já fortemente depurada nas imagens de casas económicas em banda realizadas na década de dez, por arquitectos como Peter Behrens (Siedlung Oberschöneweide, Berlim, 1915), Hans Meyer (Siedlung Freidort, Basileia, 1919-1921) ou Bruno Taut (Siedlung Eichkamp, Berlim, 1926-1927).

Nestes projectos se, por um lado, se encontra a mesma simplificação e contenção tanto do programa, como da construção da habitação, por outro lado, a produção europeia revela já sinais do início de um profundo processo de racionalização, que conduzirá à adopção de novas técnicas industriais de desenhar e construir²⁴, com a sua expressão mais significativa nos bairros de Frankfurt dirigidos por Ernst May (1886-1970) – a mais extensa experiência arquitectónica urbana, construída na Europa durante a década de 20.

Esta arquitectura corrente que temos vindo a evidenciar, constitui um aspecto significativo da produção arquitectónica realizada, e que na época mereceu a publicação em revistas da especialidade. Pelas suas características, não se trata de palacetes ou de casas de grandes dimensões, mas de construções mais modestas com preocupações de conforto, higiene, de protecção da vida doméstica para a pequena burguesia, para quem a casa continua a ser um sinal de prestígio no meio onde vive.

Do ponto de vista do significado disciplinar e arquitectónico a *produção corrente* representa, como já referimos, uma atitude de atenção e rigor profissional a uma encomenda com características específicas. Os arquitectos que a produziram souberam dar essa resposta, sem abdicar dos seus princípios estéticos e dos seus conhecimentos profissionais. Este aspecto é já insinuado no trabalho de Maria José Perdigão, com a presença de um

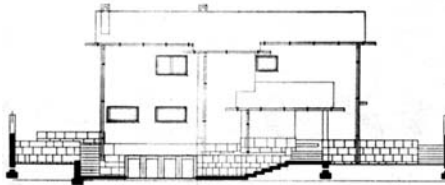


Casa N. Cortez, Arménio Losa, Cassiano Barbosa, 1946

²⁴ Em 1917, numa série de conferências denominadas «Technische Abende», Peter Behrens participa com uma comunicação intitulada «Sobre a relação técnica e arte: alguns problemas», e Herman Muthesius com uma comunicação significativamente designada «Trabalho manual e produção de massa», que ilustraram o debate que então se registava no meio da disciplina, ambiente que influenciará a sua transformação, técnica e estética, na década seguinte. MAY, Ernst, «Cinco años de construcción de bairros de Frankfurt», (1930), in HEREU, p. , MONTANER, J. M., OLIVERAS, J. (org.), *Textos de arquitectura de la modernidad*, Nerea, Madrid, 1994, p. 281-284. Para uma observação mais ampla deste período ver: MARTÍ ARÍS, Carlos, *Las formas de la residencia en la ciudad moderna: Vivenda y ciudad en la Europa de entreguerras*, Edicions UPC, Barcelona, 2000.

capítulo sugestivamente designado «As casas simples»²⁵, não lhe sendo atribuído contudo qualquer sentido disciplinar e significativo, do que representa fazer uma casa mais simples na primeira década do século.

Julgamos ser na obra teórica de Nuno Portas, sobretudo no trajecto entre a publicação de *A Arquitectura para hoje* (1964) e de *A cidade como Arquitectura* (1969), onde encontramos um primeiro entendimento disciplinar do sentido de uma arquitectura de *série*, que se distingue da obra designada como singular ou de autor. A valorização desta outra produção é reconhecida por Nuno Portas, e sucessivamente clarificada na sua intervenção, pela atribuição de significado à *produção corrente* como instrumento essencial para uma construção qualificada da cidade democrática.²⁶ A leitura da cidade não pode ser



Casa Victor Brandão, Fernando Távora,
1963-65

realizada exclusivamente pelos *land-marks* de uma história da arquitectura e pela sua vanguarda, correndo o risco de rejeitarmos a produção arquitectónica mais extensa de um tempo²⁷. Com este entendimento, Nuno Portas não só atribui um lugar à *produção corrente* na prática profissional,

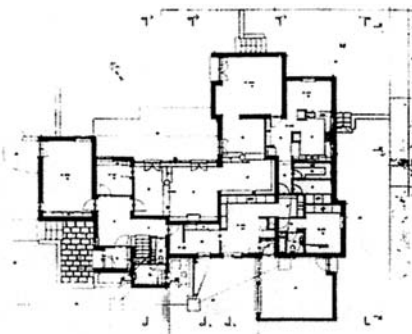
²⁵ PERDIGÃO, Maria José A. Lima, *O Arquitecto Miguel Ventura Terra: Vida e Obra*, Dissertação de Mestrado em História de Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1988, [policopiado]

²⁶ Será que a organização do escritório/atelier de arquitectura, para responder a uma *produção corrente*, como sistema de produção eficaz e fluído, tal como numa linha de montagem, não corresponderá a um sinal de modernidade, ou mesmo uma sua exigência? Não reproduz o escritório, na sua organização, pela resposta e pelo seu processo de trabalho, o ideal moderno revisto na máquina, na velocidade e nos produtos em série? A questão da própria produção da arquitectura, ser sujeita a processos modernos é levantada por Hitchcock, relativamente ao trabalho de Albert Kahn (1869-1942) para a arquitectura industrial, sendo também largamente debatido por Federico Bucci no seu interessante ensaio: BUCCI, Federico, «“Les ingénieurs américains”: Frederick W. Taylor, Albert Kahn y la ascensión de la «Moderner Industriebaukunst”», in *Arquitectura e Industria Modernas, 1900-1965*, Actas do 2.º seminário DOCOMOMO Ibérico, DOCOMOMO Ibérico, 1999, p. 13-23. Sobre Albert Kahn e a metáfora da máquina como dispositivo para a ordem moderna, ver: BUCCI, Federico, *Albert Kahn: Architect of Ford*, (1991), Princeton Architectural Press, 1993.

²⁷ SMITH, Elizabeth T. A., «Re-examining architecture and its history at the end of the century», in R. Koshalek, E. A. T. Smith (org.), *At the end of the century: one hundred years of architecture*, Harry N. Abrams, Los Angeles, 1998, p. 23-99.



Casa Guilherme A. Ribeiro, jardim,
Fernando Távora, 1966-67



Casa Guilherme A. Ribeiro planta,
Fernando Távora, 1966-67

mas sobretudo, inaugura a inevitabilidade da sua presença na crítica e na investigação contemporânea no campo da arquitectura²⁸.

A mesma situação relativa a uma *produção corrente*, pode ser registada em diferentes períodos, onde permanece ocultada por uma má divulgação da obra, falta de investigação monográfica e também por uma prévia qualificação de obra «menor», tal como é remetida nas publicações onde é referida. Podemos encontrar esta produção, entre outros, na obra de Cassiano Barbosa (1911-1998) com Arménio Losa (1908-1980) ou de Fernando Távora (1923-2005).

Na produção de Cassiano Barbosa e de Arménio Losa, inventariada pelo estudo de Joana Rosas e Luzia Gama²⁹, constatamos que existe, durante a década de quarenta e até meados dos anos cinquenta, a par de uma produção de maior dimensão e de traço moderno, uma outra produção de casas unifamiliares de menores dimensões que evocam um desenho anónimo. Estas casas, sem concessões a uma *estilização nacional* da Casa Portuguesa, articulam pragmatismo e eficiência da construção – no uso de telhados, da pedra, de vãos pequenos, de sacadas com floreiras – com uma grande austeridade do desenho das fachadas,

²⁸ Também Ana Tostões, na sua resenha sobre a *situação da crítica* de arquitectura em Portugal, aflora esta hipótese relativa à posição de Nuno Portas, que acompanhando os movimentos internacionais, coloca a necessidade de um diferente entendimento da produção arquitectónica para além da obra de autor. TOSTÕES, Ana, «Afirmção, Questionamento e Contestação do Paradigma Moderno», *Jornal Arquitectos*, 211, Lisboa, 2003, p. 18-25 [Seminário Internacional «Situação-Crítica»].

²⁹ ROSAS, Joana, GAMA, Luzia, *Arménio Losa/Cassiano Barbosa: projectos e obras*, Relatório de Estágio FAUP, Porto, 1992, [policopiado].



Casa Guilherme A. Ribeiro,
sala, Fernando Távora,
1966-67

com vãos recortados na superfície do reboco sem ornamentação e com uma cuidada composição geométrica. Podemos referir as obras de Cassiano Barbosa catalogadas entre 1942 e 1944 tal como, *Duas Casas*, casa Henrique Vieira, casa Pereira Cruz, e em 1946 já com Arménio Losa, a **casa N. Cortez**³⁰. Julgamos mesmo que a casa Cassiano Barbosa, desenhada pelo próprio em 1955, pode ser incluída neste desenho discreto, com evidentes sinais de uma composição moderna, na fachada e na organização interna, embora mantendo uma cobertura tradicional em telhado.

Também a obra de Fernando Távora parece-nos, em alguns casos, sujeita a este processo de ocultação de uma produção corrente. Embora nos exemplos da casa Pablo Gali ou da **casa Victor Brandão**, projectadas e realizadas entre 1960 e 1965, estejamos perante habitações de maior dimensão e sobretudo com uma grande sofisticação

na organização do espaço, estes projectos, na monografia de Fernando Távora editada por Luís Trigueiros, são apenas referidas na cronologia final³¹.

Nestas obras de Fernando Távora, pode ainda incluir-se a **casa Guilherme Álvares Ribeiro** de 1966, que apesar da grande descrição no tratamento das fachadas em granito, que resultam de um volume despreocupadamente fragmentado, apresenta um desenvolvimento inesperado no desenho do espaço doméstico. A planta (da qual a única publicação conhecida é na cronologia referida anteriormente) apresenta uma organização espacial que articula a modernidade da solução, com a sumptuosidade de um pequeno palácio do início de novecentos. A visita da casa permite constatar uma sofisticada organização dos espaços na zona social, voltada para o jardim em cotas dife-

³⁰ Podemos ainda indicar no mesmo período, a casa Manuel Graça e a casa Cpt. Afonso da Costa, para as quais o estudo acima referido indica expressamente a co-autoria de Cassiano Barbosa e Arménio Losa. *Ibid.*

³¹ MENDES, Pedro (org.), «Obras e projectos», in Luiz Trigueiros (ed.), *Fernando Távora*, Blau, Lisboa, 1993, p. 185-212.

renciadas, e na altura variável do seu pé direito. A luminosidade destes espaços, os seus diferentes níveis ajustados à caracterização do programa social e o desenho de toda a pormenorização, dos vãos e dos revestimentos, aproximam esta obra da resiliência encontrada nas casas e na obra de Frank Lloyd Wright. Igualmente rodeando a área social da casa, desenvolve-se em idêntica sequência de espaços, um vasto sistema de serviços domésticos, com grande dimensão e rigor programático.

Esta casa surge como um dos exemplos mais eloquentes da habitação burguesa no final da década de sessenta, que acumula comediamento visual com elogio da qualidade e do conforto de viver.

Também no trabalho dos primeiros arquitectos paisagistas, onde se salienta a acção de Francisco Caldeira Cabral (1908-1992)³², na área do ordenamento da paisagem, podemos encontrar um conjunto de sinais de um pragmatismo funcional, que valoriza a relação da construção com a natureza em termos de qualificação da vida quotidiana, inspirados nos modelos como o da Cidade-jardim de Ebenezer Howard (1850-1928), publicados em 1898.

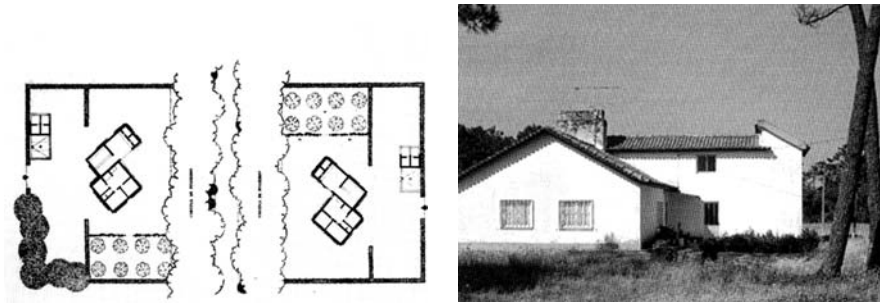
Um exemplo desta situação é o de Ordenamento Paisagístico e a Urbanização da Colónia Agrícola da Gafanha de António Campello, realizado em 1956, inserido num conjunto de projectos de ordenamento agrícola e da paisagem para a Junta de Colonização Interna, onde se defende o ordenamento da paisagem como um assunto indissociável do ordenamento do território³³.

Este projecto aproxima as soluções preconizadas para o território agrícola, dos estudos realizados para implantação de novos aglomerados urbanos entre a cidade e o campo, baseados no modelo inglês da Cidade-jardim, já referido. Seria importante aprofundar a relação entre os dois tipos de intervenção, uma vez que apresentam semelhanças, no tipo de traçado radioconcêntrico da rede urbana, localização central dos serviços comunitários e edificação de baixa densidade baseada em casas unifamiliares.³⁴

³² No início do século, o domínio do valor paisagístico interessa a arquitectos como Raul Lino, do qual Caldeira Cabral é grande amigo e a quem deve o incentivo para a sua especialização em arquitectura paisagista na Alemanha, ver: ANDRESEN, Teresa, «Três Décadas de Arquitectura Paisagista em Portugal: 1940-1970», in Teresa Andresen (ed.), *Do Estádio Nacional ao Jardim Gulbenkian: Francisco Caldeira Cabral e a primeira geração de arquitectos paisagistas (1940-1970)*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2003, p. 18-97.

³³ Ibid.

³⁴ ANDRESEN, Teresa, CAMARA, Teresa B. da, CARVALHO, Luís G., «Lugares da Arquitectura Paisagista Portuguesa 1940-1970», idem, p. 304-307.



Colónia Agrícola da Gafanha, lotes e casal agrícola (2003), António Campello, 1956

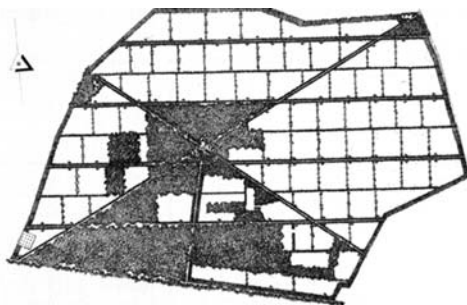
4. Híbridez, um compromisso de permanência e identidade

Estas obras que abriram o século XX, que designamos de *produção corrente*, podem ser observadas na sua época como a expressão mais próxima de uma condição de modernidade. Modernidade na resposta espacial e programática assente na depuração dos elementos e na essencialidade dos dispositivos arquitectónicos projectados. Modernidade, igualmente, na acção organizadora do próprio projecto, na sua fabricação pragmática, eficaz e atenta à produção no atelier e depois à execução da obra, tal como somos informados pela repetição dos detalhes e materiais de construção e pela sua representação desenhada.

Podemos considerar que esta singular *produção corrente*, que recusa uma cenografia, característica eminente da arquitectura do final do século XIX e início do século XX, aproxima o projecto de uma autenticidade entre programa habitacional e forma, ditada por uma encomenda da casa atenta há necessidade de seguir parâmetros funcionais, económicos e de estilo de vida precisos. Esta perspectiva distingue e afasta esta produção da encomenda dominante da burguesia, centrada no programa oitocentista do palacete como local de residência, marcado pelo romantismo do estilo e da atitude.

Consideramos ainda, e atendendo a estes aspectos, que a diluição de uma cenografia que recobre a obra de arquitectura e particularmente a grande casa burguesa no início do século XX, remetem esta outra produção, dos mesmos ateliers dos mestres formados na tradição académica, para valores que estão presentes na formação da modernidade, que se celebrará nas expressões da vanguarda moderna desde a década de vinte na Europa.

«*Não há romantismo sem cenografia*», como refere Raquel Henriques da Silva a propósito das arquitecturas da transição de sé-



Colónia Agrícola da Gafanha, planta de conjunto, António Campello, 1956

culo³⁵, o que distingue a *produção corrente* como uma excepção, ou seja, a produção arquitectónica que mais se afasta do factor romântico da sua época, e portadora por isso de um sinal moderno.

Este sinal seria de menor importância se o percurso da modernidade portuguesa, ao longo do século XX, não fosse marcado por uma construção inacabada do moderno, que mantém ecleticamente as suas raízes, num contexto socioeconómico e numa cultura marcadas pelo século XIX. Será contudo esta dissonância que molda a especificidade da arquitectura portuguesa, assente entre continuidade e inovação, sempre marcada pelo fluir romântico entre passado e presente.

Podemos constatar, olhando hoje o processo histórico, que esta característica afinal terá estabelecido um compromisso essencial com a nossa tradição, que ditará uma implícita unidade do processo da arquitectura na primeira metade do século XX, e que certamente marcará a espontaneidade do seu dinamismo contemporâneo registado em múltiplas correntes e tendências.

³⁵ SILVA, Raquel Henriques da, «O neomanuelino do palace-hotel: pistas para pensar a memória», *Monumentos*, n.º 20, Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Lisboa, 2004, p. 49.

RESUMO / ABSTRACT

«Produções correntes» em arquitectura – a porta para uma diferente gramática do projecto, no início do século XX.

A produção da grande casa burguesa, pelos arquitectos formados entre tendências clássicas e românticas das escolas europeias do final do século XIX, é simultânea a uma outra produção sistematizada e racional, de um vasto número de casas mais pequenas. Os mesmos ateliers respondem a uma nova consideração do espaço social da burguesia, registada nos contornos da vida privada, do espaço doméstico e do seu investimento controlado.

«Current productions» in architecture – the gate for a different project grammar in the beginning of the 20th century

The bourgeois mansions were designed by architects trained in late 19th century European schools within classical and romantic tendencies. Simultaneously, smaller houses were also built in a systematic and rational way. These same architecture practices took into account a new concern for the bourgeois social space, abiding to the shape of private life of the dwelling space under a controlled investment.