A Casa Unifamiliar Burguesa na Arquitectura Portuguesa

Mudança e continuidade no espaço doméstico na primeira metade do século XX

VOLUME 1

Rui Jorge Garcia Ramos

...

Dissertação de Doutoramento em Arquitectura apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

2004

biblioteca

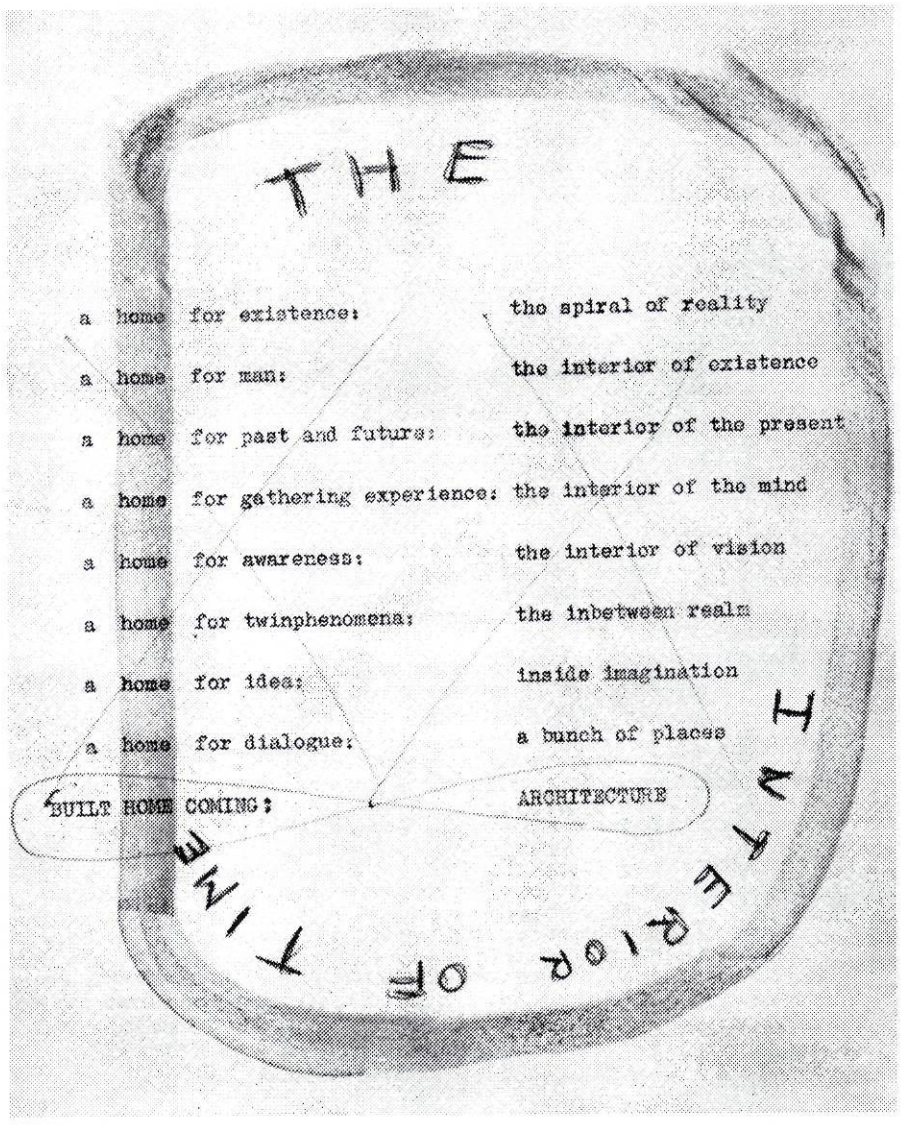
12-1-05

Entrada em 12 / 1 / 05
Registo nº 68613
T.1.8.1

VOLUME 1

"Para mim (...) a História não é a comemoração do passado, mas antes uma forma de interpretar o presente. Ao descobrir a relação entre o ontem e o hoje, creio poder decifrar a ordem possível do mundo, imaginária, porventura, mas indispensável à minha própria sobrevivência, para não me iludir mim a mesmo no caos de um mundo fenomenal, sem referências nem sentido."

José Mattoso, "A Escrita da História", in *A Escrita da História: Teoria e Métodos,* Estampa, Lisboa, 1997, p.22 [conferencia realizada na Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade Nova de Lisboa em 22 de Outubro de 1986]



Diagram, Aldo van Eyck, [*Architectural Design*, 12, 1962, p.601]

Entrada em ___/___/___
Registo n.º _____

Índice (sintético)

VOLUME 1

Agradecimentos V
Resumo IX

Introdução

1 Construção do objecto de estudo 3
2 A casa unifamiliar burguesa 57
3 O espaço doméstico como reflexo da transformação da vida privada 81

A Construção do Espaço Doméstico

4 Precedentes na experiência anglo-saxónica: o *central living hall* 99
5 Mudança e continuidade no projecto doméstico 187
6 O centro como determinante na organização da casa 365
7 Movimento e projecto para uma nova domesticidade 419
8 O espaço como argumento moderno ou a *promenade architecturale* 477
9 Redução, concentração e simplificação do programa doméstico 547
10 A abertura da casa para o exterior 607

Nota Final

11 A arquitectura, a casa e o espaço doméstico 659

Índice de projectos e edificações 677
Índice Onomástico 683
Índice das imagens (utilizadas no texto) 691
Origem das imagens (não referenciadas nas Fichas individuais) 705

VOLUME 2

Catálogo geral: casas identificadas e bibliografia de referência directa
Fichas individuais das casas: projecto, construção, imagens e bibliografia de referência directa
Bibliografia geral

Índice (detalhado)

VOLUME 1

Agradecimentos V
Resumo IX
Abstract XII
Résumé XV

Introdução

1 Construção do objecto de estudo 3

1.1 Identidade da investigação em arquitectura 5
O uso da história 14
1.2 Delimitação do campo de trabalho 21
1.3 Fontes utilizadas 27
Publicações periódicas especializadas 29
A comunicação da arquitectura: o papel do desenho 30
Livros e publicações não periódicas 32
Um caso singular no panorama editorial português 33
Exposições 38
Outras fontes de informação 47
1.4 Edição do texto. Organização e consulta dos dados 51

2 A casa unifamiliar burguesa 57

A casa e as suas dimensões 61
A casa como local do quotidiano 64
Arquitecto e habitante 69
A casa como demonstração 72
A casa como argumento na constução da cidade 75

3 O espaço doméstico como reflexo da transformação da vida privada 81

A conquista do privado 82
O projecto doméstico 90

A Construção do Espaço Doméstico

4 Precedentes na experiência anglo-saxónica: o *central living hall* 99

4.1 *English Picturesque* 101
Andrew Jackson Downing 102
4.2 Centralização espacial e concentração funcional 107
A casa rural 109

A habitação social colectiva ... 111
4.3 *Agglutinative Plan* ... 113
O rústico internacional ... 120
A Casa Portuguesa como *domestic revival* ... 125
4.4 *Central Living Hall* ... 133
A construção em madeira ... 138
William Ralph Emerson ... 144
Henry Hobson Richardson ... 148
4.5 Frank Lloyd Wright: a planta cruciforme ... 153
A influência de Frank Lloyd Wright na Europa ... 164
Central core ... 167
4.6 Charles Francis Annesley Voysey: *The English free architecture* ... 171
A casa do Cipreste e The Homestead ... 177

5 Mudança e continuidade no projecto doméstico ... 187

5.1 A construção da modernidade ... 195
A viagem como passagem: a lição da *casa Turca* ... 196
Indicadores para uma nova forma de habitar ... 209
5.2 O longo século XIX português ... 237
Permanência romântica entre progressismo e culturalismo ... 238
Produções correntes ... 245
Os novos materiais e equipamentos ... 259
Hibridismo, a casa Ricardo Severo, identidade nacional e vida moderna ... 272
Casas simples ... 292
Registos simultâneos ... 297
5.3 Moderno recomposto ... 307
Pragmatismo polar ... 316
O Inquérito: a casa como propósito experimental ... 321
A iniciativa de arquitectos portugueses ... 336
5.4 Caminhos do moderno: diferentes práticas e a abertura multidisciplinar ... 349

6 O centro como determinante na organização da casa ... 365

6.1 O átrio central: espaço de representação a espaço de estar ... 373
6.2 O espaço central e a origem da planta tripartida ... 395
Eficácia e segregação na especialização da casa ... 396
Redução, diluição e desaparecimento do átrio central: a sala comum ... 403
O centro como espaço intersticial ... 407
A sala comum e uma nova espacialidade ... 412
A casa em T ... 415

7 Movimento e projecto para uma nova domesticidade ... 419

7.1 Um nova ideia de domesticidade ... 421
A transformação da casa com planta em "grelha" ... 425
Normas sociais e de higiene como vínculos espaciais ... 427
A casa com a planta em "árvore": circular, segregrar e controlar ... 431
Movimento e projecto moderno ... 436
7.2 A escada como dispositivo de circulação ... 449
O aparato da escada na casa do início do século XX ... 453

8 O espaço como argumento moderno ou a *promenade architecturale* ... 477

8.1 O espaço em si, um novo argumento ... 481
8.2 A modernidade e a tentativa da continuidade espacial ... 489

A representação do espaço habitado 517
O espaço como valor autónomo 528
8.3 A nossa realidade interior e a construção da tradição moderna 535

9 Redução, concentração e simplificação do programa doméstico 547

9.1 Partindo da simplificação da organização doméstica 549
A casa como diferentes "casas funcionais" 554
Pequena ou simples em moderno rusticado 565
Moderno e vernáculo, uma experiência 572
9.2 A casa "complexa" e a casa "máquina" 577
A casa dos lugares: o início de uma influência 589

10 A abertura da casa para o exterior 607

10.1 Mediação entre interior e exterior 615
10.2 O espaço exterior como centro e a casa pátio 635

Nota Final

11 A arquitectura, a casa e o espaço doméstico 659

O valor da diferença e a construção do espaço doméstico 660
A casa portuguesa, comentários de um trajecto 663

Índice de projectos e edificações 677
Índice Onomástico 683
Índice das imagens (utilizadas no texto) 691
Origem das imagens (não referenciadas nas Fichas individuais) 705

VOLUME 2

Catálogo geral: casas identificadas e bibliografia de referência directa
Fichas individuais das casas: projecto, construção, imagens e bibliografia de referência directa
Bibliografia geral

Agradecimentos

Em primeiro lugar, os meus agradecimentos ao Professor Arquitecto Nuno Portas, orientador desta tese, pela confiança que depositou na minha escolha do tema, e pela permanente sugestão de novos dados, novas interpretações e novos livros. A sua disponibilidade permitiu ainda, o acesso à sua fantástica biblioteca que muito enriqueceu o meu trabalho. Estou-lhe reconhecido pela diligência com que leu e comentou este trabalho nas suas várias fases, e pelas críticas com que me confrontou, sabendo eu, que ele é uma das personagens chave, de alguns momentos observados na arquitectura do século XX português.

Na elaboração deste trabalho revelaram-se indispensáveis muitas outras colaborações, que apesar da sua diversidade, foram incentivo fundamental e contribuíram significativamente para os resultados obtidos. Entre muitos outros, gostaria de agradecer especialmente à Professora Doutora Ana Isabel Afonso, à Professora Doutora Ana Tostões, ao Professor Doutor António Feijó, ao Dr.º Silvestre Lacerda, à Professora Doutora Maria Helena Maia, à Mestre Paula Guerra, ao Professor Doutor Pedro Vieira de Almeida, ao Professor Arquitecto Sergio Fernandez, à Professora Doutora Teresa Andreson, à Mestre Teresa Pires de Carvalho, e à Professora Doutora Teresa Soeiro.

Os primeiros esboços deste trabalho foram discutidos pacientemente, com o Professor Doutor Álvaro Domingos, que sempre soube valorizar as minhas tentativas de formular um tema, abrindo-me perspectivas essenciais para o arranque do trabalho. À Professora Doutora Carolina Leite devo algumas das conversas mais gratificantes sobre o desenvolvimento do trabalho, pelo o que pude ouvir do seu conhecimento e experiência, e pela possibilidade que me deu de falar das minhas intenções e das muitas dúvidas, no território onde a sociologia a arquitectura se tocam.

Ao Professor Nold Egenter, pelas suas prontas e cordiais respostas aos meus e-mails cheios de perguntas e dúvidas. Também ao Professor Christian Bromberger, pela sua disponibilidade para o nosso encontro em Vila Verde, onde teve a amabilidade de me introduzir na

investigação realizada em França, sobre a arquitectura vernacular, e ao Professor Doutor Jean Ives Durant sem o qual, este encontro não teria acontecido.

Agradeço especialmente à Dr.ª Clara Correia Fernandes e ao seu grupo de colaboradores, da Biblioteca da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (FAUP), pela compressão com que acedeu aos neus pedidos, tendo conseguido sempre ultrapassar as dificuldades. Igualmente quero agradecer ao Professor Arquitecto Manuel Mendes e à Dr.ª Teresa Godinho, pela forma como disponibilizaram a consulta de diversos documentos, apesar das difíceis condições em que vive o Centro de Documentação da FAUP. Também o apoio de António Meireles dos serviços de informática da nossa Faculdade, mostrou-se indispensável para a realização deste trabalho.

Menciono, também reconhecidamente, a atenção e o profissionalismo, dos serviços da Universidade do Porto, nomeadamente, da Biblioteca Central da Faculdade de Letras e da Biblioteca da Instituto de Botânica, bem como, da Biblioteca Nacional, e da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, que atentamente compreenderem as minhas especiais solicitações, e às quais souberam responder com toda a diligência.

Gostava de agradecer em particular, o cuidado posto no envio de documentos da Biblioteca do Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE) na pessoa da Dr.ª Adelaide Ribeiro, e da Biblioteca da Ordem dos Arquitectos com a especial disponibilidade e dedicação da Dr.ª Fátima Coelho.

Agradeço também ao arquitecto Eduardo Souta Moura, pela cedência de imagens de desenhos inéditos das suas casas; ao arquitecto Manuel Graça Dias, pelas suas informações e cedência do catálogo de exposição que comissariou; e ao arquitecto Miguel Palmeira, pelo seu apoio na resolução de problemas técnicos. Também aos arquitectos Daniel Oliveira e Graça Correia, que na pesquisa desenvolvida para o seu trabalho de doutoramento, tiveram a amabalidade de indicar-me referências bibliográficas. Quero também reconhecer a importância das conversas com a Dr.ª Teresa Siza que me suscitaram um entendimento mais amplo do significado da fotografia como registo documental de um tempo e de uma cultura.

Ao engenheiro Luis Vieira pela sua paciência em responder às minhas solicitações, e na preciosa indicação do programa informático específico para este tipo de documentos, sem o qual seria díficil sózinho editar tanta informação.

O trabalho quotidiano no gabinete na FAUP com os meus colegas José Salgado, Rui Pinto e Carlos Machado, tornou-se num espaço essencial de crítica e de troca de ideias, indispensáveis para o caminho percorrido.

Ao Professor Doutor Carlos Guimarães, ao Professor Doutor Luís Soares Carneiro, e ao Dr. José Maria Cabral Ferreira amigos de longo tempo, pelo seu intenso e constante incentivo para que este trabalho não fosse protelado. Ao meu amigo e companheiro Dr. José Grilo que sempre me fez sentir o seu apoio para a conclusão deste trabalho.

A minha maior gratidão pelos conselhos e pela enorme disponibilidade para revisão do texto à Professora Doutora Maria Alzira B. A. Moura Ferreira.

Não posso deixar de agradecer, aos meus filhos, Sérgio e Pedro, e também à Rita e ao Afonso, que durante o tempo de elaboração deste trabalho, demonstraram compreensão pela minha forçada ausência e muita paciência. Os meus agradecimentos vão também para os meus Pais que durante este período tiveram um filho mais ausente.

À Isabel, minha mulher e amiga, pelo seu indispensável e constante apoio. Agradeço-lhe a paciência com que leu muitos textos, e as interrogações que levantava. Por ter discutido muitos dos problemas da finalização destas páginas, e por ter sabido sacudir-me nos momentos de maior estagnação, sem nunca ter deixado de acreditar nas minhas capacidades. Agradeço-lhe sobretudo a sua força para me fazer mais feliz.

Resumo

A Casa Unifamiliar Burguesa na Arquitectura Portuguesa:

mudança e continuidade no espaço doméstico na primeira metade do século XX

Este trabalho é dedicado à arquitectura da casa unifamiliar burguesa e ao seu interior doméstico, tendo como objectivo, compreender e interpretar as circunstâncias da sua transformação na primeira metade século XX português. A casa e o espaço doméstico são observados como parte de um fenómeno mais extenso da transformação da cultura arquitectónica, onde a casa constitui uma produção corrente e significativa, quer no trabalho dos arquitectos, quer na globalidade das edificações deste período.

O seu desenvolvimento tem como suporte, o universo constituído pelos projectos de casas publicados entre 1900 e 1974 nos periódicos de arquitectura editados em Portugal. Para além da informação aí recolhida, verificou-se a necessidade de aprofundar a pesquisa, pela exigência da análise do contexto onde foram produzidas determinadas obras, o que levou à inclusão de projectos essenciais publicados fora do conjunto referido, e ao cruzamento de diversas fontes. Por estas razões a pesquisa alargou-se a livros, monografias, inventários, revistas, catálogos e exposições, não só do âmbito disciplinar da arquitectura, mas também das ciências históricas e sociais. A investigação pretendia desde o início, formar uma rede de conhecimento sobre a casa e o espaço doméstico, onde se insere uma leitura da produção arquitectónica portuguesa, tendo como referente a experiência internacional, e mantendo pontes com outras áreas do saber, procurando não perder as perspectivas culturais pertinentes. Esta informação foi organizada numa base de dados geral e encontrando-se disponível neste trabalho, através da catalogação de todas as obras registadas, indexadas às suas fontes.

A casa unifamiliar burguesa surge na sequência de transformações com origem no decorrer século XIX, ou mesmo anteriormente, caracterizadas por vertentes de continuidade e de mudança, registadas no campo social, económico, técnico e estético, das quais somos herdeiros.

A casa e o espaço doméstico são o reflexo de um projecto de territorialização pessoal com contornos socioculturais, que edifica um universo privado, cunhado pelos hábitos e estilos de vida do grupo doméstico que nele habita, revelado pelos dispositivos arquitectónicos postos ao seu dispor. Constata-se que um dos principais motivos para a transformação da casa e do espaço doméstico, é o seu eminente valor diferenciador e de representação social, realizada por factores arquitectónicos, isto é organizativos e espaciais, construtivos e estéticos. Esta transformação é assim constituída por diferentes e complexos processos, em períodos de maior ou menor duração e sobrepostos, sem intenção substitutiva imediata de uns pelos outros, onde a concepção da casa é estabelecida, entre valores de representação e a agenda arquitectónica determinante do espaço produzido.

Podemos considerar, que as condições para as transformações da casa e da sua espacialidade doméstica estão enunciadas desde a obra de H. H. Richardson (1838-1886) e a tradição anglo-saxónica, aguardando o seu desenvolvimento em contextos distintos, e com a conjugação de factores que determinarão os futuros projectos: o **espaço central** como tema aglutinador das transformações da organização interna, a noção de **movimento** como um valor espacial evidenciado na ideia de *promenade architecturale*, a demarcação de um **núcleo** funcionalmente coerente de serviços, a **simplificação** do programa e a consequente unificação dos espaços com economia da área edificada, a dilatação do interior sobre o espaço **exterior**, reconsiderando valores naturais e paisagísticos, a mutação da hierarquização com a diferente **segregação** dos espaços relativa aos padrões do século XIX, e a **racionalidade** da construção disponibilizada pelas novas tecnológias e equipamentos. Estes factores, constituem algumas das premissas da pesquisa arquitectónica, que na primeira metade do século XX, será conduzida na casa sob a hegemonia do paradigma dominante da continuidade espacial.

Também a reorganização espacial da casa, fará apelo a um conjunto de valores e estilos de vida modernos que emergem com o século XX, e que se tornarão aspiração cultural abrangendo conforto, salubridade, higiene, simplificação da rotina doméstica, que, independentemente da época e das linguagens — ecléctica, pitoresca ou moderna — irão condicionar o desenho da habitação.

A observação destes factores e circunstâncias, desde a transição de século XIX-XX à interrogação da ortodoxia moderna na década de setenta, permite-nos interpretar as transformações da casa unifamiliar no universo de pesquisa definido, observado através do processo da arquitectura portuguesa. Os seus principais traços podem ser examinados de forma introdutória e breve num roteiro de obras que pretendem apontar apenas alguns momentos especiais deste percurso:

Casa de Verão dos Marquezes do Fayal [p725], de José Luiz Monteiro (1896-1901),

Casa J. J. da Silva Graça [p458], de Ventura Terra (1905-1907),

Casa do Cipreste [p537], de Raul Lino (1907-1913),

Casa José Maria Posser de Andrade [p523], de António Couto (1913),

Solar Egas Moniz [p672], de Ernesto Korrodi (1915),

Casa Bélard da Fonseca [p699], de Cristino da Silva (1930),

Casas Portuguesas [p864], de Raul Lino (1933),

Casas de Vale Florido [p465], de Cristino da Silva (1935),

Casa Honório de Lima [p449], de Viana de Lima, (1939-1940),

Casa Sousa Pinto [p338], de Keil do Amaral (1950),

Casa Lino Gaspar [p396], de João Andresen (1953-1955),

Casa de Ofir [p568], de Fernando Távora (1957-1958),

Casa Barata dos Santos [p456], de Nuno Teotónio Pereira, Nuno Portas, Pedro Vieira de Almeida (1958-1962),

Casas Sergio Fernandez [p564], de Sergio Fernandez (1971-1973),

Casa Beires [p577], de Álvaro Siza (1973-1976)

Abstract

The Middle-class Single-family House in Portuguese Architecture:

change and continuity in the domestic space in the first half of the 20th century

This study is devoted to the architecture of the middle-class single-family house and its domestic interior and is aimed at understanding and interpreting the circumstances of the transformation they underwent in the first half of the 20th century in Portugal. The house and its domestic space are observed as part of a broader phenomenon of the transformation of architectonic culture, in which the house is a current and significant production, both in terms of the architects' work and of the globality of the buildings from this period.

The study is developed through a survey of house plans that were published in the architectural journals of Portugal between 1900 and 1974. We found it necessary to add further research to the information gathered from this source due to the demands of the analysis of the context in which certain works were produced. This led to the inclusion of essential plans published outside the aforementioned group, and to the cross-referencing of several sources. For these reasons, the research was extended to books, monographs, inventories, magazines, catalogues and exhibitions, not only in the field of architecture, but also those of historic and social sciences. From the start, the research was intended to create a network of knowledge on the house and domestic space, which includes the understanding of Portuguese architectonic production, with international experience as a reference, while maintaining links with other areas of knowledge so as not to lose the pertinent cultural perspectives. This information was organised onto a general data base and is available in this study through the cataloguing of all the recorded works, indexed to their sources.

The middle-class single-family house appears in the wake of transformations that began during the 19th century, or even earlier, which are characterised by aspects of continuity and change and recorded in social, economic, technical and aesthetic fields, which we have inherited.

The house and domestic space are the reflection of a plan of personal territorialisation with socio-cultural outlines: it constructs a private universe, shaped by the habits and lifestyles of

the domestic group that inhabit it, revealed by the architectonic devices placed at its disposal. One of the main reasons for the transformation of the house and the domestic space is their eminent value as a differentiator and as a social representative, which involves architectonic factors of organisation, space, construction and aesthetics. This transformation thus consists of different, complex processes, in periods of greater or lesser duration. These are superimposed with no immediate intent for one to substitute another, where the notion of the house is established between values of representation and the determining architectonic agenda of the produced space.

We may consider that the conditions for the transformations of the house and its domestic spatiality are propounded by the work of H. H. Richardson (1838-1886) and the Anglo-Saxon tradition, and await their development in different contexts and with the conjugation of factors that will determine future plans: the **central living hall** as an agglutinating theme of the transformations of internal organisation; the notion of **movement** as a spatial value shown in the idea of the *architectural promenade*; the outlining of a **central core** functionally coherent with services; the **simplification** of the plan and the consequent unification of the spaces with economy of the built area; the expansion of the interior over the **exterior** space, with reconsideration of natural and landscape values; the mutation of the hierarchical order with different **segregation** of the spaces compared to the patterns of the 19th century and the **rationality** of construction provided by new technology and equipment. These factors are some of the bases of architectonic research, which, in the first half of the 20th century, is focused on the house under the hegemony of the dominant paradigm of space continuity.

The spatial reorganisation of the house also draws upon a series of values and modern lifestyles that emerge in the 20th century, and which become a cultural aspiration, involving comfort, salubriousness, hygiene and simplification of domestic routine, which, regardless of the era and the languages – eclectic, picturesque or modern – condition the design of the habitation.

The observation of these factors and circumstances, from the transition from the 19th-20th century to the interrogation of modern orthodoxy in the 1970s, allows us to interpret the transformations of the single-family house in the defined universe of research, observed through the process of Portuguese architecture. Its main traits can be examined briefly, and by

way of introduction, through a tour of works aimed at showing just some of the special moments in this journey:

The Marquises of Fayal Summer House [p725], by José Luiz Monteiro (1896-1901),

The J. J. da Silva Graça House [p458], by Ventura Terra (1905-1907),

The Cipreste House [p537], by Raul Lino (1907-1913),

The José Maria Posser de Andrade House [p523], by António Couto (1913),

The Egas Moniz Manor [p672], by Ernesto Korrodi (1915),

The Bélard da Fonseca House [p699], by Cristino da Silva (1930),

Portuguese Houses [p864], by Raul Lino (1933),

Vale Florido Houses [p465], by Cristino da Silva (1935),

The Honório de Lima House [p449], by Viana de Lima, (1939-1940),

The Sousa Pinto House [p338], by Keil do Amaral (1950),

The Lino Gaspar House [p396], by João Andresen (1953-1955),

The Ofir House [p568], by Fernando Távora (1957-1958),

The Barata dos Santos House [p456], by Nuno Teotónio Pereira, Nuno Portas, Pedro Vieira de Almeida (1958-1962),

Sergio Fernandez Houses [p564], by Sergio Fernandez (1971-1973),

The Beires House [p577], by Álvaro Siza (1973-1976)

Résumé

La Maison Unifamiliale Bourgeoise dans l'Architecture Portugaise:

changement et continuité dans l'espace domestique pendant la première moitié du XXème siècle.

Ce travail est consacré à l'architecture de la maison unifamiliale bourgeoise et à son intérieur domestique, en ayant pour objectif de comprendre et d'interpréter les circonstances de sa transformation pendant la première moitié du XXème siècle portugais. La maison et l'espace domestique sont perçus comme faisant partie d'un phénomène plus vaste de la transformation de la culture architectonique, où la maison constitue une production courante et significative, que se soit au niveau du travail des architectes, ou pour la globalité des constructions de cette période.

Son développement se base sur l'univers constitué par les projets de maisons publiés entre 1900 et 1974 dans les journaux d'architecture édités au Portugal. Au-delà de l'information qui a pu être recueillie dans ces journaux, on a constaté qu'il était nécessaire d'approfondir la recherche, étant donné l'exigence de l'analyse du contexte où ont été créées certaines constructions, ce qui a engendré l'inclusion de projets essentiels publiés en dehors du contexte en question, et au croisement de diverses sources.

Ainsi, la recherche s'est étendue aux livres, monographies, inventaires, revues, catalogues et expositions, non seulement dans le cadre disciplinaire de l'architecture, mais aussi dans le cadre des sciences historiques et sociales. L'investigation, depuis le début, consiste dans la création d'un réseau de connaissances sur la maison et l'espace domestique, dans lequel s'insère une lecture de la production architectonique portugaise, en ayant pour référence l'expérience internationale, tout en maintenant les liaisons avec d'autres domaines du savoir, et en cherchant à ne pas perdre les perspectives culturelles pertinentes. Cette information a été organisée dans une base de données générale et se trouve disponible dans ce travail, par le biais du catalogage de toutes les constructions enregistrées et indexées à leurs sources.

La maison unifamiliale bourgeoise surgit à la suite de transformations originaires du XIXème siècle, ou peut-être antérieurement, caractérisées par des versants de continuité et de

changement, enregistrées dans le domaine social, économique, technique et esthétique, desquelles nous sommes les héritiers.

La maison et l'espace domestique sont le reflet d'un projet de territorialisation personnelle aux contours socioculturels, qui bâtit un univers privé, frappé par les habitudes et les styles de vie du groupe domestique qui y habite, révélé par les dispositifs architectoniques mis à leur disposition. On constate qu'une des principales raisons de cette transformation de la maison et de l'espace domestique, consiste dans son éminente valeur différenciatrice et dans sa représentation sociale, accomplit par le biais de facteurs architectoniques, c'est-à-dire organisatifs et spatiaux, constructifs et esthétiques. Cette transformation est ainsi constituée par des processus différents et complexes, au cours de périodes de grande ou de petite durée et superposées, sans intention substitutive immédiate, où la conception de la maison est établie, entre des valeurs de représentation et l'agenda architectonique déterminant de l'espace produit.

Nous pouvons estimer que les conditions pour les transformations de la maison et de sa spacialité domestique, sont énoncées dans l'œuvre de H. H. Richardson (1838-1886) et dans la tradition anglo-saxone, en attendant son développement dans des contextes distincts, et avec la conjugaison de facteurs qui détermineront les futurs projets: **l'espace central** en tant que thème agglutinant des transformations de l'organisation interne, la notion de **mouvement** en tant que valeur spatiale mise en évidence dans l'idée de *promenade architecturale*, la démarcation d'un **noyau** fonctionellement cohérent de services, la **simplification** du programme et la conséquente unification des espaces avec une économie de la superficie édifiée, la dilatation de l'intérieur sur **l'espace extérieur**, tout en reconsidérant des valeurs naturelles et paysagées, la mutation de la hiérarchisation avec la différente **ségrégation** des espaces relative aux modèles du XIXème siècle, et la **rationalité** de la construction mise à la disposition par les nouveaux moyens technologiques et les équipements. Ces facteurs, constituent quelques unes des prémisses de la recherche architectonique, qui pendant la première moitié du XXème siècle aboutira dans la maison sous l'hégémonie du paradigme dominant de la continuité spatiale.

De même, la réorganisation spatiale de la maison, fera appel à un ensemble de valeurs et de styles de vie modernes qui émergent avec le XXème siècle, et qui deviendront l'aspiration culturelle englobant le confort, la salubrité, l'hygiène, la simplification de la routine

domestique, qui, indépendamment de l'époque et des langages – éclectique, pittoresque ou moderne – influenceront le dessin de l'habitation.

L'observation de ces facteurs et de ces circonstances, depuis la transition de siècle XIXème-XXème jusqu'à l'interrogation de l'orthodoxie moderne pendant les années soixante-dix, nous permet d'interpréter les transformations de la maison unifamiliale selon l'univers de recherche défini, observé à travers le processus de l'architecture portugaise. Ses principaux traits peuvent être examinés de façon introductoire et brève dans un itinéraire de constructions qui aspirent à montrer uniquement certains moments particuliers de ce parcours:

Maison d'Été des Marquis du Fayal [p725], de José Luiz Monteiro (1896-1901),

Maison J. J. da Silva Graça [p458], de Ventura Terra (1905-1907),

Maison du Cyprès [p537], de Raul Lino (1907-1913),

Maison José Maria Posser de Andrade [p523], de António Couto (1913),

Manoir Seigneurial Egas Moniz [p672], de Ernesto Korrodi (1915),

Maison Bélard da Fonseca [p699], de Cristino da Silva (1930),

Maisons Portugaises [p864], de Raul Lino (1933),

Maisons de Vallée Fleurie [p465], de Cristino da Silva (1935),

Maison Honório de Lima [p449], de Viana de Lima, (1939-1940),

Maison Sousa Pinto [p338], de Keil do Amaral (1950),

Maison Lino Gaspar [p396], de João Andresen (1953-1955),

Maison de Ofir [p568], de Fernando Távora (1957-1958),

Maison Barata dos Santos [p456], de Nuno Teotónio Pereira, Nuno Portas, Pedro Vieira de Almeida (1958-1962),

Maisons Sergio Fernandez [p564], de Sergio Fernandez (1971-1973),

Maison Beires [p577], de Álvaro Siza (1973-1976)

INTRODUÇÃO

1 Construção do objecto de estudo

Os três primeiros capítulos deste trabalho estabelecem, uma passagem introdutória para o corpo da nossa investigação e para a nota final. No seu conjunto, pretendem esboçar um mapa de conhecimentos, onde se assinalam interesses, orientações e saberes, que balizam a pesquisa e o desenvolvimento de algumas hipóteses.

O primeiro capítulo debate o campo do objecto de estudo, e da especificidade da investigação em arquitectura, assunto relevante no início de um trabalho académico, e num enquadramento instituicional relativamente recente. Trata-se de um contributo fundamental para o debate em aberto, sobre as circunstâncias e as características de um doutoramente realizado por um arquitecto em arquitectura. Neste capítulo serão introduzidos os processos e critérios trabalho, e as fontes utilizadas na sua elaboração.

O segundo capítulo centra-se na casa unifamiliar burguesa, e nas diferentes faces que revela consoante a forma como é olhada. Pretende-se fornecer uma observação ampla dos estudos realizados sobre a casa, e da sua importância como instrumento de investigação espacial, e meio de divulgação arquitectónica.

O terceiro capítulo observa o espaço doméstico, como território de intercepções de diversos saberes entre espaço e habitação. Salienta-se a importância do espaço, como um dos dispositivos de representação,

aspecto decisivo na construção de factores diferenciadores e na afirmação da ideia do privado na vida doméstica.

Ao longo deste trabalho falaremos da arquitectura das casas unifamiliares, burguesas, na primeira metade século XX em Portugal, e da forma como conformam o espaço doméstico que habitamos. Iremos desnudar a casa, na tentativa de fundamentar algumas hipóteses, sabendo que qualquer hipótese é um risco, mas sabendo também, que sem essa energia vital, não é possível compreender nenhuma construção.

Esta leitura será conduzida numa interpretação da produção arquitectónica portuguesa, tendo como referente a experiência internacional, e mantendo algumas pontes com outras áreas do saber, procurando não perder as perspectivas culturais pertinentes para este estudo.

1.1 Identidade da investigação em arquitectura

Na investigação arquitectónica podemos distinguir dois aspectos determinantes: a clarificação da fronteira da arquitecura face ao contexto multidisciplinar, e o desenvolvimento de instrumentos pela qual avança a investigação dos artefactos arquitectónicos.[1]

No contexto onde se desenvolve a investigação arquitectónica — e especificamente o presente trabalho, que envolve o espaço e a interacção com o habitante, a família e a vida privada, a apropriação da casa e a sua realização simbólica — constitui-se como urgente a aceitação da arquitectura como disciplina pletórica; isto significa, que a sua condição de espaço de acção, simultâneo de muitos saberes e disciplinas, obriga-nos a ter de considerar os limites pertinentes, não só, na objectivação desta investigação, mas também, na seriação das matérias que conformam directa e inalienavelmente o conhecimento arquitectónico.

A identificação do que é a investigação em arquitectura, passa pela detecção e clarificação do seu terreno pluridisciplinar referente. Trata-se de um assunto em aberto, sobre o qual, somente agora em Portugal, se inicia a sua discussão.[2] O debate sobre este problema alarga-se também à relação entre "investigação" e "prática" que tem sido ponto de reflexão importante sobre as formas de ensino da arquitectura.[3] A relação entre disciplina e profissão, assume assim uma importância notória na definição *do que é investigar em arquitectura.*[4]

1. Devem ser entendidos aqui como instrumentos, não só os meios, mas igualmente conceitos operatórios, hipóteses de soluções, etc.

2. KRÜGER, Mário, "Investigação em Arquitectura: Conceitos e Pré-conceitos", *Encontros sobre o ensino da arquitectura*, 2, Departamento de Arquitectura, FCTUC, Coimbra, 2000, p.22-33

Sobre este tema ver também o capítulo introdutório "A Habitação e a Investigação Arquitectónica", da tese de Francisco Barata Fernandes, que embora adoptando uma orientação diversa da nossa, constitui reflexão essencial na identificação de caminhos e práticas de investigação.

FERNANDES, Francisco Barata, *Transformação e Permanência na Habitação Portuense: As formas da casa na forma da cidade*, (1996), FAUP Publicações, Porto, 1999

A permeabilidade da investigação arquitectónica, relativamente a outras disciplinas (matéria e prática), faz-nos reflectir sobre a importância dessa matéria na formulação do nosso próprio objecto de estudo e na reivindicação da autonomia científica da arquitectura.

Trata-se sobretudo, de reconhecermos e clarificarmos na investigação arquitectónica, a importância das matérias "exteriores" que devem convergir sobre o nosso objecto de estudo, com o fim de reunir a "informação operativa" para a nossa investigação. Este mesmo problema far-se-á sentir em outras áreas do saber, onde de igual forma, a fronteira entre disciplinas é determinada mais pelo objecto de estudo, do que pela rígida geometria que arbitrariamente possa separar territórios de conhecimentos.

Com isto, não se pretende diluir ou eliminar, o que poderíamos chamar de "modo próprio" da investigação em arquitectura. O uso em arquitectura de recursos multidisciplinares, não deve constranger a sua afirmação disciplinar, enquanto portadora de uma visão própria perante o seu objecto científico: o espaço arquitectónico. Pelo contrário, o reconhecimento e a seriação pluridisciplinar que a arquitectura utiliza na formação de um corpo de investigação, deve ser encarado como fenómeno mobilizador e não limitador.[5]

Tal como verifica Paulo Pereira, referindo Hans Belting, a pluralidade dos sistemas explicativos, apesar de motivações e contradições, virtudes e limitações, não pode alcançar a substancialidade do facto artístico:

3. Documento elaborado por Nuno Portas no âmbito do Conselho Científico da Faculdade de Arquitectura do Universidade do Porto, onde são introduzidos estes problemas e feito um balanço sobre a sua realidade quotidiana na faculdade. [policopiado, s.d.]

PORTAS, Nuno, "Dificuldades de desenhar um novo curso de arquitectura", *Jornal Arquitectos*, 71-72, AAP, Lisboa, 1988, p.15

4. Sobre ensino, investigação e prática na arquitectura (relações e sobreposições?) ver:

RINEHART, Michelle, *Creating a Multidisciplinary Architecture: Strategies to Intregrate Research into the Architectural Curriculum*, The University of Michigan, Ann Arbor, 1997 [policopiado]

5. GIDDENS, Anthony, *Transformações da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*, (1992), Celta, Oeiras, 1996

"(...) a Historia da Arte deve perder a sua adstringente ilusão de autonomia disciplinar, que é como quem diz, o seu orgulho, para se abrir mais ao diálogo com outras disciplinas históricas."[6]

Importa ainda referir a importância da noção de variabilidade do significado. Perante o reconhecimento (pluridisciplinar) das fontes e da sua seriação face ao estudo a elaborar, teremos de aceitar que também as conclusões e o seu significado se consideram como variáveis dependentes. Ou seja, não podemos aceitar a imobilidade do significado, que confronta as opções tomadas na construção do nosso objecto de investigação.[7]

Assim, na organização do presente projecto de investigação, consideramos que seria fundamental evitar qualquer tentativa de reproduzir, mesmo que de forma limitada, uma *história da vida privada* observada casa a casa. Esta pretensão, para além de constituir uma abordagem tecnicamente fora do nosso alcance, afastar-se-ia do nosso intuito. Pelo contrário, este trabalho tem a pretensão simples de se constituir numa fonte de informação disponível, centrada na compreensão e interpretação alargada da casa e do espaço doméstico, podendo por seu turno, estimular o desenvolvimento da investigação pluridisciplinar em redor deste tema. Assim, os estudos realizados em domínios específicos como a sociologia, antropologia, história ou economia, são por um lado, materiais incontornáveis para a nossa investigação e mesmo fundamentais, na construção do seu objecto científico, e por outro lado são necessariamente complementares da investigação das linguagens arquitectónicas.

6. PEREIRA, Paulo (dir.), *História da Arte Portuguesa*, (1995), Temas e Debates e Autores, 1997, p.19

7. Sobre este assunto ver em especial o capítulo "Le rôle du spectateur" em:
GOMBRICH, E. H., *L'art et L'illusion: Psychologie de la représentation picturale*, (1960), Gallmard, Paris, 1995

Ao observamos mais finamente esta destrinça de campos, deparamo-nos com um outro detalhe. Ao aceitarmos o âmbito arquitectónico do nosso conhecimento como um campo aberto, então os saberes de outros domínios, situados numa zona comum e de intercepção disciplinar, encontram-se em parte, incluídos e discutidos pela arquitectura. Por isso essas áreas do saber são, não só "complementares", mas também parte integrante, ainda que não total nem hegemónica, da arquitectura.

Como é notado por Eduardo Prado Coelho,[8] não nos parece hoje possível observar a arquitectura, sem ser integrada no campo mais amplo das artes em geral, nem que o seu conhecimento possa hoje contornar a importância das chamadas ciências humanas e sociológicas. Também Nuno Portas afirma ser fundamental, na compreensão contemporânea da arquitectura (e do ensino da arquitectura), a verificação de um entendimento estrangulador, não só no estrito campo da disciplina, de que gostar desta ou daquela arquitectura é o exemplo mais claro, e que denuncia o desinteresse pelo seu aprofundamento semântico, bem como a abertura ao cruzamento de diferentes níveis de saberes, que hoje como nunca afluem ao nosso quotidiano, e que necessariamente terão a sua força na condução do projecto contemporâneo de arquitectura.[9] Desta forma e como já afirmámos, o trabalho terá que afirmar o seu próprio processo de conhecimento disciplinar capaz de revelar novos agentes, de iluminar diferentes perspectivas sobre problemas que, embora tenham o seu âmbito especificamente arquitectónico não são, nem podem ser, exclusivamente arquitectónicos.

Esta situação prende-se com as transformações rápidas que estão a processar-se na sociedade e pelo carácter icónico dos signos arquitectónicos. Parece-nos assim, que a mais profunda dessas transformações, ao contrário do que é normalmente afirmado, não foi o aumento da informação mas o modo de a ler . Pensamos ser esta a actual

8. COELHO, Eduardo Prado, "Modos de Ler", *Público (Leituras)*, 24 Abril, 1999, p.8

9. PORTAS, Nuno, "Deficit periférico", *A&V Monografías de Arquitectura y Vivenda*, nº47, 1994, p.2

provocação, e a mais motivante, perante o conhecimento que nos é disponível. Fazer arquitectura, intervir na cidade, ou investigar o espaço doméstico, passa hoje por questionarmos os nossos estritos conhecimentos disciplinares, e por convertê-los em formatos mais permeáveis a uma sociedade globalizada na era da informação.[10]

Nesta perspectiva, adquire sentido falarmos de convergência antropológica, como necessidade objectiva de seleccionarmos e de marcarmos no mapa do conhecimento do homem, aqueles cruzamentos de saberes, que balizam o nosso contacto com a realização arquitectónica, com a sua ambição espacial, como sinal da sua presença no mundo.

No prefácio à edição de 1996, da obra *La Règle et le Modèle*, Françoise Choay, marca com particular acutilância e clareza, os desafios que se colocam ao arquitecto e à civilização urbana. Para esta autora, a integração de novas dimensões no processo de conhecimento dos arquitectos, não é somente um desafio tecnológico provocado pelas novas redes que definem o novo espaço da civilização urbana (que não considera ser sinónimo nem de urbanidade nem de cidade), mas o da compreensão das novas questões colocadas pelo espaço edificado. Neste sentido Françoise Choay refere: *"(...) a questão do espaço edificado toma uma urgência renovada. A questão deve ser colocada em termos de escala e ela não é mais política ou estética, mas antropológica."*[11]

Como referimos, o espaço de cruzamento de saberes que constitui a arquitectura, implica a sua permeabilidade à informação e aos processos de investigação de outras disciplinas, considerados aqui como *marcadores químicos* (agentes auxiliares na revelação da análise), a partir dos quais a realidade em observação poderá ser inteligível; mas não podemos deixar de afirmar o carácter do *modo próprio* de investigar em arquitectura. Podemos afirmar, que essa especificidade reside na

10. CASTELLS, Manuel, *A Era da Informação: Economia, Sociedade e Cultura*, (1996), Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2002

11. CHOAY, Françoise, La Règle et le Modèle, (1980), Éditions du Seuil, Paris, 1996, p.12

capacidade treinada de observar o espaço e de reconhecer padrões, e de o representar, como mecanismo de síntese de uma realidade tridimensional complexa. Esta forma de olhar, profundamente diferente do simples ver,[12] representa um dos dispositivos identitários da investigação em arquitectura.

Teremos também que reconhecer que está fora do nosso alcance, encontrar condições científicas propícias, para desde já e no actual estado de desenvolvimento da investigação em arquitectura em Portugal,[13] propor vastos trabalhos teóricos ou de análise sobre este tema. Apesar da especial atenção que prestamos a alguns desses trabalhos, com particular ênfase os desenvolvidos na área da sintaxe do espaço, nomeadamente pelo *Space Syntax Laboratory*,[14] seria desajustada a pretensão de tal abordagem. Referimos apenas, alguns aspectos bloqueadores desta pretensão, como sejam a ausência de um efectivo e criativo empenhamento interdisciplinar entre áreas como a lógica, a matemática, a computação, a sociologia e a antropologia, sem o qual se revelaria infundado, um aprofundamento prático e teórico indispensável, para a análise da sintaxe do espaço.[15]

12. Sobre esta distinção ver:

PIÑÓN, Helio, *Curso básico de proyectos*, Ediciones UPC, Barcelona, 1998

13. KRÜGER, Mário, "Investigação em Arquitectura: Conceitos e Pré-conceitos", *Encontros sobre o ensino da arquitectura*, 2, Departamento de Arquitectura, FCTUC, Coimbra, 2000, p.22-33

14. Space Syntax Laboratory, The Bartlett School of Graduate Studies, University College London, de onde se destacam os trabalhos seminais de Bill Hillier e Julienne Hanson e da sua equipa de investigadores, integrando actualmente grupos de projecto onde desenvolvem ferramentas de análise, caracterização e avaliação, das intervenções arquitectónicas e urbanas de grande dimensão.

15. Algumas experiências forma iniciadas com colaboração entre a Faculdade de Arquitectura, e o Laboratório de Inteligência Artificial e Ciência de Computadores, da Universidade do Porto, envolvendo investigadores das duas instituições, no estudo da aplicação de modelos de análise estruturada ao estudo de edifícios (no presente caso às instalações da FAUP) tendo-se concluído uma primeira fase de trabalho conjunta que consta do relatório:

PORTAS, Nuno, PÓVOAS, Rui, RAMOS, Rui, LISBOA, Fernando, *Modelo de análise de adquação entre sistemas arquitectónicos e programas funcionais*, Relatório de actividade do grupo 1, Unidade de Investigação & Desenvolvimento JNICT 145/94, Porto, 1995 [policopiado]

Já na "Nota Final" à *História da Arte em Portugal no Século XX*, José-Augusto França, refere o problema do individualismo na investigação:

" *«Importaria também que esta história agora concluída fosse a última a ser feita nas condições de individualismo que lhe foram obrigatórias.» Assim se escreve no livro atrás citado [A Arte em Portugal no Século XIX] e se volta a escrever agora, sem qualquer espécie de ilusão a curto prazo. Várias causas impedem, em Portugal, a formação de equipas de trabalho para a realização de estudos de História — não só do século XX e não só de arte."*[16]

Embora esta nota tenha sido redigida no final dos anos setenta, julgamos manter a sua actualidade, como podemos registar no confinamento autárcico em que vive a investigacão em arquitectura, no plano académico. Sem queremos deter-nos neste problema, tambem institucional e orgânico, só agora se esboçam sinais de mudança em alguns sectores da investigação, dos quais é exemplo, a publicação em 1995, da *História da Arte Portuguesa*, dirigida por Paulo Pereira.[17]

Também encontramos a mesma dificuldade referida, no campo da antropologia arquitectónica, outra área emergente no estudo da arquitectura,[18] amplamente debatida e divulgada em torno de publicações como: *Architectural Antropology – Research Series; Les Cahiers de la Recherche Architectural; Architecture & Comportement;* e *International Association for the Study of Traditional Environment.* Nesta área importa salientar a obra significativa de Otto Friedrich Bollnow (1963), de onde se salienta o seu trabalho sobre o *espaço não homogéneo,* e a obra de referência para estudo antropologia do espaço de Françoise Paul-Lévy e Marion Segaud.[19]

16. FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XX*, (1979), Bertrand, Lisboa, 1984, p.603

17. PEREIRA, Paulo (dir.), *História da Arte Portuguesa*, (1995), Temas e Debates e Autores, 1997

18. Sobre a importância da antropologia para um arquitecto, ver o editorial: RYKWERT, Joseph, "Preface", *Architectural Design*, vol.66, nº 11-12, 1966, p.6

Contudo será conveniente sublinhar, que o carácter influente dos estudos antropológicos no seio da cultura arquitectónica contemporânea, encontra as suas raízes nos anos 60, onde o estudo da cultura material (da forma como as sociedades e os seus artefactos conformam e ocupam os edifícios), irá produzir alguns dos argumentos fundamentais[20] para a crítica à arquitectura moderna. A percepção de que a fronteira da crítica arquitectónica se alargava a outros domínios, para além da forma e da função, surge claramente expressa nas obras produzidas nas décadas de 60 e 70, por Vincent Scully, Amos Rapoport e Christian Norberg-Schulz. É também o caso de Giacarlo de Carlo, que integrou o Team 10,[21] funda a revista *Spazio e Socitá*, que dará uma divulgação consistente às novas ideias que então se debatem. Igualmente de Ernesto Rogers que publica em 1958, *Experienza dell'architettura*, reunião de textos datados entre 1934 e 1957, como manifesto contra o formalismo moderno, onde fala de identidade do homem com o meio ambiente, de cultura e de tradição. Na América regista-se igual movimento, com destaque para o antropólogo Edward T. Hall, que em 1966 publicará *The Hidden Dimension*, onde estuda as relações entre espaço e padrões de comportamento.

Segundo Clare Melhuish,[22] será somente na década de 90, nas conferências realizadas no Institute of Contemporany Arts em Londres

19. BOLLNOW, Otto Friedrich, *Hombre y Espacio*, (1963), Labor, Barcelona, 1969

PAUL-LÉVY, Françoise, SEGAUD, Marion, *Anthropologie de l'espace*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1983

20. A argumentação da crítica ao Movimento Moderno será centrada no seu alheamento às culturas locais, sobretudo na autoridade do seu desenho face a comportamentos e usos autóctones. Contudo a influência desta posição crítica terá dois resultados práticos: por um lado nos anos 80, a arquitectura "pós-moderna" de raiz arbitrária e conservadora, baseada na valorização da história das formas; por outro lado vai permitir e alargar a base disciplinar da arquitectura, abrindo-a a outras dimensões culturais, que a tornarão mais receptiva à investigação feita em outras áreas do conhecimento.

21. Em 1953 é constituído o Team 10, que reúne um grupo de arquitectos que representou a oposição mais activa à doutrina dos CIAM e à sua geração fundadora. Sobre este assunto, entre outros, ver:

SMITHSON, Alison, "Team 10 primer 1953-1962", *Architectural* Design, 12, 1962, p.559-602

22. MELHUISH, Clare, "Editorial: why antropology?", *Architectural Design*, vol.66, nº 11-12, 1966, p.7-8.

sob o tema "Spaced Out", que será assinalada significativa e definitivamente a mudança na prática arquitectónica, representada pelo abandono do que podemos considerar o tradicional discurso arquitectónico e urbano, onde as relações entre espaço, sociedade e cultura são raramente debatidas, para uma ascensão de temas que influenciaram a nova antropologia[23] como pluralidade cultural, globalização, mobilidade.

O actual conhecimento em Portugal, relativo ao espaço doméstico e à sua transformação ao longo do século, é reduzido e fragmentado em diferentes áreas.[24] A presente investigação deverá ser entendida como um início que, num acto sóbrio de liberalidade, se propõe como base aberta a mais informação e a diferente recompilação do material exposto, alargando, não só o seu âmbito de observação, como também as suas hipóteses e interpretações, ou a necessidade da sua contestação.

A opção do desenvolvimento deste tema, centra-se na necessidade de criar uma matriz fundamental de trabalho, que forneça informações, dados e análises, sabendo-se que um projecto como este não tem uma conclusão, não visa fazer demonstrações, mas sugerir hipóteses e interpretações, para possíveis caminhos múltiplos de desenvolvimento, que poderão ser retomados em outros projectos de investigação. Este carácter operatório, pretende ser reflectido na forma como o trabalho é estruturado e apresentado. Nestes moldes e na presente circunstância, assumirá um carácter eminentemente monográfico sobre *a casa,* entendida esta como realização global e não particular, diversificando ao máximo a observação dos fenómenos, onde procura a triangulação das fontes e a sua hipótese de convergência.

23. Também a antropologia, considerava tradicionalmente o estudo das sociedades e das suas instituições até à era pré-moderna. A investigação da sociedade contemporânea irá constituir um dos temas emergentes da "nova antropologia".

24. Um dos singulares trabalhos sobre este assunto, é dedicado ao universo da *casa de emigrante*, tendo a primeira edição em 1994:

VLLANOVA, Roselyne, LEITE, Carolina, RAPOSO, Isabel, *Casas de Sonhos*, (1994), Edições Salamandra, Lisboa, 1995

O uso da história

No campo da arquitectura, da arte e das ciências humanas e sociais, julgamos poder considerar a década de 50, um momento que configura um novo entendimento sobre o homem, como produtor de práticas diferenciadoras da sua expressão cultural. Pretendemos assim fundar o nosso projecto, na dúvida imposta desde a década de 50, ao racionalismo e ao funcionalismo em arquitectura —genericamente designado por *International Style* — como síntese do espaço moderno. É na dissolução da ortodoxia moderna e da sua construção histórica, verificada a partir da década de 50, que vamos encontrar os argumentos (mais do que as formas), que possibilitam pensar a casa como campo de investigação. Ou seja, a crítica a uma ideia hegemónica, racional e funcional de arquitectura, veio permitir aceitar, que o homem e as suas manifestações culturais, não sejam realizações abstractas, universalmente codificadas. Nesse sentido a manifestação das suas actividades, pode ser olhada de vários campos do conhecimento, que constituem outras tantas perspectivas sobre a sua existência. A quebra deste pretenso vínculo unificador sobre a actividade humana, vem permitir que diferentes formas da cultura espacial possam ser consideradas como relevantes, ou seja, como factos históricos.

Na formulação inicial do campo de pesquisa, deparamo-nos com a necessidade de proceder a uma seriação de projectos e obras, que sabemos constituirem apenas uma parte significativa da identidade polissémica e geograficamente ampla, da cultura espacial do homem. Estes factos históricos e as ligações que construirmos, serão assim uma tentativa de criar uma matriz para a leitura das mudanças operadas na casa e no espaço doméstico na primeira metade do século XX (embora o primeiro exemplo seja de 1872 e o último de 1981), aceitando que a escolha, com origem no material publicado e disponível,[25] é a inevitável deriva sobre os caminhos do conhecimento.

A tradição da crítica e da historiografia da arquitectura Moderna sempre valorizou a compreensão do fenómeno arquitectónico, a partir

25. Esta opção é debatida neste capítulo no tópico "Fontes utilizadas" na página 27

daquilo que definiu, como sendo exemplos chave na ilustração do seu discurso. Esta selecção permitia, não só a demonstração clara das suas ideias, mas evitava também o seu enleamento por projectos considerados marginais, que deformariam a articulação estabelecida para o seu estudo. Esta história da arquitectura reconhece-se hoje, como uma postura monologante que se distanciou de arquitecturas que lhe eram exteriores, num fenómeno de exclusão dos elementos heterogéneos, na procura da constituição da sua própria estrutura. Esta concentração monódica da história da arquitectura sobre si mesmo, levou a que fossem rejeitados do seu universo obras, autores, correntes, ideias, incompatíveis com os critérios por si definidos.

A eleição destes exemplos como obras/projectos de arquitectura, significativos e influentes para esta história, leva-nos à interrogação sobre qual o sentido das outras arquitecturas, das renegadas dos tratados e da historiografia, impondo-nos a sua consideração como um fenómeno seguramente extenso e complementar da história instituída.

A crítica e a história da arquitectura, elaboradas a partir da selecção de obras "puras" influenciaram, não só a formação e produção arquitectónica do Movimento Moderno, mas facilitaram também a sua divulgação em todo mundo, numa campanha de enorme sucesso que perdurou de forma hegemónica até aos anos 50. Delas seremos ainda herdeiros de uma ideia de anti-cidade,[26] enraizada nos nossos hábitos quotidianos, referências espaciais e de linguagem, que se estendem através da sua metáfora à técnica e ao desenho arquitectónico.[27] A outra história da arquitectura — a não narrada — revela-se hoje como um fenómeno espelhar da história instituída[28] nesse tempo, considerada como fundamental para a compreensão da trajectória (seguramente não

26. No sentido em que é definido por Joseph Rykwert:

RYKWERT, Joseph, *The Idea of a Town: the Anthropology of Urban Form in Rome*, Italy and the Ancient World, (1963), MIT press, 1995

27. HUET, Bernard, "La cittá come spazio abitabile/Alternative alla Carta di Atene", *Lotus*, 41, Milão, 1984, p.6-17

28. Pedro Vieira de Almeida usa a expressão "história ortodoxa" para definir este mesmo sentido:

ALMEIDA, Pedro Vieira de, "The notion of «Past» in the Architecture of the Difficult Decades", *Rassegna*, 59, Milão, 1994, p.52-62

linear), das arquitecturas no século XX.

Verificamos hoje uma mudança efectiva nos processos de análise da história da arquitectura. Como salienta Elizabeth A. T. Smith, grande parte da história produzida no século XX, partia da noção de personagens chave, como produtores de uma obra singular (e na realidade singular) que impulsionava o avanço do Movimento Moderno.[29] O re-exame que esta autora propõe, considera que essas obras, pontos altos da história arquitectónica, não esgotam o significado das transformações verificadas e da alteração das condições do nosso habitat, não tendo na sua maioria alcançado o valor de ícone para o público. Este aspecto é relevante, na medida em que permite introduzir na historiografia da arquitectura, o registo de outra leitura, de outras obras, que têm também uma presença interveniente no quotidiano urbano e que como tal são reconhecidas (aspecto determinante na proposta de Elizabeth A.T. Smith), como entre outras, o Empire State Building (Nova Iorque, 1931) e o Centre Georges Pompidou (Paris, 1971-1977), às quais poderiamos acrescentar, a Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkien (Lisboa, 1959-1969), a Igreja do Sagrado Coração de Jesus (Lisboa, 1961-1970), as Torres das Amoreiras (Lisboa, 1980-1985), ou o Centro Cultural de Belém (Lisboa, 1988-1992).

Na arquitectura doméstica, podemos também considerar que a sua leitura não se esgota, nas obras que nos chegam da história dos "bons exemplos". A dicotomia entre "bons" e "maus" torna-se irrelevante, quando se pretende observar a história do século XX, como análise de um conjunto de "clusters", no sentido de revelar certos tópicos influentes, para a mutação do espaço doméstico.[30]

Em "The use of history", Joseph Rykwert é explícito e crítico,

29. SMITH, Elizabeth A.T., "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

30. Ibid., p.23-99

relativamente a esta pretensão da história da arquitectura em dar-nos uma visão total do passado:

"A sua procura não é só inútil como perniciosa: durante grande parte da minha actividade profissional, Sigfried Giedion era considerado como uma pessoa que acreditava verdadeiramente, que alguns factos do passado seriam mais importantes que outros. Alguns dos meus colegas mais antigos pensavam que a história só o era efectivamente como reconstrução totalizante do passado. Este tipo de história só pode interessar aos arquitectos que acreditam que a história é uma espécie de catálogo de todos os artigos - plantas, alçados, motivos, detalhes, ornamentos - que derivam sem valor, escala ou contexto, como elementos neutrais que podem ser adicionados a outros elementos do catálogo (...)"[31]

Pedro Vieira de Almeida salienta também, a mecânica de exclusão (neste caso relativamente a Raul Lino) pela qual, em Portugal a história da arquitectura é "*plasmada sobre o modelo que nos chega do estrangeiro, pronto a consumir*"[32] adquirindo caminhos marcadamente perversos. Esta leitura permite-lhe reconhecer, que os "*caminhos ínvios*" da história da arquitectura, têm uma origem conjugada na nossa perversidade e na perversidade geral de modelo importado. E conclui:

"Creio no entanto perceber que, mais do que a actividade concreta dos arquitectos, na origem dessa apontada leitura perversa da história moderna, está um homem entusiasta, com inegáveis qualidades de sensibilidade e saber, mas que talvez por essas mesmas qualidades, por esse mesmo saber e, sobretudo, por esse espectador-interveniente dos factos que relata, acaba por ser traído pela excessiva proximidade aos

31. RYKWERT, Joseph, "The Use of History", *Lotus*, 81, Elemond, Milão, 1994, p.129

32. ALMEIDA, Pedro Vieira de, "Raul Lino", *Jornal Arquitectos*, 195, Lisboa, 2000, p.36

acontecimentos e perde (momentaneamente?) a perspectiva global e a frieza que se exigira, em especial a um historiador: Sigfried Giedion."[33]

De igual forma, Anthony Vilder no artigo que acompanha o catálogo da exposição *At the End of the Century: One Hundred Years of Architecture,* realizada em 1998 em Los Angeles,[34] refere este problema, salientado que a história dos grandes temas, dos "*word-view*", sendo imprescindíveis somente com referência e enquadramento de uma visão original, correm o risco de tender a encontrar a sua justificação numa narrativa não arquitectónica:

"Quando a história convencional da arquitectura moderna tentou reproduzir a história fabricada pelas próprias vanguardas, numa história justificada pela auto-justificação (...), a história dos temas gerais corre o risco de cair no erro oposto: o de impôr, de fora da arquitectura, uma narrativa unificada, uma aproximação que tem sido largamente depreciada. Aprendemos a ser cépticos relativamente à grande tese do progresso, ascensão e queda da arquitectura (...). E ainda quando alguma crítica e história temática sobre o nosso tempo, que não seja arrastada pela impensável repetição das fontes históricas e dos seus lugares comuns, evitando a história do "word-view", é obviamente necessária, somente como ponto de partida para uma interpretação."[35]

No seu ensaio sobre a obra de Asplund, Colin St. John Wilson, chama-nos a atenção para o significado da seriação dos factos históricos.[36] Refere precisamente a obra de Giedion, *Space Time and Architecture*

33. Ibid., p.36

34. Exposição realizada pelo Museum of Contemporany Art (MOCA) em Los Angeles com o catálogo:

KOSHALEK, Richard, SMITH, Elizabeth A. T. (org.), *At the end of the century: one hundred years of architecture*, Harry N. Abrams, Los Angeles, 1998

35. VILDER, Anthony, "Space, Time, and Movement", 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.101

(1941) e a obra de Jencks, *Modern Movements in Architecture* (1973), onde a importância e presença de Asplund foi totalmente ignorada em ambas. Para este autor o apagamento da obra de Asplund (1885-1940), entre outras, relaciona-se com a divisão que operou a construção histórica do moderno e que permanece como matriz da sua leitura; de um lado, o que designa de "*Modernismus*", do *International Style*, da rejeição do ornamento e da história (que não era ensinada na Bauhaus), da promoção da construção mecanizada, e do planeamento em quatro funções; do outro lado a visão crítica do "*Modernismo*" compendiada em outras disciplinas e por outros como Joyce, Eliot, Picasso ou Mahler, com a sua visão comum sobre o passado, como condição intrínseca da invenção do novo.

Para Colin St. John Wilson, a demolição dos blocos de Pruitt-Igoe (St. Louis, 1972) — facto usado pelos pós-modernistas para assinalar o fim do Moderno —, torna-se insignificante perante a declaração de Alvar Aalto em 1940, contida em *The Humanizing of Architecture*,[37] onde a crítica ao funcionalismo e à racionalização são determinantes e conclusivas para o Movimento Moderno.

Podemos acrescentar que a história, é um instrumento revelador único para a arquitectura, na medida em que permite ultrapassar a posição de pano de fundo, que o espaço arquitectónico representa para as ciências sociais. Ou seja, tentar alcançar a razão por que construímos, e o modo como o devemos fazer, são tópicos que as ciências sociais não abordam para além da descrição socioeconómica, omitindo a mecânica espacial como argumento em si, influente na construção. Mas Joseph Rykwert vai mais longe, na sua análise da relevância da história para a arquitectura, atribuindo ao homem, e à sua presença corpórea no espaço edificado, uma dimensão insuspeitada:

36. WILSON, Colin St. John, "Gunnar Asplund and the dilemma of Classiscism", (1992), in *Architectural reflections: studies in the philosophy and practice of architecture*, Butterworth Architecture, Oxford, 1994, p.138-155

37. Publicado parcialmente em português em:

AALTO, Alvar, "A humanização da arquitectura", *Arquitectura*, 2ª série, ano XXII, nº 35, Lisboa, 1950, p.7-8

"Os nossos corpos são a nossa história (...) a sociedade de que fazemos parte cria o seu próprio corpo como um mundo artificial, construído, que se transforma para dar resposta a todas as mudanças das quais procuramos o significado. A lição é clara: no modo como cada um de nós fisicamente se relaciona com o mundo construido, fornece as constantes da criação arquitectónica, a expectativa na poesia do artificial que nunca deve se negada."[38]

38. RYKWERT, Joseph, "The Use of History", *Lotus*, 81, Milão, 1994, p.129

1.2 Delimitação do campo de trabalho

Na organização da investigação sobre a arquitectura da casa unifamiliar, surge como uma das primeiras questões, a delimitação do intervalo de tempo analisado e a sua pertinência. Aceitamos a primeira metade do século XX, como intervalo de tempo capaz de produzir uma leitura consistente, da continuidade e da mudança no espaço doméstico,[39] que teve a necessidade de se alargar a obras que vão para além desse intervalo temporal.

A primeira obra registada, é a **casa da Fotografia de Carlos Relvas [p891],** realizada entre 1872 e 1875, sendo uma construção que alberga um estúdio fotográfico, e que só foi ocupada como habitação, em período posterior à sua conclusão. Contudo, pela sua arquitectura, volumetria, organização e construção, é um exemplo precoce que promove um entendimento das novas condições, técnicas e espaciais, presentes na habitação que caracterizarão a viragem para o século XX.

A última obra registada, é a **casa Avelino Duarte [p580]**, projectada e construída entre 1981 e 1985, que apesar de se afastar do meio do século, julgamos ser a obra que encerra uma condição anterior da arquitectura portuguesa, já denunciada em obras como as casas no **bairro das Caxinas [p697]** ou a **casa Beires [p577]** na década de setenta, e abre claramente, o capítulo da nossa contemporaneidade.

Apesar da dilatação para além da primiera metade do século, o corpo deste trabalho abarca o período entre 1900 e 1974 sobre o qual incidiu a investigação. Sobre este aspecto devemos também considerar, que o meio do século português em arquitectura, não coincide com o meio do século temporal, tal como Paulo Pereira observou, o século XIX português também não acabou onde se esperava, estendendo-se pelos anos sessenta dentro: "*(...) o século XIX mantém o seu balanço epocal*

39. Este aspecto é observado particularmente no capítulo *5 Mudança e continuidade no projecto doméstico*

até muito tarde. (...) O século XIX é, de facto, o século mais longo da história portuguesa."[40]

Porquê 1900? Considerando relevante outras fontes e outros dados, poderíamos definir outros limites temporais, no entanto, observando os trabalhos que nos serviram de suporte, abaixo referidos, poderemos encontrar razões, argumentos e obras que fixam este período.

No capítulo "A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal", publicado na *História da Arquitectura Moderna* de Bruno Zevi,[41] Nuno Portas introduz o seu estudo, com a apreciação das décadas obscuras, desde Pombal até ao fim da guerra de 1914-1918, com relevo particular para o final da segunda metade do século XIX. Neste último período da sua análise, podemos destacar dois aspectos fundamentais: a formação e o reconhecimento profissional do arquitecto. A formação dos arquitectos era realizada nos cursos de Belas Artes (em Lisboa com José Luiz Monteiro, e no Porto com Marques da Silva) em condições ainda não plenamente investigadas, marcada por métodos académicos e classizantes. Devemos ainda considerar as bolsas concedidas para estudos no estrangeiro, como um factor significativo da sua formação e contacto com a experiência exterior. Contudo os novos conteúdos na formação dos arquitectos, ligados à transformação social e ao urbanismo, à qualificação da produção industrial e aos novos materiais (aço e betão), que iriam alterar profundamente, não só as fachadas, mas a própria tipologia dos edifícios e o saber construir dos arquitectos, mantêm-se afastados da formação, denunciando também o desinteresse e atraso da sociedade portuguesa na viragem do século.

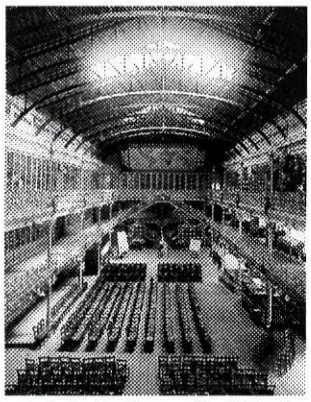
40. PEREIRA, Paulo, *2000 anos de arte em Portugal*, Temas e Debates e Autores, Lisboa, 1999, p.319

Este assunto é desenvolvido no capítulo *5 Mudança e continuidade no projecto doméstico*, tópico "O longo século XIX português" na página 237.

41. Este capítulo, segundo Nuno Portas, é a transformação dos artigos publicados no *Jornal de Letras de Artes* em 1963 (prémio Fundação Calouste Gulbenkian de Crítica de Arte, em 1964), na sequência de uma bolsa da mesma fundação.

PORTAS, Nuno, "A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação", (1970), in Bruno Zevi, *História da Arquitectura Moderna*, vol. II, Arcádia, Lisboa, 1978, p.687-746

Também a ausência do reconhecimento da especificidade profissional do arquitecto, era sinal de uma ideia de *arquitecto-artista* promovida pelo ensino da arquitectura e pelo reduzido número de arquitectos (total de 28 filiados na Associação em 1866), objecto de relativa desconsideração social, pelo Estado e pela burguesia que, ou não os chamava para as suas obras, ou recorria a estrangeiros nas obras importantes.[42]



1-1. Sociedade de Geografia, Sala de Portugal, J. Luiz Monteiro, 1897 *[p309]*

A transição de século, salienta a debilidade cultural da sociedade portuguesa, como principal factor pelo desinteresse por um discurso espacial inovador nas obras que então se realizavam, ignorando as experiências espaciais modernistas de Domenech y Montaner ou de Berlage, Behrens, Horta, Van de Velde, ou de Sullivan e Wright, tal como Nuno Portas refere concluindo: *"o atraso tecnológico não era uma boa desculpa".*[43]

Apesar de tudo, a técnica estava disponível e como podemos ver nas realizações *utilitárias*, os novos materiais (ferro e betão) surgiam na Gare de Alcântara (1887), no Coliseu (1865) ou no Elevador de Santa Justa (1900-1902) em Lisboa, e no Palácio de Cristal (1865), na Bolsa (1861) ou na Gare Central da Estação de São Bento (1900) no Porto.

1-2. Gare Central da Estação de São Bento, José Marques da Silva, 1900 *[p1002]*

Do conjunto das obras que recorrem a estes materiais, e que são intervenções isoladas no panorama da construção da época, salienta-se na obra de José Luiz Monteiro, a sala da Sociedade de Geografia de 1897, onde utiliza de forma inovadora, uma estrutura metálica aparente num espaço considerado "nobre".

Também a comunicação apresentada em 1983 na exposição *Depois do Moderno*[44] , por um grupo de arquitectos do Porto, sobre a evolução da arquitectura portuguesa, a primeira página é ilustrada de forma significativa, com o projecto da fachada da Estação do Rossio, realizado em 1886 por José Luiz Monteiro, e onde é afirmado: *"A evolução da arquitectura portuguesa é marcada pela condição de cruzamento de*

42. Ibid., p.690.
43. Ibid., p.702

culturas, e pautada pela alternância ou simultaneidade de estrangeiros nacionalizados e nacionais estrangeirados".[45]

José Luís Monteiro e particularmente as obras referidas, surgem como momento prévio, como sinal da dupla condição que irá caracterizar o percurso da arquitectura portuguesa, no início do século: a influência dos modelos formais europeus e a sucessiva procura de uma arquitectura portuguesa, como pressuposto da nossa identidade cultural. A sua obra poderá ser reconhecida como um ponto de partida, isto é, percursora desta dicotomia essencial, da especificida arquitectónica portuguesa no século XX.

Já José-Augusto França deixa clara outra visão, relativa à necessidade de definir um momento inicial para a modernidade, quando afirma, "*O século XIX terminou e não terminou em 1900*".[46] Na sua obra *História da Arte do Século XX*, aceita o deslizamento da influência do século XIX pelo século XX , considerando 1911 como ponto de partida, o ano em que *"realizou-se uma primeira manifestação de «arte livre» em que intervieram alguns jovens pintores que marcariam posição dentro do modernismo português (...) a partir da qual se cava a primeira barreira entre o futuro da pintura portuguesa, e o naturalismo instituído da geração de 1879."*[47]

44. Os arquitectos referidos, Alexandre Alves Costa, Adalberto Dias, Alcino Soutinho, Álvaro Siza, Domingos Tavares, Eduardo Souto Moura e Sergio Fernandez convidados a participarem com projectos seus, na exposição realizada em Lisboa em 1983, intitulada "Depois do Modernismo/uma polémica dos anos 80", organizada com a intenção de debater a situação pós-moderna em Portugal, respondem colectivamente com um texto e 13 fotografias, onde apresentam o seu entendimento da evolução da arquitectura portuguesa, de 1886 e 1970, e as razões "*porque a polémica em torno do que vagamente se chama pós-modernismo, não pode provocar mais ansiedade, do que as condições desesperadas do exercício da profissão em Portugal*".

45. COSTA, Alexandre Alves, DIAS, Adalberto, SOUTINHO, Alcino, SIZA, Álvaro, TAVARES, Domingos, MOURA, Eduardo Souto, FERNANDEZ, Sergio, "Texto apresentado na exposição «Depois do Modernismo» sobre a evolução da arquitectura portuguesa", in Luís Serpa (coord.), *Depois do modernismo*, Lisboa, 1983, p.155-128

46. FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XIX*, Bertrand, Lisboa, 1966, p.303

47. FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, (1979), Bertrand, Lisboa, 1984, p.11

Pedro Vieira de Almeida olha para este problema de outra forma, forçando-se a reconhecer no tempo cronológico, a condição em que a arquitectura vive na sociedade portuguesa nesse exacto momento: *"em arquitectura importa fazer coincidir o século XX com o século XX."*[48] Esta posição faz realçar, numa estrutura compreensiva da história da arquitectura, a especificidade necessária da interpretação dos factos portugueses no seu tempo.

Assim, 1900 pode constituir-se a vários títulos, como ano charneira na transição para uma expressão modernista em arquitectura. O facto mais importante, é certamente a realização do concurso de arquitectura para a selecção do projecto do Pavilhão Português na Exposição de Paris de 1900.

Outros factos consolidaram também esta data:

A instalação do elevador do Carmo, em 1900-1902, de Raul Mesnier de Ponsard, apresenta uma estrutura metálica invulgar na baixa da cidade de Lisboa. Pedro Vieira de Almeida atribui-lhe importância em termos urbanos, "*ele representa uma renovada consciência tolopológica da cidade*",[49] tornando visível para os Lisboetas, a esquecida estrutura vertical da cidade.

O início da publicação da revista *A Construção Moderna*, primeira revista especializada, dedicada à arquitectura, e que afirma estar aberta à colaboração de "*distintos técnicos da especialidade*", terá um importante papel no meio profissional, não deixando de revelar a fragilidade da consciência profissional do arquitecto.

A formação em 1901, da *Sociedade dos Arquitectos Portugueses*, que marcará o início de uma longa e lenta batalha pelo reconhecimento

48. ALMEIDA, Pedro Vieira de, "Carlos Ramos: Uma Estratégia de Intervenção", *Carlos Ramos. Exposição retrospectiva da sua obra*, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986, p.7

49. Ibid., p.11

profissional por parte do Estado, e que contará com inúmeros episódios até aos nossos dias.

1900 é também o momento em que se regista o alargamento da rede urbana de Lisboa, através de um conjunto de intervenções, de que o Plano para as Avenidas Novas (1874-1909) de Ressano Garcia[50] é a marca fundamental.

E porquê 1974? Este ano fixa-se inevitavelmente à mudança registada na sociedade portuguesa com a Revolução de 25 de Abril, e com ela, as condições particulares que a arquitectura vai viver durante os anos de 1974-1975 com *o SAAL e os anos da Revolução.*[51]

Embora 1974 constitua uma charneira fundamental com implicações directas na actuação disciplinar do arquitecto, como a liberdade de expressão, e pesem embora as transformações socioeconómicas iniciadas neste período, é no entanto, na periferia dos anos 1974 e 1975 que encontramos as obras que identificam uma diferente visão crítica e posterior ruptura com a produção arquitectónica portuguesa, como anteriormente referimos. Como exemplo, a casa Beires [p577] realizada entre 1973 e 1976, por Álvaro Siza,[52] é sinal inequívoco e explícito de uma racionalidade impossível, assumindo simultaneamente o sentido de pesquisa da expressão da obra de autor, e uma dimensão crítica da compreensão da história.

50. Ver a propósito o catálogo da exposição sobre Ressano Garcia comissariada por Raquel Henriques da Silva:

SILVA, Raquel Henriques da (dir.), Lisboa de Frederico Ressano Garcia 1874-1909, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1989

51. COSTA, Alexandre Alves, "1974-1975, o SAAL e os Anos da Revolução", *Portugal: Arquitectura do século XX* , Prestel, 1997, p.65-71

SAAL: Serviço de Apoio Ambulatório Local.

52. Repare-se que também o projecto de Álvaro Siza para do bairro da Bouça, no Porto, é iniciado neste período, entre 1973 e 1977.

1.3 Fontes utilizadas

O presente estudo pretende construir-se como uma observação ampla sobre o tema do espaço doméstico, onde cada sedimento deverá ser registado, na expectativa de poder ser um contributo para a construção de um entendimento mais geral sobre o tema agora tratado. Nesta perspectiva, o tratamento das fontes de informação torna-se um aspecto fulcral, não só para a validação do presente trabalho, mas também como garante do seu valor operatório para futuras investigações.

Ao aceitarmos que todos os factos da história da vida do homem são relevantes, ou seja, de que para a história da transformação do espaço doméstico, o quotidiano, o banal e o anónimo na *vida de todos os dias*, surgem a par da obra paradigmática, como aspectos potencialmente significantes na procura do sentido para os actos humanos, consideramos a enorme amplitude das fontes disponíveis e dos modos de a lermos.

Na tentativa de esclarecermos quais as fontes a utilizar e quais os seus limites, teremos primeiro de nos interrogar: qual a narrativa histórica mais pertinente para a presente investigação arquitectónica, e que perspectiva representa ela, na infinitude de hipóteses disponíveis.

Como refere Joseph Rykwert a história que interessa aos arquitectos não é a história do *connaisseur*: museugráfica, isolada em vitrines, objecto fetichizado. O nosso contributo, para a história da transformação do espaço doméstico, terá que se realizar no âmbito do nosso saber disciplinar, isto é, dentro da arquitectura. Este contributo, terá que considerar, *"o que cada um dos seus construtores trouxe consigo"*,[53] ou seja, na capacidade de projectarmos os nossos conhecimentos técnicos e disciplinares que nos chegam da arte de construir, como teia indispensável à observação do espaço arquitectónico como realização do homem.

53. RYKWERT, Joseph, "The Use of History", *Lotus*, 81, Milão, 1994, p.129

Assim, o estudo da casa unifamiliar burguesa,[54] revela-se como uma face extensa e difícil de observar, na medida em que integra diferentes níveis da experiência humana. Teremos que considerar, como base essencial de trabalho, as fontes de informação que adiante se descriminam, directamente relacionadas com a produção e divulgação da arquitectura, estabelecendo as pontes necessárias para outros estudos e áreas do conhecimento, como necessidade de interpretação, conhecimento e validação. Esta delimitação disciplinar e necessariamente operativa, revela também a urgência de agregar, ao conjunto das outras investigações (realizadas neste campo por outras disciplinas), um entendimento especificamente arquitectónico, como conhecimento significante e influente na observação e no estudo do espaço doméstico.[55] Sendo uma atitude, orientada para a construção de uma visão própria, disciplinar e arquitectónica, mas sem recusar o seu cruzamento inter-disciplinar, surge como essencial na busca do fio condutor, tudo o que possa tornar relevante um facto ou um objecto na sua história.

Finalmente e perante a delimitação realizada, devemos considerar o *modo como lemos* essa informação, ou seja, depois de referimos a nossa abordagem ao tema como arquitectónica, importa agora esclarecermos a perspectiva que influencia a sua leitura, e como usamos a diversificação disciplinar e a consequente pluralidade das fontes. Se num primeiro momento restringimos o universo das fontes que estruturam a nossa base da investigação, num segundo tempo iremos considerar que a sua leitura está sujeita a um cruzamento essencial de saberes.

54. A opção de estudo da casa unifamiliar burguesa é discutida no capítulo *2 A casa unifamiliar burguesa*

55. Ver argumentação apresentada no tópico anterior deste capítulo "Identidade da investigação em arquitectura" na página 5.

Também Dolores Hayden apresenta uma interessante "Bibliographical Note" onde analisa o problema da inter-disciplinaridade, dos objectivos de cada área e das fontes que disponibilizam, para estudos como o nosso, de confluência de saberes.

HAYDEN, Dolores, *The Grand Revolution: A History of Feminist Designs for American Homes, Neighbourhoods, and Cities*, (1982), MIT Press, Cambridge, Mass., 1995

Publicações periódicas especializadas

Tal como já referimos, o universo da nossa investigação tem como base inicial, o levantamento e recolha da informação disponível nos periódicos especializados de arquitectura, editados em Portugal.

A maioria da informação relativa aos projectos de casas unifamiliares, foi recolhida das seguintes revistas de arquitectura, largamente consultadas: *A Construcção Moderna e as Artes do Metal; A Construcção Moderna; A Architectura Portugueza; A Arquitectura Portuguesa; A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação; A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação/Reunidas; Arquitectura; Atrium; Binário; Annuario da Sociedade dos Architectos Portuguezes; Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos; Revista Arquitectos; Jornal Arquitectos; Arquitectos Informação; RA; Architecti; Arq/a* e *Prototypo*.

Procurou-se sempre registar para uma mesma obra, as suas diferentes publicações, quando tal se verificou. Devido à irregularidade da designação dos projectos, na época em que foram publicados e que pode diferir também do actual nome porque são conhecidos, obrigamo-nos a um cuidadoso cruzamento de fontes, na tentativa de minimizar os erros e conciliar as diferentes informações num mesmo registo de projecto.

Para além da informação recolhida nas publicações acima referidas, houve a necessidade de aprofundar o contexto em que foram realizadas determinadas obras, e de cruzar diversas referências (caso particular de obras não publicadas na sua época, ou publicadas em outras fontes), o que nos levou a alargar o universo da consulta, a livros, monografias, inventários publicados, revistas e catálogos, referentes não só ao universo disciplinar da arquitectura, mas também ao de outras áreas do conhecimento, da arte e da cultura, da informação e da vida social.[56]

Sem o carácter de análise exaustiva das revistas da especialidade acima referidas, foram ainda consultadas as seguintes publicações

56. Diversas visitas a obras foram realizadas, ao longo de vários anos, que ajudaram a compreender e a verificar os aspectos que a representação impressa revelou ou não deixou explícita.

periódicas: *Análise Social; Biblioteca do Povo e das Escolas; Boletim da Associação dos Archeólogos Portuguezes; Boletim da Universidade do Porto; Colóquio; Centro de Estudos Arnaldo Araújo; Etnográfica; Illustração Portugueza; Ler; O Tempo e o Modo; Panorama; Revista Crítica de Ciências Sociais; Trabalhos de Antropologia e Etnologia; Tripeiro; UPorto; Via Latina e Vértice.*

A comunicação da arquitectura: o papel do desenho

Na recolha de informação que temos vindo a enunciar, constatamos que geralmente as fontes de origem não arquitectónica, não encaram o desenho como um material comunicacional único do projecto e do espaço que determina. Basicamente o desenho é ilustração e não conhecimento em si, contrariamente ao que hoje é genericamente aceite na divulgação especializada em arquitectura.

Devemos notar que a importância atribuída aos desenhos de arquitectura e a outros suportes, como a tela e a escultura, produzidas por arquitectos no âmbito da sua pesquisa, só em meados do século são plenamente aceites como parte integrante da arquitectura, do seu projecto e significado. O reconhecimento do "papel desenhado" é importante, não só como meio para percorrer o processo criativo de uma obra, mas sobretudo como meio válido para expressar as "ideias" próprias da arquitectura (construída ou não), transformando-se de imediato, em campo de prospecção analítica e crítica da própria arquitectura. Até então existiam dúvidas se os desenhos eram arquitectura, assim como as outras formas de expressão. Podemos reparar sintomaticamente, que as telas *Natureza Morta* (1920) de Le Corbusier, e *Rhythm of a Russian Dance* (1918) de Theo Van Doesburg, são adquiridos pelo Departamento de Pintura e Escultura do MoMA (respectivamente em 1934 e 1946), antes do Departamento de Arquitectura ter realizado a sua primeira compra oficial de desenhos de arquitectura em 1947. Até esta data, a colecção do activo e popular Departamento de Arquitectura do MoMA (fundado em 1932), centrava-se apenas na recolha de fotografias e maquetas de arquitectura, entendimento que será alterado com as aquisições de

desenhos de projecto em 1947, dando uma nova perspectiva, não só à prática colecionista, mas principalmente ao entendimento do que é a arquitectura, e da forma como ela pode ser estudada.[57]

Podemos constatar que durante décadas, o Pavilhão de Barcelona — uma das obras mais influentes da arquitectura do século XX, prematuramente destruído e só recentemente reconstruído —, foi argumento chave para a interpretação da obra de Mies van der Rohe, para gerações de críticos e historiadores que o viram unicamente em papel ou em fotografia.

Também com o "espaço" passou-se uma desvalorização, tal como aconteceu com os desenhos de projecto de arquitectura. Este aspecto é claramente constatado por Françoise Paul-Levy e Marion Segaud, demonstrando a sua relevância nos estudos contemporâneos:

" (...) o espaço até uma data recente, não constituía um objecto específico de estudo e de investigação etnográfica e etnológica, o que equivale a dizer que as referências ao espaço eram episódicas e repartidas por diferentes tipos de descrições. (...) nas investigações mais recentes, o espaço aparece como um objecto específico. Desde 1977, G. Condominas,[58] por exemplo, propõe abandonar «o conceito de cultura» por uma definição «do conceito de antropologia do espaço social,» (...)."[59]

57. McQUAID, Matilda, "Adquirir arquitectura: a construção de uma colecção moderna", (2002), in Separata *Visões e Utopias: desenhos de arquitectura do Museu de Arte Moderna, Nova Iorque*, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, 2003, p.21-30

58. CONDOMINAS, G.,"Pour une définition anthropologique du concept d'espace social", in *Asie du Sud-Est et Monde Insulindien*, vol. VII, nº2, CEDRASEMI, 1977 [referência contida no texto citado]

59. PAUL-LÉVY, Françoise, SEGAUD, Marion, *Anthropologie de l'espace*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1983, p.21

Livros e publicações não periódicas

A recolha e a escolha bibliográfica sobre a casa e o espaço doméstico no século XX, contem um grau de arbitrariedade, que irredutivelmente caracterizou e orientou um processo de escolha. Reconhecemos assim que, se por um lado, a pertinência de uma pesquisa bibliográfica, se baliza no saber ler de uma cadeia de informação, que passa de livro para livro, de comentário para comentário, por outro contem também factores pessoais que não sabemos determinar e que julgamos interferirem no rumo dos trabalhos. Esta consideração é anotada em muitas introduções, onde os autores constatam que factores ocasionais tiveram influência determinante no seu percurso profissional ou de investigação.[60]

Os trabalhos de investigação fundamental realizados no campo da arquitectura portuguesa[61] do século XX, fornecem-nos o levantamento, a matéria e o fio condutor de alguns dos caminhos percorridos pelos arquitectos portugueses neste século. Com particular notoriedade salientamos os trabalhos fundamentais produzidos e o empenho editorial de Nuno Portas, Pedro Vieira Almeida e José-Augusto França, até à década de 70, que constituem o suporte inestimável da nossa

60. Como exemplo desta observação podemos constatar a formação na Alemanha, de Francisco Caldeira Cabral, ou a orientação da tese de Filipa Lowndes Vicentes:

ANDRESEN, Teresa, "Três Décadas de Arquitectura Paisagísta em Portugal: 1940-1970", in Teresa Andresen (ed.), *Do Estádio Nacional ao Jardim Gulbenkian: Francisco Caldeira Cabral e a primeira geração de arquitectos paisagístas (1940-1970)*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2003, p.18-97

VICENTE, Filipa Lowndes, *Viagens e Exposições: D. Pedro V na Europa do Século XIX*, Gótica, Lisboa, 2003

61. A distinção entre arquitectura em Portugal e arquitectura Portuguesa é largamente desenvolvida por Paulo Perreira na introdução à História da Arte Portuguesa, onde conlui: *"(...) se este três volumes se intitulam História da Arte Portuguesa, é por sabermos que a arte que estudamos foi produzida em território que é hoje português, ou no estrangeiro, para encomendadores ou compradores portugueses, revelando no passado ou em tempos mais próximos de nós, uma espécie de autarcismo. Nada mais. Não acreditamos numa essencialidade portuguesa da arte. Mas também não acreditamos que a arte produzida em Portugal não seja, nem que ligeiramente, diferente da restante arte ocidental com que partilha muitas coisas, excepto detalhes, pequenos detalhes muito significativos, que resultam do facto de se encontrarem aqui e de sobre elas se haver sedimentado, a incontornável evidência de que estão onde estão e são como são, entre nós. Arte em Portugal ou arte Portuguesa é quase igual."*

PEREIRA, Paulo (dir.), *História da Arte Portuguesa*, (1995), Temas e Debates e Autores, 1997, p.20

investigação, sendo também fundamento da história da arquitectura portuguesa que hoje se esboça.

Entre estes trabalhos, destacamos o texto de Nuno Portas[62] que acompanha a edição portuguesa da História da Arquitectura Moderna de Bruno Zevi sobre a evolução da arquitectura moderna em Portugal, pela visão crítica e de conjunto que nos revela, constituindo desde então, ponto de partida incontornável da investigação contemporânea.

A investigação arquitectónica sobre o espaço doméstico em Portugal é muito limitada, salientando-se os trabalhos pioneiros desenvolvidos pelo Laboratório Nacional de Engenharia Civil, no âmbito da investigação sobre a Programação Arquitectónica de Edifícios em 1962-1965, com os primeiros inquéritos aos modos de vida e tipos de casas (em Lisboa e Porto), as *Inter-relações de Funções no Fogo* (Nuno Portas e Alexandre Alves Costa, 1966), o *Desenho e apropriação do espaço da habitação* (Nuno Portas, 1968) e o *Estudo das funções e da exigência da áreas de habitação* (Nuno Portas, 1969), que constituem raros exemplos de estudos inteiramente dedicados a este tema.

Um caso singular no panorama editorial português

A revista *A Arquitectura Portuguesa* descreve em 1933, com o artigo "A casa de amanhã", as realizações prodigiosas apresentadas no mesmo ano na Exposição de Chicago *Century of Progress*, com notável e inusual actualidade.[63] Neste artigo surgem comentadas, a "Home and Industrial", onde se apresentam os futuros tipos de casas, promovido pela indústria da construção, e a The House of Tomorrow, uma casa com uma planta constituída por um polígono regular de 12 lados e 3 pisos.[64]

Em "Home and Industrial" são apresentados novos materiais: *ladrilhos de vidro, paineis de fibra de madeira comprimida*

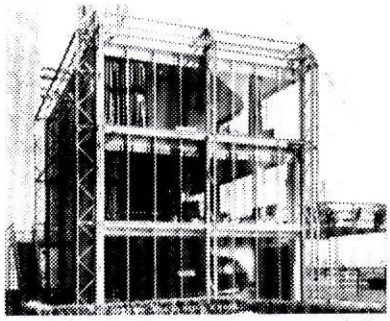
62. PORTAS, Nuno, "A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação", (1963), in Bruno Zevi, *História da Arquitectura Moderna*, vol. II, Arcádia, Lisboa, 1978, p.687-746

Ver nota [41] na página 22.

63. [s.n.], "A casa de amanha", *A Arquitectura Portuguesa*, ano XXV, nº 8-9, Lisboa, 1933, p.93

(contraplacado), paineis de cartão revestido de folha delgada de alumínio para reflectir o calor, pavimentos de cauchu, pavimentos contínuos, tintas e indutos, e novos tipos de equipamentos e instalações que passaram a fazer parte da casa de amanhã, como o aquecimento e a ventilação central, a iluminação com a rede eléctrica oculta, novos aparelhos higiénicos e lavadouras mecânicas.

The House of Tomorrow e também The Crystal House, eram duas habitações experimentais construídas pelo arquitecto George Fred Keck (1895-1980), para a exposição *A Century of Progress.*[65] Estas construções em estrutura em aço e revestida a vidro, sem janelas, eram inteiramente pré-fabricadas e montadas no local.



1-3. The Crystal House, exposição *Century of Progress*, George Keck, 1933 *[p765]*

Segundo Stuart Cohen, citado em *Chicago: de la modernité em architecture 1950-1985*,[66] estas casas podem ser consideradas "*quase constructivistas*" e, devido às paredes exteriores inteiramente em vidro, não hesita em estabelecer a comparação com a casa de vidro de Pierre Chareau (1883-1950) construída em Paris em 1932.

Na publicação "A casa de amanhã", são referidos os novos aspectos do programa de uma casa moderna, salientando o piso térreo inteiramente ocupado por um hangar com portas de abertura automática para um avião de desporto e um automóvel, os compartimentos de serviço (sanitários, casa de banho e cozinha) com pavimento de borracha, enquanto que nos restantes compartimentos é usada a madeira. Ainda na casa de banho, para além da banheira há o "*aparelho de duche*"

64. Julgamos poder tratar-se da Dymaxion House, projectada em 1927 por Buckminster Fuller (1895-1983). Helen Searing salienta a presença na garagem da The Cristal House de Keck, do carro Dymaxion projectado por Fuller, contudo não refere a casa do mesmo autor, que corresponde à descrição realizada na revista portuguesa.

SEARING, Helen, "Case Study Houses: In the Grand Modern Tradition", in Elizabeth A.T. Smith (ed.), *Blueprints for modern living: History and Lagacy of the Case Study Houses*, MIT Press, 1989, p.123

65. Ver nota biográfica de Keck em:

TIGERMAN, Stanley, "Arquitectura de Chicago", in *Encontros Luso-Amenricanos de Arte Contemporânea*, Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, Lisboa, 1989, p.206

66. MASSU, Claude, "Histoire moderniste et histoire révisionniste", in *Chicago de la modernité em architecure 1950-1985*, Èditions Parenthèses, Marselha, 1997, pp.165-175

resguardado por uma divisória de vidro transparente. O vidro é usado aliás, não só para a construção das parede exteriores, mas também no revestimento de paredes interiores. Na cozinha o desenho dos armários obedece a um rigoroso funcionalismo e está equipada com electrodomésticos. O mobiliário da sala da jantar, anexa à cozinha, é em nogueira, mas usa também tubos de aço. Nos quartos as camas, cadeiras e tamboretes são em tubo de aço cromado. "*As lâmpadas são esféricas*". Na iluminação eléctrica há efeitos de "*luz colorida suave e agradável*".

Este pequeno e discreto artigo publicado em 1933 em Portugal, no mesmo ano da exposição em Chicago, descreve uma das construções que está no centro da discussão da importância da escola de Chicago, e o significado de algumas das suas produções, como a casa de George Fred Keck, para a experiência moderna até 1938.

A história da arquitectura moderna, até aos anos 70, postula a existência de uma forte tradição marcada em dois momentos determinantes para a escola de Chicago: a influência das construções das últimas décadas do século XIX em Chicago, sobre a vanguarda dos anos 20 na Alemanha, e o trabalho de Mies van der Rohe em Chicago depois de 1938.[67]

As análises mais ortodoxas consideram que, com a *Feira Mundial Colombiana* de Chicago[68] em 1893, termina o período da escola de Chicago que produziu uma "arquitectura estrutural" de ossatura em aço, que caracteriza os edifícios comerciais em altura, para dar origem a um período de retorno ao classicismo e profundamente académico.[69] A exposição seria erguida num estilo neoclássico, na cidade que produzira

67. A análise histórica de Nikolaus Pevsner é interrompida em 1914. Contudo podemos detectar no seu livro *Pioneiros do Design Moderno,* a origem da interpretação da influência da arquitectura moderna alemã e a arquitectura deste período em Chicago.

68. Foi nesta exposição que foi apresentado pela primeira vez "A Cozinha Eléctrica Modelo". Este protótipo sintetizava a capacidade tecnológica da época neste campo, que tinha vindo a ser desenvolvida desde a utilização da lâmpada de arco-voltaíco em 1877. Desde então foram aperfeiçoadas tecnologias capazes de proporcionarem iluminação, calor, ventilação e energia motriz, essenciais para uma alteração radical da qualidade de vida e do espaço doméstico.

69. GIEDION, S., *Espacio, Tiempo y Arquitectura*, Editorial Dossat, Madrid, (1941)1982, p.282-284

as construções mais inovadoras da época, e que segundo Sullivan em *Autobiography of and idea* (1924), mencionado por Giedion, teria consequências retrógradas na produção arquitectónica no seu país durante meio século. Para Giedion só em 1938, quando Mies é convidado para o Instituto de Tecnologia de Illinois em Chicago, e Gropius é Presidente do Departamento de Arquitectura da Universidade Havard, em Cambridge, é que a arquitectura americana retomaria o espírito da escola de Chicago, orientado para uma produção moderna, inovadora e tecnológica.

Trabalhos de investigação recentes, de onde destacamos o de Stuart Cohen revelam, ao contrário do estabelecido, um visão mais fragmentada deste período entre 1893-1938. Segundo este autor, coexistem neste período tanto aspectos de produção arquitectónica académica como moderna. A obra de George Fred Keck[70] é um exemplo desta situação. As suas realizações para a exposição *A Century of Progress,* são obras na tradição da vanguarda europeia, e exemplos heterodoxos, relativamente às propostas de interpretação dos historiadores clássicos do modernismo. A seriação de obras, neste caso o eclipse da obra de Keck, tem implicações directas no resultado da análise, neste caso determinado por Giedion, mas que deverá ser sempre considerado como parte do problema da escolha dos factos históricos na investigação.

Voltando a Portugal, a publicação deste artigo, completamente despercebido, revela-nos a divulgação em 1933, de uma produção de vanguarda, e demonstra-nos, que existia e estava disponível em Portugal a informação da arquitectura internacional nas primeiras décadas do século XX. Reforça também a nossa ideia, de que os arquitectos podiam manter-se actualizados, não unicamente por estes raros artigos na imprensa nacional, mas também pelo facto de as revista portuguesas da

70. Segundo Claude Massu, George Fred Keck era um arquitecto influente na época, tendo sido o primeiro Director da New Bauhaus. Embora Keck fosse conhecido de Giedion, segundo Stuart Cohen, as suas realizações não se enquadravam com a tese de que, somente a partir de 1938 ressurgiria a arquitectura de Chicago, sob a influência do modernismo alemão, retomando os princípios da primeira escola de Chicago.

especialidade, incluírem em cada número, uma resenha das publicações estrangeiras recebidas pela própria redacção.[71] Essa actualização era igualmente alcançada, pela assinatura dessas revistas e pelas viagens ao estrangeiro. Como exemplo, reparamos que Ventura Terra participa no Congresso Internacional dos Arquitectos em Madrid (1905), Londres (1906) e Viena (1908), e que Korrodi viaja regularmente e mantém, tal como Carlos Ramos, assinaturas de revistas estrangeiras especializadas.[72]

Esta notícia em 1933, permite-nos também reflectir no papel da imprensa para a divulgação da arquitectura, importante no início do século XX, e incontornável no final do mesmo século . A sua acção tornou-se progressivamente massificadora ao longo do século XX, sendo fundamental para gerar uma vasta opinião pública, condição necessária de suporte às novas (ou velhas) ideias que se desejam implementar. Observando a ideia da Casa Portuguesa, verificamos que ela também foi um produto que atingiu o seu alvo: a consolidação de um gosto pelo tradicional, como parte de uma moral assente nos valores da família e na hierarquia do poder.

Podemos reconhecer cuidadosamente, que as casas de que falamos são as casas que se publicaram. E porque não se publicaram outras? Porque é que nunca foi publicada a casa Bélard da Fonseca [p699] de Cristino da Silva, autor consagrado nas revistas de arquitectura na sua época? As respostas serão diversas, contudo será importante apercebermo-nos desta cadeia mediática.[73]

71. Normalmente no final de cada edição, na rúbrica "Bibliographie", eram indicadas as inúmeras publicações estrangeiras recebidas pela redação, o respectivo título e país de origem: Espanha, França, Inglaterra, Itália, Alemanhã, Áustria, Rússia, Suécia, Noruega, Dinamarca e Argentina.

72. ORTA, Cristina de Cristo T. V. e, *Ventura Terra: ideias e formas*, Dissertação de Mestrado em História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 1992, p.157 [policopiado]

COSTA, Lucília Verdelho da, *Ernesto Korrodi 1889-1944*, Estampa, Lisboa, 1997

Exposições

Na continuação da recolha bibliográfica, salientamos paralelamente a importância das exposições de arquitectura desde a década de oitenta, não só como factores de divulgação junto do público, mas também como momentos chave para a organização e sistematização da reflexão sobre a produção arquitectónica e especificamente de documentação sobre a casa.[74]

No início da década de cinquenta (1951) a Organização dos Arquitectos Modernos (ODAM), realiza no Ateneu Comercial do Porto, uma exposição de arquitectura onde apresenta a obra de 25 arquitectos em 120 pranchetas.[75] Trata-se de uma das iniciativas mais importantes deste grupo de arquitectos, e um dos manifestos mais contundentes realizados a favor da arquitectura moderna, "*com vista a dar ao nosso País uma fisionomia conforme os tempos actuais*",[76] reafirmando as conclusões do 1º Congresso Nacional dos Arquitectos (1941). Como constatou Ana Tostões, esta iniciativa além da simples exposição de arquitecturas, procura ser uma demonstração da afirmação da arquitectura e cultura moderna, conduzida por uma criteriosa montagem da mesma.[77] Referindo ainda, no seu profundo estudo sobre os anos cinquenta, a montagem da exposição e catálogo, é enxertado de frases

73. Sobre este tema existe recente atenção editorial, de que destacamos a *Arquitectura Viva*, nº 12, 1990, com o título "Papel fotográfico. La arquitectura, de la cámara a la página." Ver também:

PIÑÓN, Helio, *Curso básico de proyetos*, Ediciones UPC, Barcelona, 1998

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis, "Casas de las que se habla", *Arquitectura Viva*, nº 66, 1999, p.112

COLOMINA, Beatriz, "La maison comme media", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº 320, 1999, p.42-47

74. Não referimos as exposições realizadas pelo Estado Novo, tema amplamente investigado por Margarida Acciaiuoli, que apesar da sua importância na obra dos arquitectos que nelas trabalharam, não podem ser consideradas uma reflexão sobre a produção arquitectónica em si. Sobre as exposições do Estado Novo ver:

ACCIAIUOLI, Margarida, *Exposições do Estado Novo 1934-1940*, Livros Horizonte, 1998

75. [s.n.], "Ecos e Notícias (exposição de arquitectura do Grupo ODAM), *Arquitectura*, 2ª série, ano XXIV, nº 41, Lisboa , 1952, p.23

Cinquenta anos depois, esta exposição é relembrada no artigo:

CORDEIRO, José M. Lopes, "A Arquitectura moderna em exposição", *Público*, 1 Julho, 2001, p.56

76. BARBOSA, Cassiano (org.), *ODAM – Organização dos Arquitecos Modernos – Porto*, 1947-1952, Asa, Porto, 1972

que afirmam o seu ideário moderno e dramatizam a sua urgência. Algumas das citações apresentadas como: "*entre nós existe uma arquitectura moderna, com tal sentido de triunfo que nada poderá destruí-la*",[78] são retiradas do texto de apresentação da exposição *Modern Architecture: International Exhibition*, realizada em Nova Iorque no Museum of Modern Art (MoMA) em 1932, também ela uma exposição que marcará a história da arquitectura.[79]

Em 1982, três décadas depois da exposição do ODAM onde se lutava por uma arquitectura moderna, realiza-se nas galerias de exposições temporárias da Fundação Calouste Gulbenkian a exposição *Os Anos 40 na Arte Portuguesa*, iniciando-se um outro olhar sobre a história da arquitectura portuguesa. Apresentada com base nos estudos que vinham a ser desenvolvidos, pelo sector de artes Plásticas e Exposições do Serviço de Belas-Artes, no catálogo que a acompanhava, declarava-se

"(...) como uma primeira tentativa de um possível programa de leitura, abrangendo períodos ou aspectos significativos da arte portuguesa do séc. XX, de um ponto de vista não apenas histórico mas também crítico: isto é, dimensionando através da conjugação desta dupla focagem, numa perspectiva que se queria também sociológica, uma tanto quanto possível alargada visão da arte nacional, visão programada e contextualmente entendível de um período que pareceu extremamente rico como objecto de estudo, e mesmo aliciante, pelas variadas situações a que dentro dele a arte se acolheu ou nele se fez eclodir."[80]

77. TOSTÕES, Ana, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, (1994), FAUP publicações, Porto, 1997

78. BARBOSA, Cassiano (org.), op. cit.

79. Exposição organizada, por Philip Johnson e Henry-Russell Hitchcock, que ficará conhecida como *International Style,* na identificação da arquitectura moderna.

Ver também no capítulo *4 Precedentes na experiência anglo-saxónica: o central living hall*, nota [116] na página 165.

80. AZEVEDO, Fernando, "Apresentação", in Fernando Azevedo (com.), José-Augusto França (prog.), *Os anos 40 na Arte Portuguesa*, vol. 1, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1982, p.9-10

Esta realização constitui, pela sua amplitude, uma referência fundamental na divulgação e consagração pública de um denso percurso de investigação, que tinha como figura central a pessoa e a obra de José-Augusto França.

Em meados da década de oitenta, numa iniciativa conjunta, da Secretaria do Estado da Cultura e do Ministério dos Negócios Estrangeiros, é organizada a exposição *Tendências da Arquitectura Portuguesa*, onde são apresentadas as obras de Álvaro Siza, Hestnes Ferreira, Luiz Cunha, Manuel Vicente e Tomás Taveira. O seu carácter itinerante pelas cidades Barcelona (1986), Rio de Janeiro, S. Paulo e Buenos Aires (1987), Lisboa (1989), Estrasburgo, Macau e Bombaim (1990), Nova Deli e Pequim (1991) e Tóquio (1992), irá permitir uma divulgação prolongada no tempo e no espaço, de um conjunto de obras deste autores e da arquitectura portuguesa, neles enquadrada.[81]

Em 1983, é organizada a exposição *Depois do Moderno / uma polémica dos anos 80*, que procura estender a Portugal o debate sobre a condição de uma arquitectura pós-moderna, numa visão integrada das diferentes artes. Nela são apresentas obras de arquitectura, artes visuais, moda, teatro-dança e música. Um dos factos mais relevantes desta iniciativa surge pela não participação de um grupo de arquitectos do Porto, com projectos de arquitectura. Este grupo questionava assim a tese da iniciativa, interrogando o sentido da condição pós-moderna nas circunstâncias da evolução da arquitectura em Portugal durante o século, e lançava igualmente, o debate sobre a crítica internacional relativa à pretensa falência do moderno. Largamente discutida esta posição dentro do grupo portuense, é apresentado um texto que reflecte a sua argumentação, sendo na nossa opinião, uma das primeiras abordagens à trajectória da arquitectura portuguesa, capaz de encarar a sua

81. DUARTE, Carlos (com.), M. Graça Dias, Lourdes Simões de Carvalho (com. adj.), *Tendencias de la arquitectura portuguesa*, Col-Legi d'Arquitectes de Catalunya, 1987 [exposição itinerante, iniciativa da SEC e do MNE]

especificidade, não como uma limitação ou debilidade, mas como característica vital, produtora de uma arquitectura significante no contexto português.[82]

No final da década de 80, a exposição *Lisboa de Frederico Ressano Garcia 1874-1909*, irá apresentar, mais do que uma monografia sobre um engenheiro da Câmara Municipal de Lisboa, a concepção moderna da transformação planeada da cidade de Lisboa na transição de século.[83] Esta inicitiva vai pôr em destaque, o património menos observado e considerado do desenho urbano. A obra de Ressano Garcia fornece o entendimento da cidade em projecto ou ainda em construção no início do século, suporte das novas construções burguesas e dos novos equipamentos que irão caracterizar a cidade e pautar um estilo de vida mais cosmopolita.

Nos anos seguintes, respectivamente 1991 e 1998, irão realizar-se duas exposições — *Arquitectura Portuguesa Contemporânea: Anos Sessenta/Anos Oitenta*[84] e *Portugal: Arquitectura século XX*[85]— que reuniram pela primeira vez um conjunto de projectos e obras, numa visão alargada do século. A exposição de 1998, com uma grande ambição e igual mérito, apresenta uma retrospectiva de um século de arquitectura

82. Sobre a exposição *Depois do Moderno / uma polémica dos anos 80* e participação do grupo do Porto ver, nota [44] na página 24.

SERPA, Luís (coord.), *Depois do modernismo*, Lisboa, 1983 [catálogo da exposição]

83. SILVA, Raquel Henriques da (dir.), *Lisboa de Frederico Ressano Garcia 1874-1909*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1989 [catálogo da exposição]

84. Exposição *Arquitectura Portuguesa Contemporânea: Anos Sessenta / Anos Oitenta* realiza-se na Fundação de Serralves, Porto, 1991:

PORTAS, Nuno, MENDES, Manuel, *Arquitectura Portuguesa Contemporânea: Anos Sessenta/Anos Oitenta*, Fundação de Serralves, Porto, 1991

Na edição realizada pela Electa em 1991 este periodo a será alargado a 1965-1990:

PORTAS, Nuno, MENDES, Manuel, *Portugal Architectures 1965-1990*, (1991),Editions du Moniteur, Paris, 1992

85. A exposição *Portugal: Arquitectura do século XX* esteve presente no Deutsches Architektur-Museum, Frankfurt am Main (Outubro a Janeiro de 1998) e no Centro Cultural de Belém, Lisboa (Junho a Setembro de 1998):

BECKER, A., TOSTÕES, A., WANG, W. (org.), Portugal: Arquitectura do século XX, Prestel, Lisboa, 1997 [Portugal-Frankfurt 97]

em Portugal, permitindo uma visão panóptica deste período de tempo, dos seus autores, obras e projectos, jamais realizada em Portugal. Esta exposição será o sinal que marcará publicamente, uma perspectiva sistemática sobre este tipo de estudos, já anunciada nos trabalhos que se vinham produzindo na mesma época,[86] e de que a primeira exposição realizada em 1991 em Serralves, limitada ao período entre 70 a 80, será a fixação operatória fundamental para o estudo do contemporaneidade e da sua raiz influente. A sua narrativa vai permitir, fixar uma visão crítica, da arquitectura dessa época, instrumento fundamental no processo de auto-avaliação da produção presente e de reflexão sobre a tradição que integra.

Mas, regressando à exposição de 1998, o que distingue singularmente esta iniciativa é a revelação que produz, especialmente para as gerações de arquitectos que se formaram nas últimas décadas. Se muitos dos nomes e obras serão conhecidos junto de público especializado, outros não serão, na melhor das hipóteses, nomes mais do que distantes dos quais a obra terá vagos contornos. De facto não podemos deixar de considerar a pujante revelação que esta exposição constitui, de autores e obras considerados marginais pela historiografia instituída. Podemos referir, entre muitos outros, a obra inicial de Raul Lino ou a obra individual de Pedro Cid, Rui d'Athouguia e Alberto Pessoa que viriam a realizar, associados entre 1959 e 1969, a Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian, com a direcção de obra do engenheiro Luís de Guimarães Lobato.

Também na exposição *Moderno Escondido*[87] podemos referir a mesma redescoberta, e espantar-nos como a evidência moderna da obra de João Acher de Carvalho, Manuel Nunes e Rogério Ramos,

86. Alguns dos trabalhos mais influentes, publicados nos últimos anos são, entre outros, de Ana Tostões, Margarida Acciaiuoli, Margarida Souza Lôbo, José Manuel Fernandes, João Vieira Caldas, Paulo Varela Gomes, Raquel Henriques da Silva, Manuel Mendes e Paulo Pereira. Para uma referenciação exaustiva consultar a bibliografia.

desconhecida, ou não considerada nos trabalhos realizados sobre a arquitectura Moderna em Portugal.

A exposição *Points de Repére: Architecture du Portugal,*[88] realizada no âmbito da Europália em 1991, ao percorrer a produção arquitectónica dos últimos quinze anos, pretende confrontar o público europeu com a identidade da arquitectura portuguesa contemporânea. Para os seus organizadores, a selecção das obras tem o objectivo de validar essa construção identitária, incluída no projecto expositivo mais amplo da arte e da cultura portuguesa, não só salientando que o reconhecimento internacional das suas maiores obras e autores deve-se à sua influência — *"(...) a arquitectura portuguesa é profundamente marcada pela mestiçagem cultural."*[89] — mas também ao seu enraizamento na cultura portuguesa. É na expressão dessa síntese de contradições, que a arquitectura portuguesa manifesta a sua maior originalidade e actualidade no debate da cultura arquitetónica contemporânea.[90]

Em 1994, no seio das iniciativas de Lisboa Capital da Cultura, é organizada a exposição *Os Anos Sessenta na Arquitectura Portuguesa*[91] onde são apresentadas os autores mais significativos que corporizam a leitura dessa década. José Manuel Fernandes procura construir um selecção ilustrativa desse período, que chega até nós pela edição do catálogo: *"São trabalhos (...) que traduzem expressões contrastantes e*

87. A exposição *Moderno Escondido. Arquitectura das Centrais Hidroeléctricas do Douro 1953-1964 (Picote, Miranda, Bemposta)*, realizou-se na Cadeia da Relação, Porto, 1997.

CANNATÀ, Michelle, FERNANDES, Fátima, *Moderno Escondido: Arquitectura das Centrais Hidroeléctricas do Douro, 1953-1964*, FAUP Publicações, Porto, 1997

88. A exposição *Points de Repére: Architecture du Portugal* realizou-se na Fondation pour l'Achitecture, Bruxelas, 1991, sendo o comissário da exposição, Paulo Varela Gomes, com a assistência de João Vieira Caldas e Paulo Pereira.

89. COSTA, Alexandre Alves, "Architecture Portugaise: Essai de description de son processus", in *Points de Repére: Architectures du Portugal*, Fondation pour l'Architecture, Bruxelas, 1991, p.95 [Europália 91]

90. Ibid., p.95-106;

GOMES, Paulo Varela, "Quatre batailles en faveur d'une architecture portugaise", in *Points de Repére: Architectures du Portugal*, Fondation pour l'Architecture, Bruxelas, 1991, p.21-62 [Europália 91]

geografias díspares — deixando entrever um desejo de diversidade, ou uma vontade de renovação, que tanto caracterizam esse tempo de mudança."[92]

Assim para cada autor é sugerido uma epígrafe: *Conceição Silva, a criatividade multifacetada, inovadora; Manuel Taínha, o sentido do território, a reflexão sobre o vernáculo; Chorão Ramalho, o "construtor" transatlântico da produção moderna; Teotónio Pereira, a consciência cívica, o sentido de equipe; Nuno Portas, a teoria da arquitectura e a dimensão crítica; Tomás Taveira, a inovação, pela enfatização dos significantes; Siza Vieira, a vanguarda, o desejo de redescobrir a disciplina; Vieira da Costa, um "ortodoxo" do moderno em África; e Amâncio Guedes, um "outsider" do moderno em África.*

O catálogo da exposição propõe ainda, fora desta organização por autores, duas entradas para entendimento deste período, a Fundação Calouste Gulbenkian pela sua dimensão e destaque no tipo de encomenda, de Alberto Pessoa, Pedro Cid, Ruy d'Athoguia e Ribeiro Telles (projecto do jardim), e o que designa "as pequenas jóias", em que são apresentadas obras de reduzida escala, destacando-se as primeiras obras e as "casas de férias" de Eduardo Anahory, *Pitum* Keil do Amaral, Trigo Negreiros, Pedro Vieira de Almeida, Hestnes Ferreira, Luís Cunha, Maurício de Vasconcelos, Marcelo Costa e Manuel Vicente.

Nas últimas três décadas realizar-se-iam também, diversas exposições monográficas, contribuindo para a sistematização e divulgação das suas arquitecturas, e correspondendo também a uma progressiva

91. A exposição *Os Anos Sessenta na Arquitectura Portuguesa* é realizada na Casa do Risco, Lisboa 1994:

DIAS, P. Silva, BARBAS, Patrícia, COLAÇO, Margarida, *Anos de ruptura: Arquitectura Portuguesa nos Anos Sessent*a, Livros Horizonte, Lisboa, 1994 [Lisboa Capital da Cultura]

A montagem da exposição é de M. Graça Dias e Egas J. Vieira, que usam como metáfora da sua organização espacial o projecto de 1955, então já desaparecido, de Conceição Silva para a loja Rampa.

92. FERNANDES, José Manuel, [Introdução], in P. Silva Dias, P. Barbas, M. Colaço, *Anos de ruptura: Arquitectura Portuguesa nos Anos Sessenta*, Livros Horizonte, Lisboa, 1994 [Lisboa Capital da Cultura]

compreensão da necessidade de uma outra leitura dessas obras e das condições que as envolveram. Dessas exposições podemos destacar: Raul Lino (1970), Carlos Ramos (1986), Conceição Silva (1987), Cassiano Branco (1991), Carlos Loureiro, Pádua Ramos, J. Manuel Loureiro (1992), Fernando Távora (1993), Viana de Lima (1996), Cristino da Silva (1998), Luís Benavente (1997), Raul Chorão Ramalho (1997) e Keil do Amaral (1999).[93]

Contudo, a exposição que mais polémica e discussão gerou foi a exposição sobre a obra de Raul Lino, centrada na posição heterogénea assumida por Pedro Vieira de Almeida, com a publicação do seu notável ensaio "Raul Lino arquitecto moderno". Este ensaio que aprofunda as raízes da formação de Raul Lino, e da modernidade da sua obra no ínicio do século, articulando a incidência da questão da Casa Portuguesa na produção arquitectónica até ao anos setenta, viria a gerar uma das mais acaloradas polémicas entre arquitectos, com inúmeros artigos publicados na imprensa da época sobre "o caso Raul Lino".[94]

93. Os catálogos das exposições monográficas são pela mesma ordem:

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

ALMEIDA, Pedro Vieira de, FILGUEIRAS, Octávio L., GONÇALVES, Rui M. (org.), *Carlos Ramos: Exposição retrospectiva da sua obra*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1986

SILVA, João P. C., SILVA, Francisco M. C (coord.), *Franscisco Conceição Silva arquitecto, 1922/1982*, Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1987

MAIA, Augusta Adrêgo (coord.), *Cassiano Branco: Uma Obra para o Futuro*, Edições ASA, Porto, 1991

40 anos de arquitectura 1950-1990: um gabinete do Porto, J. Carlos Loureiro, L. Pádua Ramos, J. Manuel Loureiro, Árvore, Porto, 1992

TÁVORA, Fernando (org.), *Fernando Távora: percurso*, Centro Cultural de Belém, Lisboa, 1993

ALMEIDA, Pedro Vieira de (coord.), Viana de Lima: Arquitecto 1913-1991, Fundação Calouste Gulbenkian, Árvore, Porto, 1996

FERNANDES, José Manuel (org.), Luis Cristino da Silva [arquitecto], Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Lisboa, 1998

Luis Benavente, arquitecto, Instituto dos Arquivos Nacionais, Torre do Tombo, Lisboa, 1997

RIBEIRO, Rogério (coord.), *Raul Chorão Ramalho arquitecto*, Casa da Cerca, Almada, 1997

MOITA, Irisalva (ed.), *Keil do Amaral: O Arquitecto e o Humanista*, Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, 1999

Devemos ainda destacar, a iniciativa da realização periódica da *Exposição Nacional de Arquitectura,* iniciada em 1986 pela Associação dos Arquitectos Portugueses, que pelo seu carácter aberto às primeiras obras e pela sua itinerância, viria a constituir uma acção singular de formação, de divulgação da arquitectura e do papel do arquitecto na sociedade. Também a exposição itinerante organizada pelo IPPC, *Casas Modernas Paisagens Antigas*, assume idêntico papel, agora centrada na "*questão da casa do emigrante e sua incidência na paisagem global portuguesa*".[95] No campo da divulgação da arquitectura, podemos ainda salientar em Lisboa a *Exposição Comemorativa do 50º Aniversário da Criação do Prémio Municipal de Arquitectura [Prémios Valmôr]*, realizada pela Câmara Municipal de Lisboa em 1988.

Neste esforço de divulgação, também não poderá ser ignorada a modificação da atenção pública sobre a arquitectura e seu crescente aspecto mediático, como já refrimos no contexto editorial. Esta atenção será focada primeiramente, sobre o conjunto multifuncional das Amoreiras (Tomás Taveira, 1980-1985) em Lisboa, mas será a própria mediatização do incêndio que destruiu o Chiado, que inequivocamente fará a opinião pública interessar-se pela arquitectura — agora de forma generalizada a outros autores e locais — e sobre o seu impacto na cidade.[96] A reconstrução do Chiado, iniciada em 1988 por Álvaro Siza, vai também provocar uma inesperada retoma da atenção do poder sobre o significado e prestígio que pode rodear a arquitectura. A partir desse

94. A importância da obra de Raul Lino e da interpretação de Pedro Vieira de Almeida, para a leitura da arquitectura portuguesa até aos anos setenta, é largamente debatida neste trabalho, com particular incidência nos capítulos *4 Precedentes na experiência anglo-saxónica: o central living hall* e *5 Mudança e continuidade no projecto doméstico.*

95. A coordenção da exposição é de Paula Pinto e António Menéres, com participação de diversas autoridades governamentais, de Nuno Teotónio Pereira da Associação dos Arquitectos Portugueses e de J. Manuel Fernandes da revista Arquitectura.

FERNANDES, José Manuel, "Casas Modernas Paisagens Antigas: Exposição itinerante organizada pelo IPPC", *Arquitectura*, 4ª série, nº 150, 1983, p.58-61

96. Sobre a civilização mediatizada, a que Françoise Choay se propõem chamar "civilização urbana", ideia que não coincide com a de urbanidade e de cidade, ver:

CHOAY, Françoise, *La Règle et le Modèle*, (1980), Éditions du Seuil, Paris, 1996

momento, a arquitectura passará a ter um outro reconhecimento, público e alargado, na sociedade portuguesa, o qual será registado na imprensa diária ou no extraordinário aumento da procura dos cursos de arquitectura no ensino superior público e privado.

Mas as exposições referidas, bem como muitos outros trabalhos de investigação que tem recentemente vindo a ser publicados, revelam um esforço por uma outra narrativa da história e da crítica da arquitectura em Portugal. Estes trabalhos ensaiam uma prática de investigação cruzada com outros campos como a antropologia, a sociologia, a história, a geografia, e as ciências e sobretudo tentam a contextualização do trabalho dos arquitectos, isto é o *"alargamento da escala às dimensões da humanidade inteira e da totalidade do tempo"*[97] de uma produção arquitectónica.

Outras fontes de informação

A arquitectura é sujeita a um sistema de ordens e normas, explícitas ou implícitas, que do exterior da disciplina, directa ou indirectamente, moldam a sua actividade. Esta perspectiva é biunívoca, ou seja, não é só a arquitectura que é sujeita a uma acção ordenadora, mas também ela motiva e condiciona mudanças no próprio meio onde se insere. No entanto é sobre o espaço doméstico que esta acção exterior pode condicionar o desenvolvimento de soluções ou bloquear concepções aceites até determinado momento. A ordem médica, a saúde familiar e a higiene, ou a normativa sobre as características dimensionais, funcionais e ambientais, da habitação são um exemplo desta acção. Será de notar que esta regulamentação, vai incidir fundamentalmente sobre o espaço doméstico e da casa. É no espaço da família, como célula social formalizada espacialmente num tipo identificado, que o legislador ou o higienista, irão encontrar o campo acção mais incisivo para o seu

97. MATTOSO, José, "A Escrita da História", in *A Escrita da História: Teoria e Métodos*, Estampa, Lisboa, 1997, p.17 [conferência realizada na Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade Nova de Lisboa em 22 de Outubro de 1986]

controlo social e espacial (como podemos verificar no Regulamento Geral das Edificações Urbanas).

Neste campo a investigação fundamental é escassa. Destacamos as compilações de legislação, como a de Alfredo d'Ascenção Machado "Legislação Portuguesa sobre edificação", o estudo de Maria Nizza da Silva sobre a *Vida Privada e Quotidiana no Brasil: Na época de D. Maria I e D. João V,* e sobretudo, as investigações de Jurandir Freire Costa no Brasil sobre a *Ordem Médica e Norma Familiar*, e de Alexandra Trevisan e Isabel Matias sobre *Higiene e salubridade no Porto.*[98]

É também na *arqueologia* da palavra como designação do espaço, que encontramos os indícios de outras concepções da vida doméstica, de hábitos relativos ao uso do espaço e dos comportamentos que eles representam. A observação dos dicionários, deixa-nos o rasto das transformação espaciais que tiveram a sua tradução nas palavras que designaram esses espaços. Verificamos também, que o estudo da transformação de uma palavra e do que ela significa no quotidiano do espaço doméstico (investigação incomum para a língua portuguesa), implica uma maior amplitude do período em observação.

A evolução da acepção das palavras e registo da sua ocorrência podem relatar-nos a introdução de alterações do comportamento e do uso do espaço doméstico. Para Jean-Charles Depaule, as transformações do vocabulário podem ser um indicador das mudanças na forma de habitar. Na Europa do século XVIII, as palavras como *salle-à-manger, dining-room, chambre-à-coucher,* substituíram termos genéricos até aí usados

98. MACHADO, Alfredo d'Ascenção, "Legislação portugueza sobre edificação", *Annuario da Sociedade dos Architectos Portuguezes*, Ano I, 1905, p.64-69

SILVA, Maria B. Nizza da, *Vida Privada e Quotidiana no Brasil. Na época de D. Maria I e D. João VI*, Editorial Estampa, Lisboa, 1993

COSTA, Jurandir Freire, *Ordem Médica e Norma Familiar*, (1979), Graal, Rio de Janeiro, 1999

TREVISAN, Alexandra; MATIAS, Isabel, *Higiene e Salubridade no Porto (1850-1930)*, Centro de Estudos Arnaldo Araújo, 5, Escola Superior Artística do Porto, Porto, 2002

Estes aspectos são observados no capítulo *5 Mudança e continuidade no projecto doméstico*, no tópico "Indicadores para uma nova forma de habitar" na página 209

como *chambre, ant-chambre e salle* o que revela uma tendência para uma especificação mais precisa do uso dos compartimentos da habitação e sua reorganização, a par de uma maior importância dada à privacidade da vida doméstica.[99]

A preferência da burguesia inglesa pela casa de campo, produziu um estilo de vida diferente do seu equivalente em França. Esta preferência produziu um ideal de domesticidade que ainda hoje é conotado com a cultura inglesa. É revelador que, desde o século XVIII os ingleses utilizam a palavra "casa" para designar a sua residência, por muito grandiosa que esta seja, não tendo palavras como *château, palazzo, ou villa*, para identificar o carácter da sua casa.[100] Este fenómeno inglês tem a sua repercussão sobre a cidade e na concepção da edificação urbana. No final do século XVIII, a casa urbana inglesa era constituída por uma série de casas justapostas (ao contrário do "hotel" parisiense), com características perfeitamente normalizadas e que permaneceriam sem mudanças substânciais, até ao século XX.[101]

Finalmente devemos ainda referir as fontes informais, o que Anthony Giddens designa como "literatura de auto-ajuda", constituídas por tudo onde possamos recolher uma experiência que desenvolve uma visão pessoal sobre os problema que tratamos. Os dados assim recolhidos, indisponíveis noutros contextos, são capazes de introduzir novos critérios, novos argumentos e sobretudo um entendimento mais amplo dos fenómenos em observação.[102]

99. O autor refere Philipe Ariès (que não está referenciado na obra) como tendo exprimido esta possibilidade de observação do espaço doméstico. Sobre este assunto ver:

DEPAULE, Jean-Charles, "Anthropologie de l'espace", in Jean Castex, J.-L. Cohen, J.-C. Depaule (org.), *Histoire urbaine, anthropologie de l'espace*, CNRS Editions, Paris, 1995, p4.

100. RYBCZYNSKY, Witold, *La casa: História de uma ideia*, (1986), Nerea, Madrid, 1997, p.114

101. Ibid., p.113

102. GIDDENS, Anthony, *Transformações da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*, (1992), Celta, Oeiras, 1996

1.4 Edição do texto. Organização e consulta dos dados.

A organização e **edição do texto** procura traduzir o processo de trabalho e o seu desenvolvimento, apresentando-se como um dispositivo comunicacional o mais eficaz possível. Para isso tivemos que realizar algumas opções.

O trabalho é apresentado em **dois volumes**. Esta divisão do trabalho é sobretudo prática, estando reunidos no primeiro volume o texto e os índices, e no segundo volume as listagens das fontes e a bibliografia geral. Julgamos que a opção de colocar a bibliografia no segundo volume, não cria dificuldades de consulta no momento da leitura do texto, uma vez que a referenciação completa da obra é indicada nas notas de rodapé.

No **volume um** são apresentados 11 capítulos, agrupados em **três partes**: *Introdução*, *A Construção do Espaço Doméstico* e *Nota Final*. Pretende-se reforçar por um lado, a continuidade transversal dos temas desenvolvidos em cada capítulo, e por outro, a sua autonomia temática.

A *Nota Final* procura enquadrar numa panorâmica geral, aspectos que foram observados ao longo do trabalho. Neste sentido o seu texto é também parte indispensável à clarificação do corpo do trabalho. A interrelação dos capítulos, mas também a sua autonomia temática, procura transcrever no papel uma rede de dados, conhecimentos e, sempre, algumas hipóteses de interpretação. A organização linear de um texto impresso, a sequência de partes, capítulos e tópicos, embora articulados entre si, não permitem uma leitura plenamente integrada até que o leitor termine a sua tarefa, e possa rever em panorâmica, as matérias apresentadas e discutidas transversalmente.

O texto inclui **notas de rodapé** como seu complemento directo, fazendo parte de uma leitura comum, no texto e na nota. Esta opção, vulgarmente encontrada em trabalhos com múltiplos cruzamentos de

dados, é a que melhor permite ao leitor caminhar em diferentes níveis de informação, que julgamos indispensáveis à construção de uma rede de conhecimentos. Dentro desta perspectiva, as referências bibliográficas no rodapé são apresentadas na íntegra (tendo o cuidado de eliminar um excessivo uso de referências de seguimento como ibid., idem, op. cit.).

O tipo, a matéria de investigação, o cruzamento de informações e necessidade de recorrer aos mesmos projectos e autores em diferentes capítulos, revelou a necessidade de organizar o *Índice de projectos e edificações* e o *Índice Onomástico*. Estes dois **Índices** surgem como elementos fundamentais para leitura transversal pretendida do trabalho, permitindo conhecer a informação sobre projectos, obras e autores presente nos diferentes capítulos. O mesmo se poderá referir para o *Índice das imagens (utilizadas no texto)* que permite ter um leitura global da utilização de imagens que acompanham o texto em cada capítulo e ao longo do trabalho.

Todos os textos citados de publicações em língua estrangeira foram por nós traduzidos para português, com indicação na nota de rodapé da versão utilizada. Consideramos não ter sido necessário, consultar os textos na sua língua original, embora se indique na referência bibliográfica, entre parêntesis a data da sua primeira edição.

No **volume dois** são apresentados o *Catálogo geral: casas identificadas e bibliografia de referência directa*, o conjunto das *Fichas individuais das casas: projecto, construção, imagens e bibliografia de referência directa,* e *a Bibliografia geral*, que disponibilizam de forma relacionada a informação e respectiva fonte dos registos existentes

Os **dados** recolhidos, foram organizados numa estrutura relacional de base de dados que contem dados dos projectos e imagens (fotografias e desenhos), que servem de suporte a todo o trabalho desenvolvido.

A base de dados de projectos, tem cerca de 1020 registos, identificados através de uma referência numérica de projecto [p----], que

articula obra, imagem, análise, comentários, bibliografia e notas de leitura, relativas a obras nacionais e estrangeiras.

Como exemplo, a primeira casa catalogada, a **casa da Fotografia de Carlos Relvas [p891],** representa na nossa base de dados o projecto número 891, podendo ser consultada através desta referência.

No âmbito do nosso tema de trabalho foram inventariados e analisados 391 projectos de casas em Portugal, dos quais 183 possuem adicionalmente uma **ficha individual**, que reúne mais informação sobre cada projecto, permitindo uma leitura mais detalhada. A totalidade da informação constante nas fichas individuais, dificilmente poderia ser apresentada na margem ao longo do texto. Assim por razões de comodidade de leitura, para além das imagens apresentadas conjuntamente com o texto, outras podem ser consultadas na respectiva ficha.

A limitação imposta à produção de fichas individuais para a totalidade dos projectos inventariados e analisados, levou à seriação destes 183 registos, justificada pela sua relevância para a argumentação desenvolvida em cada capítulo, pela sua representatividade para os fenómenos em estudo, e pelo suporte à documentação gráfica do texto.

O ***Catálogo geral***, contém a totalidade dos 391 projectos relacionados com o tema do trabalho, sendo a impressão ordenada cronologicamente pela data de projecto e/ou de construção. Esta ordenação permite-nos "folhear" a evolução cronológica das casas, e a sucessão dos vários autores, assim como a riqueza bibliográfica associada a cada obra. Dentro de cada projecto catalogado, as **referências bibliográficas** respectivas estão ordenadas pela sua data de edição.

As ***Fichas individuais das casas***, relativas aos 183 projectos documentados contêm desenhos de projecto, fotografias e esquissos, assim como informação adicional: referência de projecto, nome da obra, autores e colaboradores, datas de projecto e/ou construção, dados da construção, e bibliografia onde a obra é directamente referida. Para

facilidade de consulta neste trabalho, as fichas foram impressas por ordem crescente da referência de projecto [p---].

O facto desta numeração não ser consecutiva, deve-se como já referido, à existência de outros projectos, embora fazendo parte da base de dados e do suporte à investigação, não fazem parte do corpo da investigação (referimo-nos, por exemplo, a obras estrangeiras ou fora do período em análise). A referência destes projectos é, nestes casos impressa em itálico *[p---]*.

As imagens usadas ao longo do texto e que fazem parte do corpo do trabalho (cuja referência não está em itálico) tem uma ficha individual no Volume 2.

Resta-nos finalmente salientar que a quantidade de informação, e as relações disponíveis em cada projecto, são inevitavelmente melhor observadas e relacionadas através da consulta directa da base de dados, uma vez que a impressão em papel é sempre estática e limitadora.

Para além dos projectos de habitações unifamiliares isoladas, foram igualmente registadas habitações associadas em grupos de duas ou mais habitações, que mantêm a característica de unifamiliar, e não têm um dispositivo comum de circulação, dispositivo esse que identifica a habitação colectiva. Houve igualmente a necessidade de incluirmos no nosso estudo, conjuntos de habitações unifamiliares populares e de reduzida dimensão, designadas como *bairros*, realizados pelos mesmos autores e na mesma época em que se produziam significativas transformações na casa burguesa. Esta inclusão é excepcional e pontual, sendo justificada na argumentação desenvolvida, permitindo constactar momentos de articulação da experiência no domínio da habitação, tanto na casa popular como na casa burguesa. Conscientes desta intromissão, mas também certos da impossibilidade de não a considerar, a sua inserção no nosso estudo é orientada para a compreensão da casa e do espaço doméstico burguês. Ficou de fora, e com possíveis perdas, o estudo generalizado deste tipo de promoção de bairros, geralmente ligados a acções filantrópicas e de origem industrial, embora

pontualmente, alguns levantamentos tenham sido realizados e a respectiva informação arquivada, para posteriores desenvolvimentos.

Cada obra adopta a designação comum da casa a que se refere, originando assim o **nome do projecto**, e houve o cuidado de incluir neste nome, a menção de "geminadas", "conjuntos", ou "bairros" quando tal se justifica. Por vezes, em obras não realizadas, acrescenta-se a designação (projecto). Nas obras sem a atribuição de um nome, adoptámos a designação genérica de "habitação individual", a que se poderá ter a necessidade de acrescentar o local ou um número, como por exemplo "Habitação individual (Estoril I)".

Relativamente aos critérios adoptados de **datação dos projectos**, uma vez que na sua publicação, nem todas as obras estão devidamente datadas, obrigou a que se procedesse ao cruzamento de diversos dados. Pretendeu-se sempre, indicar os anos de projecto e de construção, o que nem sempre foi possível. Foram assim definidos critérios para um processamento informático consistente na base de dados, que assenta nos seguintes aspectos: quando são impressos dois anos, referem-se respectivamente aos anos de projecto e de construção; um só ano, refere-se ao ano de projecto; um só ano seguido de C, refere-se ao ano de construção; um só ano seguido de *, nenhuma data pôde ser formalmente atribuída, sendo indicada uma datação aproximada decorrente de referências bibliográficas, outras obras do autor, indicações que acompanham o projecto, etc.; um só ano seguido de **, nem a situação anterior foi viável, e optamos por considerar a data mais remota de publicação do projecto, aceitando que esta será a referência mais próxima. Esta opção tem presente, que poderão ocorrer desvios, como por exemplo, o facto de um projecto ser tardiamente publicado, mas julgamos que na ausência de qualquer informação explícita, ou que nos permita induzir uma data aproximada, a data de edição surge como a melhor hipótese para manter a estrutura cronológica da apresentação das obras catalogadas.

Relativamente à **situação do projecto** as informações recolhidos ao longo de várias fontes, são por vezes, ambíguas e contraditórias . Assim, em campo próprio da base de dados, procedemos à seguinte indicação: (S) para construído, (N) para não construído, (?) em situações em que desconhecemos a sua realização, e (D) para edificação de que temos a informação da sua demolição.

No início de cada item do Volume 2 (*Catálogo geral*, *Fichas individuais* e *Bibliografia geral*), são dadas indicações adicionais, para melhor análise e compreensão da informação impressa.

2 A casa unifamiliar burguesa

A casa unifamiliar burguesa do século XX, constitui um dos territórios onde de forma mais evidente e continuada, surgem novos elementos arquitectónicos e dispositivos espaciais.[1] É no grupo social da burguesia, que se reunem os meios económicos e o interesse cultural necessários, para promover o projecto e a construção da nova casa, que desta forma se disponibiliza para a inovação.

A escolha do arquitecto e a formulação da encomenda da habitação (o que pode implicar a aceitação de um determinado modelo estético) constitui a iniciativa, simultaneamente individual e socialmente referenciada, fundamental para o início do processo de construção da habitação. A habitação individual, como projecção onírica de um futuro habitar, revela-se como eminente espaço de desejo, de melhoria das condições de conforto, de funcionamento e de representação social.[2]

A investigação que nos propomos realizar sobre a casa, refere-se ao processo pelo qual o espaço arquitectónico medeia a relação entre

1. A definição de dispositivo é desenvolvida por Monique Eleb, *"como organização particular de um conjunto de elementos por forma a produzirem um efeito (respeitante às condutas e às práticas) de forma explícita ou implícita"*. A noção de dispositivo propõe um quadro de relações inter-individuais que inclui também uma dimensão económica e espacial. Sobre este assunto ver:

ELEB-VIDAL, Monique, DEBARRE-BLANCHARD, Anne, *Architecture de la vie privée, maisons et mentalités: Maison et mentalités XVII - XIX siècles*, (1989), A.A.M., Bruxelas, 1999

construção e cultura. Sendo o espaço arquitectónico um dos reveladores desta relação, o seu campo situa-se na dupla condição de ser simultaneamente suporte e condicionador do comportamento humano.

A natureza deste domínio é complexa e vasta, o que implica que consideremos que o espaço arquitectónico é só uma pequena parte da cultura.

Para diversos autores que centram a sua investigação nesta relação, a noção tradicional de cultura, enquanto noção ampla e abstracta, deve ser desmantelada, na tentativa de se alcançar uma definição mais operatória. Esta ideia, contraposta a uma ideia de cultura demasiado extensiva para ser útil, propõe-nos um conhecimento de estruturas temáticas concretas — observáveis nos capítulos deste trabalho — como manifestações possíveis de serem objecto de estudos específicos, potencialmente relacionáveis com outras investigações sobre o espaço e com outros domínios. Estes estudos de expressões culturais concretas, devem permitir no campo da arquitectura relacionar *per si* cultura e espaço edificado.[3] Para a nossa investigação isto representa a necessidade operacional de conhecer a manifestação arquitectónica que a casa representa, também ela dimensão cultural do homem que a edifica.

Este entendimento é adoptado no nosso trabalho, através da definição de um conjunto de temas reveladores dos principais argumentos arquitectónicos, do processo de transformação e continuidade da casa unifamiliar burguesa. A definição destes temas constituintes dos capítulos e tópicos, desenvolvidos ao longo do trabalho, surge como resultado do esforço em objectivar aspectos específicos do espaço

2. Para uma completa e extensa definição de habitar recorremos ao estudo de Francisco Barata Fernandes, "O artefacto e o simbólico", onde são reunidas e debatidas as principais asserções deste termo e da sua importância para a própria definição de arquitectura.

FERNANDES, Francisco Barata, *Transformação e Permanência na Habitação Portuense: As formas da casa na forma da cidade*, (1996), FAUP Publicações, Porto, 1999

Sobre a transformação da ideia de conforto e do seu significado para a burguesia ver:

LE GOFF, Olivier, *L'invention du confort: Naissance d'une forme sociale*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1994

arquitectónico possíveis de serem analisados, e reunirem a necessária pertinência para o estudo da casa. A sua organização e as opções realizadas, conduziram à presente estrutura de trabalho tendo em consideração: a pesquisa inicial e o material reunido; a sua organização para uma leitura e interpretação; a sua articulação para um debate arquitectónico e cultural amplo; a observação da sua pertinência como temas capazes de trazerem um contributo efectivo; e a aceitação das condições internas (pessoais e práticas) para desenvolver o seu estudo, assim como das condições exteriores, isto é, do actual estado da investigação arquitectónica. Dentro desta óptica, o trabalho organiza-se numa sequência de temas, que conciliam uma leitura conjunta, e propõem simultaneamente, a sua relativa autonomia temática. Pretendemos assim conjugar a possibilidade de cada um desses temas, ser um objecto de desenvolvimento específico e relacionado com o seu conjunto, formando uma abordagem culturalmente tão vasta quanto conveniente. Esta abordagem tem a vantagem, como atrás referimos, de manter os dados recolhidos em estruturas concretas de manifestações arquitectónicas e culturais analisáveis, sem isolar temas, assuntos e exemplos, podendo no entanto incorrer na necesidade de repetir abordagens, ou a referência a certas obras essenciais para os temas dos diferentes capítulos. Reconhecemos essa dificuldade, mas reconhecemos também que uma desconstrução temática obrigaria a isolar cada assunto

3. Apesar dos estudos neste tema serem muitos e complexos, consideram que *"a mais importante variável que influencía a interacção entre arquitectura e o uso do espaço, é cultural. Contudo o termo "cultura" é notavelmente vago, ele inclui tecnologia, simbolismo, economia, estrutura social e organização política. Onde os autores diferem é relativamente a que parte da cultura directamente influencia a arquitectura e o uso do espaço."*

KENT, Susan, "Activity areas and architecture: an interdisciplinary view of the relationship between use of space and domestic built environments", in S. Kent (ed.), *Domestic architecture and the use of space: an interdisciplinary cross-cultural study*, Cambridge University Press, Londres, 1990, p.1-8

Para uma ampla discussão da relação entre cultura e espaço construído ver:

RAPOPORT, Amos, *Pour une anthropologie de la maison*, (1969), Dunod, Paris, 1972

RAPOPORT, Amos, "Systems of activities and systems of settings", in S. Kent (ed.), *Domestic architecture and the use of space: an interdisciplinary cross-cultural study*, Cambridge University Press, Londres, 1990, p.9-20.

Como referência central deste debate:

GEERTZ, Clifford, *La intrepretación de las culturas*, (1973), Gedisa Editorial, Barcelona, 1997

num tema, conduzindo à perda de significados transversais e à fluidez narrativa. Quando analisamos uma obra, dentro de um determinado tema, não nos limitamos a sugerir outras possibilidades de leitura, e outras intercepções possíveis com domínios exteriores, que julgamos trazerem uma maior contextualização da obra e da organização do conhecimento. Reconhecemos o risco científico, tal como acabamos de descrever, mas também tivemos em conta, o risco técnico de assegurar um expressão escrita que, sem perda de rigor e objectividade, seja capaz de articular pontos de vista, por vezes distantes, no mapa do conhecimento.

Este equacionamento teórico é fruto da tentativa de cruzamento de diferentes conhecimentos emergentes em diversos sectores da investigação contemporânea, desde a antropologia à construção,[4] constituindo a base para a pesquisa realizada, no campo específico da arquitectura e da casa. Pretende-se que estas *imagens* recortadas do espaço arquitectónico, num processo análogo ao desenvolvido nas artes plásticas, sejam justapostas umas às outras, fazendo aparecer relações que podiam passar até então despercebidas. Esta interacção permite conjugar uma perspectiva, afastada de uma visão estritamente cronológica, da transformação do espaço doméstico com factores multidisciplinares referentes, indispensáveis para a contextualização do espaço doméstico. Pretendemos assim organizar um processo de comunicação com diferentes níveis de informação, que deverão convergir sobre o objecto de estudo, evidenciando a sua estrutura enquanto fenómeno arquitectónico.

Salientamos a importância de não isolar os fenómenos arquitectónicos, o que nos levaria a perder a possibilidade de os inter-relacionar num quadro não sequencial de acontecimentos, revelador do sentido amplo de cada gesto edificador do habitat humano. Este sentido

4. Com especial relevo no campo da arquitectura, os trabalhos entre outros, na área da antropologia arquitectónica do Architectural Department, Federal Institute of Technology at Lausanne, ou na área da análise da sintaxe do espaço do Space Syntax Laboratory, The Bartlett School of Graduate Studies, ou ainda dos trabalhos divulgados pela International Association for the Study of Traditional Environment, e dos *Les Cahiers de la Recherche Architectural.*

estrutural dos seus elementos é explicado de forma irredutível por Claude Lévi-Strauss:

"É impossível compreender um mito como uma sequência contínua. Se tentarmos lêr um mito como lemos um romance ou um artigo de jornal, quer dizer, linha após linha, da esquerda para direita, não compreendemos o mito, porque é preciso apreendê-lo na sua totalidade. É preciso descobrirmos que sentido profundo não reside na sequência dos acontecimentos, mas em pacotes de acontecimentos, mesmo se esses acontecimentos aparecerem em diferentes momentos da narração."[5]

A casa e as suas dimensões

Esta tese é relativa à casa definida como artefacto arquitectónico e local específico da habitação humana. A casa constitui-se como abrigo — protector do mundo exterior — e como construtura da nossa identidade, como espaço fundamental de referência da nossa acção. A casa sobre a qual o nosso estudo irá incidir, situa-se no século XX.

Como qualquer construção, está sujeita a um processo que articula três aspectos chave na sua concretização: desejo, regra e tempo. Desejo, porque a casa é projecção do sujeito, seu reflexo narcísico, reflexo de uma imagem pretendida ou sonhada, e da imagem que nos é devolvida pelo meio que nos rodeia. Regra, porque é território de convergência de ordenações técnicas, sociais e culturais, que irão permitir erguer a edificação enquanto bem material e parte inequívoca da história material que integra. Tempo, porque *"a vida é um contínuo fluir de experiência; cada acto ou momento de tempo é precedido por uma prévia experiência e transforma-se no limiar para a experiência histórica futura."*[6]

5. Lévi-Strauss, Claude, "Mito e Música", *Magazine Littéraire*, citado em "À face da Terra já não há nada para descobrir. É uma tristeza", *Público (revista Pública)*,11 Abril, 1999, p.23-31

6. GIEDION, Sigfried, *Espacio, tiempo y arquitectura*, (1941), Editorial Dossat, Madrid, 1982, p. XX

Referindo Giedion, o espaço arquitectónico é o lugar desta experiência emocional, tempo de maturação de uma identidade cultural, transposta aqui na arte de construir.[7]

Poderemos também afirmar, que a casa é o primeiro lugar que nos liga a uma experiência da vida quotidiana. *"Antes de ser deitado ao mundo"* escreve Bachelard, *"o homem é colocado no berço da sua casa".*[8] O quotidiano no espaço doméstico representa a continuidade da existência e da sua experiência, o espaço e o tempo inicial onde se constroi a nossa percepção do mundo exterior.[9]

Esta ideia remete-nos para o *"mito da casa do homem como centro do mundo."*[10] Gilles Barbey ao analisar este mito, sublinha o significado atribuído à escada, como circulação dentro da casa e elemento plástico que marca o movimento vertical. Segundo este autor, trata-se do eixo vertical que promove o afastamento do plano horizontal, simbolizado pela terra, constituindo o caminho para uma realidade absoluta. A escada, surge como elemento de ligação entre dois mundos na representação cosmológica da casa. *"O mito é uma chave essencial para a compreensão da casa, na medida em que coloca em evidência uma concepção do tempo que dá ao homem o sentimento do eterno."*[11]

Também Joseph Rykwert se refere à condição da casa, como conjunção entre o céu e a terra, como protótipo da criação e razão simbólica enquanto estrutura terminada e acto de maturação edificada. Apesar da imensa diversidade de formas e tipos de casas, ela encerra o ciclo da vida, nascimento e morte. A casa situa-se entre estes dois pólos terminais da sua jornada, como condição e garante de segurança. Assim o binómio útero-túmulo, ou nascimento-morte, é uma preocupação constante do construtor de casas. A variedade de formas que assumem, é

7. Ibid., p.XX

8. BACHELARD, Gaston, *A Poética do Espaço*, (1957), Martins Fontes, São Paulo, 1996

9. NORBERG-SCHULZ, C., *Habiter*, (1984), Electa Moniteur, Paris, 1985

10. BARBEY, Gilles, *L'Évasion Domestique: Essai sur les relations d'affectivité au logis*, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, Lausanne, 1990, p.137

11. Ibid., p.137

a expressão do processo como os seus habitantes estabelecem uma relação de equilíbrio entre a sua condição e o sítio.[12]

Não seria possível considerar a casa como reduto do espaço doméstico, perante a ausência do corpo. Ao contrário de uma condição cibernética que nos conduz para uma realidade impossível, ou para uma realidade virtual, limitada a uma existência que teve apenas uma dimensão cerebral, o espaço doméstico da casa é determinado pela presença do corpo humano. Assim a habitação, a casa e o círculo do seu espaço doméstico, são o registo desse corpo, físico, tridimensional e em movimento. Não basta como vimos, ter cérebro, é necessário que o corpo e o espaço se moldem numa longa, lenta e sedimentada aprendizagem. A esta incorporação chamamos cultura.

Claude Lévi-Strauss levanta o problema do sentido de doméstico. O autor de *Pensamento Selvagem,* estabelece uma oposição que ilumina o sentido de doméstico, como acção culta e essencial na construção do espaço da casa como local de habitação.[13] Quando se refere a pensamento selvagem, não se trata de um pensamento de uma humanidade selvagem, primitiva ou arcaica, mas antes à diferenciação entre um pensamento em estado selvagem e um pensamento cultivado ou doméstico tendo em vista obter um desempenho. Esta interpretação de Claude Lévi-Strauss, revela-nos que doméstico, pode ser sinónimo de "cultivado", isto é, organizado no sentido de produzir uma representação do seu espaço sociocultural, com o objectivo de obter um melhor meio de interagir com ele. Assim "doméstico" representa a intermediação vital entre o homem e a sociedade onde existe.

Atendendo ao debate proposto por Claude Lévi-Strauss, onde fetichismo, politeísmo, totenísmo, etc, são instrumentos de conhecimento, de intermediação do homem com o seu meio físico e

12. RYKWERT, Joseph, "One way of Thinking about a House", *Lotus*, nº 8, Milão, 1974, p.192-193

13. LÉVI-STRAUSS, Claude, *La Pensée Sauvage*, Plon, Paris, 1962

meta-físico, processos de organização do pensamento "selvagem" em formas activas de conhecimento, o domínio do doméstico é então entendido, ao mesmo nível, como uma interface, rodeada dos seus mecanismos, para igual função. A "vida doméstica" surge assim como um estado avançado do pensamento civilizacional, onde os seus principais factores de distinção não serão os seus objectivos, nem a sua base conceptual, mas exclusivamente a sua forma instrumental.

A casa como local do quotidiano

Na definição do tema de trabalho, pareceu-nos necessário sublinhar a importância que tem sido atribuído em diversos estudos, a aspectos da vida do homem e da sua interacção social, até aí relegados como factos sem significado ou de menor importância.

A reconsideração deste material na análise histórica, amplamente debatido na obra de José Mattoso, no quadro da reinterpretação dos factos e do entendimento de uma *nova história*, irá permitir o estudo de fenomenos até aí excluídos, surpreendendo-nos com a inovação da análise e conclusão.

A este propósito José Mattoso evidencia, não só a necessidade de contrariar um discurso totalizante (já inicialmente referido), ou seja opormo-nos a uma selecção útil da produção arquitectónica de uma época ou de um autor, que limita a complexidade da obra e do tempo numa leitura plana da história e da arquitectura, mas também a necessidade de procurar o sentido dos actos humanos na sua globalidade, sendo para isso tão importante a obra paradigmática, como a obra anónima. Relativamente a este aspecto central da investigação contemporânea José Mattoso refere:

"(...) desde que a história da humanidade se alargou, tudo tem dimensão histórica: desde a forma de enterrar os mortos até à concepção do corpo, desde a sexualidade até à paisagem, desde o clima até à demografia. E todavia, pouco importa, como exemplificou Henri Marrou, que no dia 16 de Agosto de 1610, um habitante de Saint-

Germain des Prés, ao passear na rua, tenha apanhado na cabeça com um balde água suja «un pot de grosse et menue matière ordre puant» (...). Mesmo que este acidente tenha desencadeado graves questões, o que o torna objecto da História não é o facto em sim mesmo, mas o que ele eventualmente possa representar para o destino da Humanidade. Este destino é, por isso mesmo, o único fio condutor na busca de significado da infinitude de moléculas factuais que engrossa o oceano da história"[14]

Diversos autores abordam esta questão, demonstrando nos seus estudos a importância que os factos banais, anónimos, alternativos e geralmente extensos, podem revelar-nos situações desconhecidas ou grosseiramente desvalorizadas.

Robin Evans em "Figures, Doors and Passages" regista essa experiência ao observar a casa.[15] Descreve-nos no seu estudo, que a primeira dificuldade ao olhar sobre o *layout* da casa contemporânea, prende-se com a profunda ligação que estabelecemos com ela, nos seus mais privados detalhes, ou nos já comuns hábitos de conforto, higiene, funcionamento, segregação e independência, que estão directamente relacionados com as exigências básicas das nossas necessidades humanas. São laços *familiares* que prendem a nossa observação, surgindo-nos as características do espaço, como normais e permanentes.

Contudo a procura de conforto, higiene ou independência só "recentemente" (isto é, a partir do século XVII), foi considerada no projecto de arquitectura, e mesmo assim, quando essas palavras passaram e jogar alguma influência no trabalho dos arquitectos e no planeamento da vida doméstica, tinham um sentido muito distante daquele que hoje lhe atribuímos. O carácter provisório e mutante daquilo

14. MATTOSO, José, "A Escrita da História", in *A Escrita da história: Teoria e Métodos*, Estampa, Lisboa, 1997, p.17

15. EVANS, Robin, "Figures, Doors and Passages", (1978), in *Translations from Drawing to Building and Other Essays*, Architectural Association, Londres, 1997, p.55-91

que hoje podemos considerar como normal na nossa vida doméstica é posto em destaque.

Para Robin Evans um dos objectivos mais importantes do estudo da casa, e dos outros artefactos arquitectónicos, será revelar e compreender que *"as coisas banais contêm profundos mistérios".*[16]

A organização de uma *outra visão sobre a arquitectura doméstica,* isto é, como local de cruzamento de saberes, remete-nos necessariamente para a existência de diferentes entendimentos sobre um problema, ou que um mesmo problema pode ser conhecido de diferentes pontos de vista. Esta constatação denuncia que o arquitecto, no seu ofício, intervém no que Pierre Bourdieu chama de *espaço dos estilos de vida,* constituindo a sua acção, parte do sistema de signos distintivos.[17] Para Bourdieu todas as narrativas, actos, gestos, comportamentos e objectos, são definidos por estímulos, que para além da sua identidade nominal, variam na sua percepção e na sua eficácia prática, de um grupo em oposição a outro, na tentativa de exprimir a sua identidade social, isto é a sua diferença. Ou seja, a intervenção sobre o espaço doméstico, está marcada pela diferenciação.

É na aceitação desta relação dinâmica, entre a capacidade de produzir práticas e na capacidade de diferenciar, que os arquitectos iniciam durante os anos 60 numa alternativa ética, a crítica ao Movimento Moderno, passando a valorizar nos seus projectos *outros* pontos de vista sobre o espaço doméstico, capazes de captarem as diferentes dimensões envolvidas na configuração da habitação. Com esta atitude, tornou-se indispensável a observação de um amplo conjunto de estudos exteriores à disciplina, sobre o quotidiano, o anónimo, o banal, a vida privada, a família, a intimidade, a mulher, etc.

16. Ibid., p.56

Sobre a recente discussão da importância do *banal* e da *banilidade* na arquitectura ver:

WIGLEY, Mark, "A banalidade da arquitectura", *Prototypo*, 7, 2002, p.255-267

17. BOURDIEU, Pierre, *La Distinction: critique sociale du jugement*, (1979), Les éditions de minuit, Paris, 1985,

A valorização destas áreas como argumento do projecto, até aí pouco atendidas pelo projecto moderno, revelaram uma zona densa e vasta de informação, mas de difícil observação e síntese, que constitui a actividade humana elementar, anónima, desenvolvida em toda a parte, no nosso dia-a-dia, e que se revela com particular incidência no acto de habitar, na casa e na vida doméstica.

Aliás Fernand Braudel salienta esta mesma dificuldade, quando analisa a zona que se estende sob a economia de mercado, no sentido que lhe é atribuído pelo discurso constitutivo da ciência económica, isto é, a observação que privilegia a economia de mercado e os mecanismos de produção.

"Acontece que uma zona de opacidade, muitas vezes difícil de observar por falta de documentação histórica suficiente, se estende sob o mercado: é a actividade elementar de base que se encontra por toda a parte e cujo volume é simplesmente fantástico. A esta zona espessa, rente ao chão, a que chamei, à falta de melhor, vida material ou civilização material. (...) esta outra metade informal da actividade económica, a da auto-suficiência, da troca dos produtos e dos serviços num raio muito curto."[18]

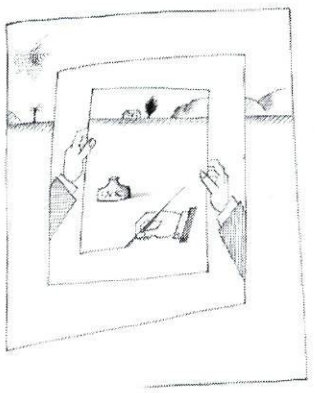
Também Georges Duby reconhece da mesma forma, que o conjunto documental disponível ao historiador para reconstruir aquilo que precisamente não consta dos documentos — o relato directo da vida privada —, tem mais a haver com os sonhos e a fantasia. Assim propõe como ponto de partida para resolução desta dificuldade, que comecemos por considerar os sonhos, as representações imaginárias da morada perfeita e a partir do paraíso e da morada dos eleitos no outro mundo, possamos entender as relações de poder no interior das grandes famílias feudais e *"os usos e os ritos de uma sociabilidade privada"*.[19]

18. BRAUDEL, Fernand, *Civilização material, Economia e Capitalismo, Séculos XV-XVIII, (1967)*, Tomo 1, As estruturas do quotidiano: o possível e o impossível, Teorema, Lisboa, p.8

De forma semelhante, a investigação sobre o espaço doméstico revela-nos uma face da arquitectura difícil de observar, apresentado-se simultaneamente, globalizadora da experiência da vida humana, e fragmentária de saberes como *"construção de uma arqueologia elementar do quotidiano".*[20]

A este propósito, do espaço e da sua representação, Gombrich na sua obra *Art and Illusion*, recorda-nos algumas conclusões interessantes:

"Depois de todos os pesados tratados explicando a forma pela qual é possível representar o espaço nas obras de arte, os astuciosos desenhos de Steinberg recordam-nos oportunamente que não é o espaço que se encontra representado, mas antes os objectos comuns nas posições familiares."[21]



2-1. Saul Steinberg, desenho do New World, Nova Iorque, 1965 *[b327]*

Esta observação remete-nos para a importância do estudo do espaço doméstico como um artefacto, como elo essencial entre a vida e a sua representação. Assim, da observação das feiras que se realizam no Norte de Portugal, e entre elas a feira semanal em Barcelos, verificamos que os *bonecos de barro* na sua expressão popular, representam o homem nas suas múltiplas faces numa alegoria da sua vida privada, trabalho, festividades, divindades, etc,. De facto o figurado na olaria de Barcelos,[22] à semelhança da expressão própria de outras regiões,

19. DUBY, Georges, "Mansión celeste y gineceo: El sueño feudal", *A&V Monografías de Arquitectura y Vivenda*, nº 12, Madrid, 1987, p.22-25

20. FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis, "Arquitectura, cuerpo, lenguaje: Páginas de um diccionário de fragmentos", *A&V Monografias de Arquitectura y Vivenda*, nº 12, Madrid, 1987, p.3-16

21. GOMBRICH, E. H., *L'art et L'illusion: Psychologie de la représentation picturale*, (1960), Gallmard, Paris, 1995, p.298-299.

Os desenhos de Saul Steinberg são um exemplo súbtil e sofisticado da manipulação da representação do espaço, onde a linha que o representa, encontra diversos significados conforme o contexto que articula. A obra de Saul Steinberg é recorrentemente referenciada por Gombrich com exemplo da mobilidade dos significados. Sobre este tema ver:

GOMBRICH, E. H., "El ingenio de Saul Steinberg", (1983), in *Gombrich esencial: textos escogidos sobre arte y cultura*, Debate, Madrid, 1997, p.539-545

representa a vida quotidiana, os objectos, as pessoas no seu trabalho e na sua relação com o divino. Ou seja representa aquilo que afinal é permanente na actividade do homem, que determina sua posição perante o meio, a natureza, ou dito de outra forma, a sua cultura.

A arquitectura doméstica representa espaços e lógicas sociais com regras próprias, tal como o figurado, das quais é também uma alegoria. Na descoberta desta mecânica precisa, subtil e nem sempre evidente, encontra-se o esforço da realização em arquitectura, ou seja na noção de que o acto empreendedor é sempre representação da vida.

Arquitecto e habitante

Esta tentativa de enquadrar entendimentos e dimensões da casa e do seu espaço doméstico, conduz-nos à relação fundamental entre arquitecto e habitante, para a sua produção. Qual o significado contemporâneo da relação entre arquitecto e habitante, corporizada pela tradição disciplinar e veiculada no actual sistema de ensino? Que tipo de relação entre arquitecto e habitante, implica a produção e apropriação do espaço doméstico?

Alguns estudos recentes têm colocado a questão da forma como se processam este conjunto de relações, levantando alguns problemas: é a arquitectura uma relação entre objecto construído e ocupante? Arquitecto e utilizador conformam ambos o espaço, um através do desenho outro através do uso?[23]

Também Monique Eleb salienta a importância da relação entre arquitecto e habitante para a compreensão da introdução de novas respostas espaciais, de novos usos, de sistemas de distribuição e de processos de composição formal. Cada momento traz as suas

22. FERREIRA, José M. Cabral, "Das feiras para artesanato ao figurado de Barcelos" in catálogo da exposição *Figurado de Barcelos. A produção actual*, Câmara Municipal de Barcelos, Barcelos, 1984, pp.5-11

PEIXOTO, Rocha, "Indústrias populares: as olarias de Prado", (1900), in Flávio Gonçalves (ed.), *Obras: Estudos de etnografia e de arqueologia*, vol.1, Câmara Municipal da Póvoa de Varzim, Póvoa de Varzim, 1967, p.89-132

23. HILL, Jonathan (ed.), *Occupying Architecture: Between the architect and the user*, Routledge, Londres, 1998

manifestações específicas, não só no referente à história da arquitectura, mas também na forma com esta relação de desenvolve. Relativamente a esta condição e especificamente, sobre o problema da introdução de novas formas de circulação na habitação do século XVIII, Monique Eleb coloca as seguintes questões:

"Se efectivamente a distribuição se refere aos usos, o arquitecto que concebe uma habitação está a referir-se à vida quotidiana. Qual é o seu olhar sobre o outro? Que relações establece este homem de Arte com este habitante? Que saber lhe empresta, que saber lhe impõe?"[24]

Quem são os habitantes das casas que estudamos? As referências que nos chegam revelam-nos que na sua maioria a casa é da iniciativa de "*abastados capitalistas*", ou de profisionais reconhecidos, para quem a habitação é uma necesidade essencial de afirmação territorial e de adequação da sua forma de habitar ao seu estatuto social.

Em outros exemplos, de menor dimensão e custo, muitas vezes para arrendamento, o projecto da casa é executado pelos mesmos arquitectos dos palacetes burgueses, com um sentido profissional de produção corrente.[25] Esta situação dilui a presença do habitante, reforçando a importância na conformação do projecto da sua condição e localização. Neste grupo de construções destacam-se as habitações, geminadas ou em pequenas séries em banda. De qualquer forma, mesmo nestas casas, continua a fazer sentir-se a inovação na utilização dos elementos de circulação, a simplificação do programa e da sua tradução espacial, e a adopção de critérios básicos de higiene e de segregação social, tal como nas grandes habitações.

24. ELEB-VIDAL, Monique, DEBARRE-BLANCHARD, Anne, *Architecture de la vie privée, maisons et mentalités: Maison et mentalités XVII - XIX siècles*, (1989), AAM, Bruxelas, 1999, p.44

25. Este significativo aspecto da prática profissional é desenvolvido no capítulo *5 Mudança e continuidade no projecto doméstico*, no tópico "Produções correntes" na página 245

Em outras situações o cliente é o arquitecto, como é exemplo a casa que Luís Cristino da Silva projecta para si na Av. Álvares Cabral [p236], para onde desenhou duas versões distintas, sujeitas a um escrutínio familiar, mais modernista ou mais português, relativamente ao seu aspecto exterior. Também Raul Lino projecta a sua própria casa em Sintra, a casa do Cipreste [p537], revelando ser uma oportunidade — que hoje verificamos ter sido a única na sua carreira —, de expressar a sua forma de entender o espaço doméstico e a sua articulação com o local. Ou ainda a casa atelier de José Marques da Silva [p315] de gosto ecléctico. A realização de casa para o próprio arquitecto é corrente, como se pode verificar nos casos de Keil do Amaral [p275], Adelino Nunes [p755], Ruy d'Athouguia [p212], Viana de Lima [p587], Conceição Silva [p182], Matos Ferreira [p582], Sergio Fernandez [p564], entre outros.

Alguns clientes encontram-se também dentro do círculo profissional da arquitectura, ou são actores privilegiados no meio cultural e do debate contemporâneo sobre a Casa Portuguesa, o que nos poderá revelar uma cumplicidade particular entre arquitectos e habitantes. Trata-se dos projectos realizados por Raul Lino, no início da sua carreira, para a casa Monsalvat [p589] e para a Vila Tânger [p592] da família Collaço, para a casa de Stª. Maria [p946] e para a casa Torre de S. Patrício [p72] da família O'Neil, de grande influência no meio sociocultural da época.[26] Ou ainda a casa de Ricardo Severo [p588] projectada pelo próprio Ricardo Severo, como catálogo/manifesto da Casa Portuguesa.

Também do arquitecto Luís Cristino da Silva, encontramos a casa para o engenheiro Bélard da Fonseca [p699], homem ligado profissionalmente à arquitectura e à construção com estrutura de betão, aspectos que poderão ter permitido realizar a experiência moderna que a sua casa representa. Ou de Álvaro Siza, a casa que projecta para o crítico de cinema Alves Costa [p574] poderá também indicar-nos esta cumplicidade.

26. FRANÇA, José-Augusto, "Raul Lino, Arquitecto da geração de 90", in *Raul Lino. Exposição Retrospectiva da sua Obra*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1970, p.73-113

Os artistas plásticos também constituem um grupo de clientes que encontram na construção da sua casa, uma extensão do seu pensamento e da sua escola artística. Como exemplo temos as construções de gosto classizante para José Malhoa [p282] e Artur Part [p524], ou de gosto moderno para Jorge Vieira [p407] e Júlio Resende [p490].

A casa como demonstração

A casa surge assim como um elemento privilegiado, na observação da transformação do espaço doméstico e das manifestações sociais a ele ligadas.

As transformações verificadas no programa da habitação individual, relacionam-se directamente com a história dos diferentes protótipos de casa realizados ao longo do século XX, transformações essas, herdeiras dos processos de transformações iniciadas no século XIX, quer ao nível dos materiais e tecnologias de construção, quer dos estilos de vida, das condições de higiene e saúde, e de forma mais geral, de controlo da vida privada e pública.

O interesse pela *casa demonstração* regista-se fortemente no Estados Unidos da América. Helen Searing considera que a imprensa popular estava *obcecada* com o problema da nova casa: de 1846 a 1898, a publicação *Godey's Lady's Book* apresentou 450 modelos de casas. Também o *Ladies' Home Journal,* publicou inúmeros modelos desde 1895 a 1920, dos quais se destaca a proposta de casa, A Small House With Lots of Room in It, realizada por Frank Lloyd Wright, em 1901.[27]

Helen Searing considera provável, que a primeira exposição de habitações edificadas propositadamente para demonstrar a novas possibilidades técnicas e espaciais, e como incentivo a uma

27. A história da *casa exposição* encontra-se notavelmente analizada e sintetizada em:

SEARING, Helen, "Case Study Houses: In the Grand Modern Tradition", in Elizabeth A.T. Smith (ed.), *Blueprints for modern living: History and Lagacy of the Case Study Houses*, MIT Press, 1989, p.107-129

"*regeneração social*" da classe trabalhadora, tenha sido a Prince Albert Model Cottages, construída em Inglaterra no Hyde Park, quando da realização da *Great Exhibition* de 1851. A apresentação era composta por 4 habitações, agrupadas num edifício projectado por Herry Roberts e construída pela Society for Improving the Condition of the Laboring (fundada em 1844), com financiamento do Príncipe Alberto.

As grandes exposições a partir de então, vão ser correntemente usadas como oportunidade de exibição de modelos de habitação temporárias, associando a divulgação de novas formas de habitar à promoção dos meios para as realizar.

Em 1925 na *Exposition Internationale des Arts Decoratifs* em Paris, é construído o Pavillon de L'Esprit Nouveau, (de Le Corbusier), onde também estava exposto o plano para uma cidade de 3 milhões de habitantes e o Plan Voisin.

Em 1930 na *Triennale* em Monza, é apresentada La Casa Electtrica (de Luigi Figini e Gino Pollini).

Em 1931 durante a realização da exposição de Estocolmo sob o tema *Housing, Transportation, Furnishing*, são apresentadas diversas habitações modelo financiadas pela Sweedish Arts and Crafts Association.

Ainda em 1931 na *German Building Exposition* em Berlim, é construída a Exibition House e instalado Die Wohnung Unserer, apartamento para um solteiro, (ambos de Mies van der Rohe) e o Interior of House for a Sportsman (de Marcel Breuer).[28]

Em 1933 na exposição *Century of Progress* em Chicago, são exibidas a House of Tomorrow e a The Crystal House (ambas de G. Fred Keck).[29]

Em 1939 na *New York Word's Fair* é apresentada a Town of Tomorrow, com 15 habitações, onde apenas 3 representam

28. RILEY, Terence, BERGDOLL, Barry (org.), *Mies in Berlim*, The Museum of Modern Art, Nova Iorque, 2001, p.264-267

29. Esta construção é observada detalhadamente no capítulo *1 Construção do objecto de estudo*, no tópico "Um caso singular no panorama editorial português" na página 33

"tenuamente" o ideal estético do moderno. Esta apresentação e a sua publicação em diversas revistas, vai gerar a contestação dos estudantes da Havard Gradute School of Design.[30]

E em 1949 e 1950 no Museum of Modern Art Garden, em Nova Iorque, são construídas as *Exibition House*, respectivamente de Marcel Breuer e Gregory Ain.

Na Europa a demonstração do novo espaço de habitar, vai interessar-se preponderante pela construção da unidade habitacional possível de ser repetida em habitação colectiva, em construções em altura ou em banda.

Uma das primeiras exposições permanentes é realizada na Alemanhã, (Darmstad,1901) *Ein Dokumment Deutscher Kunst*, que segundo Helen Searing, Mies refere como exemplo de sucesso quando planeia a moderna exposição do *Weissenhofsiedlung*.[31] Em 1927 na exposição do *Weissenhofsiedlung* em Stuttgart, são realizadas 21 construções num total de 60 habitações. Em 1957 realiza-se a *Internationale Bauaussetellun* em Berlim, onde se destaca um edifício de habitação colectiva de Alvar Aalto, e uma Unité d'Habitation de Le Corbusier (obra que abandonaria devido a grandes alterações).

Nos Estados Unidos da América os *Case Study Houses* (Califórnia, 1945-1966) são um dos mais vastos programas de divulgação, que permitirá aos arquitectos, construtores e fornecedores de novos materiais para a construção, edificar habitações que demonstrem as novas possibilidades espaciais, capazes de responderem às exigências da "vida moderna" sob o paradigma de conforto, eficácia e rapidez.

No Canadá, a *Expo'67* de Montreal, realiza o Edifício Habitat (Moshe Safdie) onde são demonstradas as novas tecnologias no campo da habitação.

30. SEARING, Helen, "Case Study Houses: In the Grand Modern Tradition", in Elizabeth A.T. Smith (ed.), *Blueprints for modern living: History and Lagacy of the Case Study Houses*, MIT Press, 1989, p.108

31. Ibid., p.113

E em 1987 é organizada uma nova forma de intervenção na exposição em Berlim, *Internationale Bauaussetellun* (IBA). Ao contrário das outras realizações anteriores, as construções são realizadas de acordo como um plano para a recuperação da cidade. O modelo urbano adoptado respeita a morfologia tradicional de Berlim, baseada em ruas e quarteirões, que deve ser considerada na elaboração dos diferentes projectos.

Como salienta Helen Searing, após a realização da exposição de Stuttgart em 1927 *(Weissenhofsiedlung)*, e devido ao seu enorme sucesso, reproduziram-se iniciativas semelhantes de divulgação da arquitectura moderna por toda a Europa.[32]

Para além das exposições organizadas e patrocinadas, existe um conjunto de projectos realizados por entidades privadas que assumem um eminente pioneirismo no seu comprometimento com um novo desenho do espaço habitável. Embora tratando-se de realizações privadas, estes projectos serão na sua maioria divulgados e mesmo abertos a visitas na sua inauguração, promovendo o empreendimento, não só da construção com materiais modernos, mas sobretudo como um novo espaço habitacional mais adequado à vida moderna. Destacamos entre 1924 e 1926, os Quartiers Moderne Frugès em Pessac (de Le Corbusier), em 1927, o edifício de habitação colectiva Nirwana Flats em Haia (de Johannes Duiker), e entre 1930 e 1931 as habitações em banda Row Houses, em Utrecht (de Gerrit Rietveld).

A casa como argumento na constução da cidade

É pouco conhecida a habitação individual anterior ao século XVIII, sendo geralmente reconhecida menor importância a este fenómeno extenso da história da arquitectura.[33] O estudo da casa individual, situada no campo (cottage), tendeu sempre a ser mais considerado como uma investigação antropológica do que arquitectónica, devido à não

32. Ibid., p.111

33. HITCHCOCK, Henry-Russell, *Achitecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, (1958), Penguin Books, 1975, p.353

existência de fontes directas; também a casa individual urbana permanece como notícia lateral de grandes eventos urbanos, parecendo reforçar a afirmação de Aldo Rossi de "*que a história da arquitectura e dos factos urbanos realizados é sempre a história das classes dominantes*".[34]

Contudo nas últimas décadas, o interesse pela casa individual, como material essencial na construção da cidade, tem merecido uma crescente atenção no campo da investigação arquitectónica. Podemos referir entre outros, trabalhos de Francisco Barata Fernandes, Carlos Martí Aris, e Monique Eleb-Vidal com Anne Debarre-Blanchard, que nos trazem investigações sobre as formas de habitação, como fenómeno extenso constitutivo da cidade.

No trabalho de Francisco Barata Fernandes, intitulado, *Transformações e Permanência na Habitação Portuense: As formas da casa na forma da cidade*,[35] é realizado uma observação exaustiva da habitação que constitui o tecido urbano tradicional da cidade. Esta casa unifamiliar *gótico-mercantil,* formada sobre um lote estreito e profundo, que num só edifício, inclui habitação e local de trabalho, transforma-se na célula fundamental do tecido urbano da cidade medieval.

Igualmente para Carlos Martí Aris, esta observação renovada da casa no espaço da cidade, no panorama da investigação arquitectónica contemporânea, traz consigo a reconsideração de que o tecido urbano é constituído essencialmente por casas unifamiliares. Martí verifica que esta constatação permite interrogar a tendência para se admitir a casa unifamiliar, como um tipo de habitação não urbano, e de que a habitação na cidade só pode ser resolvida pelos sistemas de habitação colectiva. A este respeito refere:

"O estudo da cidade antiga, cada vez mais minucioso e documentado, coloca em questão a ideia assumida por alguns, de que a única resposta

34. ROSSI, Aldo, *Arquitectura da Cidade*, (1966), Cosmos, Lisboa, 1977, p.28

35. FERNANDES, Francisco Barata, *Transformação e Permanência na Habitação Portuense: As formas da casa na forma da cidade*, (1996), FAUP Publicações, Porto, 1999

viável ao tema da habitação colectiva seja o bloco linear nas diversas variantes; pelo contrário, o tecido urbano da cidade tradicional foi formado historicamente, quase sem excepções, com agrupamentos de casa unifamiliares, isto é, que a casa como entidade singular racional, sem estar sujeita a regras precisas de agrupamento e sociabilidade, não tem que ser sinónimo de subúrbio, isto é dizer de urbanidade diluída ou deficitária, mas antes resulta perfeitamente compatível com as condições do tecido urbano. O desenvolvimento desta concepção da casa como um elemento substancialmente urbano, alternativa à tradição anglo-saxónica da cidade-jardim, é todavia um tema actual."[36]

Monique Eleb-Vidal e Anne Debarre-Blanchard observam esta relação entre casa e cidade em *L'invention de l'habitation moderne: Paris 1880-1914*,[37] que investiga a transformação das formas de residência colectiva, analisando as propostas dos arquitectos do fim do século XIX, face aos novos estilos de vida que então se configuravam. A procura do conforto, a organização mais racional do espaço doméstico e a sistematização de novos tipos de habitação, são algumas das solicitações que irão impôr a introdução de novas técnicas e dispositivos espaciais.

Embora tratando contextos e épocas distintas, estes trabalhos, mantêm uma mesma perspectiva sobre a casa — fenomeno arquitectónico anónimo, repetido em série, sujeito a variações sobre um tema construtivo, resposta contingente a uma sociedade e ao indivíduo — como material central da construção da cidade, e suporte do espaço doméstico como tradução dos estilos de vida.

36. MARTÍ ARÌS, Carlos, *Aportaciones del sur a la cultura moderna del habitar*, 2000, [policopiado]

37. ELEB-VIDAL, Monique, DEBARRE-BLANCHARD, Anne, *L'invention de l'habitation moderne: Paris 1880-1914*, A.A.M. / Hazan, Paris, 1995.

O trabalho referido é a continuação da investigação pelas mesmas autoras, sobre a habitação dos séculos XVIII ao XIX:

Ibid., *Architecture de la vie privée: Maison et mentalités XVII - XIX siècles*, (1989), A.A.M., Bruxelas, 1999

Também a investigação moderna sobre a casa, nomeadamente no trabalho de Le Corbusier sobre os modelos habitacionais como as casas Citrohan (1920-1930), as casas em série para artistas (1922) ou o Pavillon de L´Esprit Nouveau (1925),[38] surge nesta dupla condição: a de casa laboratório, para experiência das novas condições espaciais da habitação, e simultaneamente, a de unidade mínima de repetição, constitutiva dos grandes projectos urbanos.

Na investigação desenvolvida pelos arquitectos modernos a casa é entendida como metonímia da cidade. A casa é a parte irredutível da cidade e também a sua parte mais operativa, para desenvolver um modelo que comunique uma nova forma de vida.

Neste sentido em 1925, na *Exposition Internationale des Arts Decoratifs* em Paris, o *Pavillon de L'Esprit Nouveau,* é construído como processo mais eficaz de atrair a atenção sobre um projecto de transformação, não só da casa e das condições de vida, mas também da cidade.

Solução semelhante é adoptada aliás, três décadas mais tarde, em 1959 na *American National Exhibition* em Moscovo, optando-se por apresentar também uma casa, e em especial uma cozinha, com todos os electrodomésticos disponíveis na indústria americana para revolucionar a vida doméstica.[39] Em simultâneo, Charles e Ray Eames exibiam a

38. O estudo sobre as formas de habitar e os modelos de casa partem da concepção do sistema *Dom-ino,* em 1914. Este sistema foi concebido por Le Corbusier para criar uma ossatura estrutural (pilares, lajes e escada) autónoma da edificação. Desta forma estaria resolvida a independência entre estrutura resistente e elementos não estruturais. Com esta solução técnica, seria possível a completa liberdade para organizar o espaço interior e conceber as fachadas sem constrangimentos estruturais. Nomeadamente nas fachadas, este sistema ao distanciar-se da estrutura relativamente à pele do edifício, irá permitir construir longas janelas horizontais.

39. Será em frente da cozinha exposta, que Nikita Krushchev e Richard Nixon, terão um intenso debate sobre as qualidades, e também, as possibilidades dos produtos expostos estarem ao alcance de qualquer trabalhador americano. Esta conversa (*kitchen debates*), realizada em plena guerra fria, não debate problemas balísticos de um eventual confronto entre as duas potências, mas antes transfere o problema para o modelo doméstico em confronto, apresentado na exposição. A guerra era a mesma, mas os meios agora utilizados pela propaganda americana foram a casa, a cozinha eléctrica e a forma de vida nas cidades americanas, *versus* as suas rivais soviéticas. Sobre este tema ver:

COLOMINA, Beatriz, "Protótipos modernos. La casa norte-americana de pós-guerra", *Arquitectura Viva*, nº 60, Madrid, 1998, p.22-29

cidade americana, mitificada na suas imensas auto-estradas e nas virtudes do *american way of life*. Esta apresentação, *Glimpses of the U.S.A.*,[40] foi projectada simultaneamente em sete ecrãs gigantes, suspensos num pavilhão desenhado por Buckminster Fuller.[41] Casa e cidade concorrem para um mesmo projecto de transformação. Contudo é a casa que melhor comunica e promove essa ambição de mudança. Célula habitável e forma urbana, são entendidas como realidades solidárias e inter-dependentes.[42]

Nesta mesma linha podemos incluir os projectos de arquitectos que nos poderão parecer mais distantes desta relação entre casa e cidade, como Mies van der Rohe. Contudo e para além da analogia entre a forma em rede das suas casas pátio (1934), que através do seu agrupamento parecem constituir unidades semelhantes ao quarteirão, a cidade continua a ser para Mies van der Rohe, o último e derradeiro cenário onde se realiza, cultural e socialmente, o homem moderno, ou seja o homem que habitará as casas, que projecta como novo espaço de urbanidade cosmopolita.

40. De forma significativa, o nome da exibição "olhar rápido", parece traduzir de forma precursora em 1959, uma visão estereoscópica da realidade. De facto, a apresentação era realizada pela visão simultânea de imagens, totalmente inovadora na época, reproduzindo assim a complexidade, a rapidez do espaço e do tempo onde se desenrrola a vida diária.

41. COLOMINA, Beatriz, "Reflections on the Eames House", Cynthia C. Davison (ed.), *Anyone Corporation*, Nova Iorque, 1998, p.192-201

LIPSTADT, Hélène, "«Natural Overlap»: Charles and Ray Eames and the Federal Government", in Donald Albrecht (ed.), *The work of Charles and Ray Eames: a legacy of invention*, Harry N. Abrams, Nova Iorque, p.151-177

42. MARTÍ Arís, Carlos, *Las formas de la residencia en la ciudad moderna: Vivenda y ciudad en la Europa de entreguerras*, Edicions UPC, Barcelona, 2000, p.46

3 O espaço doméstico como reflexo da transformação da vida privada

A definição da ideia de vida privada acompanha o desenvolvimento do homem, sendo reflexo de progressivas transformações culturais, políticas e económicas que se vão operando no seu meio. A casa como espaço privilegiado da vida privada, enquanto manifestação da síntese entre o indivíduo e o espaço, constitui, nas suas diferentes configurações, o microcosmos onde podemos detectar os sinais da sua transformação.

Nesta transformação, que responde às necessidades quotidianas da actividade humana, faz-se sentir mais do que em qualquer outra, a força de hábitos de habitar e dos modos tradicionais de construir. Faz-se sentir no peso do precedente.[1]

Como nos é referido por Fernand Braudel, com o desenvolvimento pré-industrial, a Europa tem a sua progressiva entrada nas racionalidades do mercado, da empresa, do investimento capitalista, até ao advento da Revolução Industrial, que partiu em duas a história do homem.[2] Poderíamos acrescentar, especificando que a conquista do privado, com

1. *"Se reflectirmos sobre a decoração familiar das nossa vidas actuais, tudo se revela herança, conquistas antigas (...)"*

BRAUDEL, Fernand, *Civilização material, Economia e Capitalismo, Séculos XV-XVIII*, (1967), Tomo 1, As estruturas do quotidiano: o possível e o impossível, Teorema, Lisboa, p.230 e p.255

2. Ibid., p.7

repercussões na esfera da família, do trabalho e da cidadania, acompanha a história do homem e também ela se parte em duas.

Esta perspectiva é sublinhada por Boaventura Sousa Santos, que considera que a consolidação dos interesses da vida privada, "*os interesses pessoais de que é feita a intimidade e o espaço doméstico*"[3] revelam o surgimento do contrato social da modernidade. Como qualquer outro, o contrato social baseia-se em regras de inclusão, que também são princípios de exclusão. É exactamente através da afirmação da vida privada, que se reforça um dos aspectos da sociedade civil, não directamente objecto do contrato social. Nesta perspectiva, a vida privada deverá ser entendida como reforço da sua dimensão num quadro de abono do contrato social, como "*metáfora fundadora da racionalidade social e política da modernidade ocidental.*"[4]

A conquista do privado

O povoamento de um território constitui um dos elementos fundamentais de ocupação e de afirmação de uma identidade social, cultural e política de um povo. Esta acção fundadora, matriz construída de um território, é na sua génese formada essencialmente por casas e infra-estruturas, como caminhos e estradas. Mas enquanto edificação fundamental, a casa cumpre o seu papel essencial de abrigo e de fixação de uma população.

Esta casa tem na sua origem, uma organização elementar (estudada pela antropologia e etnografia), decorrente do seu papel em diferentes contextos civilizacionais. A sua organização tem por base, uma divisão essencial que assenta na separação dos homens e dos animais. Esta forma base de organização do espaço da casa, constitui um aspecto comum que pode ser referido desde a casa medieval, à casa de outras culturas afastadas do mundo ocidental. Esta separação (entre homem e animais) constitui-se como lexema, a partir do qual inflexões serão tecidas pelos materiais e processos construtivos, pela topografia e clima,

3. SANTOS, Boaventura Sousa, *Reinventar a Democracia*, Gradiva, 1998, p.7
4. Ibid., p.7

pelas formas de produção e consumo, e pela organização familiar, mantendo a clareza da sua forma mínima significante.

Sobre este aspecto da interpretação do espaço da casa, Pierre Bourdieu salienta o seu significado como "*micro-cosmo organizado, segundo as mesmas oposições que ordenam o universo, a casa estabelece uma relação homóloga com o resto do universo (...)*".[5] Pierre Bourdieu ao analisar a casa berbere, descreve-a como o resultado desta divisão fundamental em dois espaços: o mais amplo destinado às pessoas e o mais estreito aos animais. Toda a actividade dentro da casa berbere organiza-se segundo conjuntos de pares homólogos do género seco/ húmido, alto/baixo, luz/sombra, dia/noite, fecundante/fecundável, que descrevem a relação do homem e da mulher com a casa, bem como com o universo.[6] A casa é assim entendida como um universo dentro do universo, ou seja a casa é entendida numa relação homóloga com o resto do universo.

É a partir desta divisão essencial que molda a origem do espaço da habitação, que a casa na cultura ocidental, se constitui como abrigo para pessoas, animais e produtos, satisfazendo necessidades básicas de sobrevivência, produção e protecção. A organização do espaço interior da casa assenta em dois compartimentos: um para as pessoas (onde se desenrolam as actividades ligadas à preparação dos alimentos, comer e dormir), e outro para os animais, podendo-se encontrar ainda um celeiro e um forno. O mobiliário é reduzido a uma mesa, um banco (nunca uma cadeira) e utensílios. Não existe uma especialização do espaço doméstico, podendo ser mesmo forçada a ideia de identificação de um espaço doméstico (tal como hoje o concebemos), aplicado a estas edificações.

Esta descrição genérica da casa, registada nos inventários das casas de lavoura, que constitui a extensa base do povoamento, relatada por

5. BOURDIEU, Pierre, "La maison ou le monde renversé", (1970), in *Le sens pratique*, Les éditions de minuit, Paris, 1980, p.450

6. Ibid., p.441-461

Fernand Braudel, até meados do século XVII,[7] revela-nos um conjunto de aspectos comuns que também nos levará a aceitar que no mesmo período surgiriam já outras formas de organização, mais elaboradas e com outro aparato, perscrutando caminhos na transformação do espaço doméstico que viriam a ser progressivamente generalizadas, face a factores civilizacionais favoráveis. Mas serve também esta constatação, para compreendermos o fenómeno homólogo deste, que consiste na aceitação de que também existirão pontos, de maior ou menor intensidade, no seio de um povo e de uma cultura, que se revelam deslocados no seu tempo; isto é, pertencentes a outra condição civilizacional (no nosso caso a outro modo de vida), mais primitivo, onde sinais de outros tempos perdurariam durante séculos. Trata-se de compreender que sob a luz de um tempo global da história, necessariamente redutor, mas também aglutinador das diferentes expressões do progresso da humanidade, existem fragmentos de territórios — casas, aglomerados ou aldeias —, que permanecem com os seus habitantes ligados a condições de vida de outro tempo passado, e não ao tempo que as envolve.

É esta situação que podemos constatar em Portugal nos anos trinta, com os dados fornecidos pelo *Inquérito à habitação rural*,[8] publicados nos dois primeiros volumes em 1943 e 1947.[9] Este trabalho de investigação sobre as condições de vida familiar do mundo rural, foi produzido por engenheiros agrónomos do Instituto Superior de

7. BRAUDEL, Fernand, *Civilização material, Economia e Capitalismo, Séculos XV-XVIII*, (1967), Tomo 1, As estruturas do quotidiano: o possível e o impossível, Teorema, Lisboa, p.238

8. BASTO, E. A. Lima, BARROS, Henrique, *Inquérito à habitação rural*, vol. I, Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 1943 [Minho, Douro-Litoral, Trás-os-Montes e Alto-Douro]

BARROS, Henrique, *Inquérito à habitação rural*, vol. II, Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 1947 [Beira Litoral, Beira Alta e Beira Baixa]

9. O 3º e último volume, dedicado ao Sul do País, nunca viria a ser publicado. Segundo Carlos Silva que participou no inquérito no Sul do país, citado por João Leal, o "*material informativo base (...) para o previsto 3º volume, estava todo reunido e disponível em 1947, com possível excepção, ao menos em parte, dos artigos introdutórios e dos capítulos de enquadramento geral*". Sobre este assunto e sobre o inquérito ver:

LEAL, João, *Etnografias Portuguesas (1870-1970): Cultura Popular e Identidade Nacional*, D. Quixote, Lisboa, 2000, p.145-164

Agronomia, inscrito nas propostas, formuladas no final do século XIX sobre a questão agrária, relativas a um regresso modernizante à terra como base do desenvolvimento do País, e revela-nos um Portugal rural com profundas assimetrias, onde a habitação traduz, na grande maioria das vezes, condições de habitabilidade primitivas.

O Inquérito muito detalhado à economia doméstica, pretendeu averiguar rendimentos, despesas, e nível de vida das populações. O levantamento dos dados foi exaustivo, com o intuito de verificar se os rendimentos do trabalho agrícola permitiam *"mínimas condições de conforto"*,[10] avaliação surpreendente para a época. A análise abrangeu os bens materiais móveis e imóveis, observando um vasto leque de aspectos relativos às condições da vida doméstica como: número de habitantes, tamanho dos compartimentos, ventilação e iluminação, utilização da água e limpeza do corpo, forma como se fazem as dejecções e eliminação de detritos, verificação de maus cheiros e de focos de insalubridade na casa e na sua proximidade, bem com aspectos relacionados com o seu uso quotidiano, tal como a contagem e utensílios para cozinhar e comer, assim como de roupa da cama.

Os seus dados revelam-nos a existência de uma casa, vida doméstica e estrutura familiar muito precárias. As condições de vida e de habitação descritas pelo Inquérito ultrapassaram a noção de pobreza material, para se radicarem na perda de um sentido de humanidade e de dignidade, tal como hoje a concebemos. As descrições das condições desumanas e promíscuas de vida, constatadas por exemplo na falta de camas para famílias muito numerosas, ou no facto de os dejectos e detritos domésticos serem projectados directamente por um orifício no chão da casa para corte dos animais no piso inferior, mostram-nos, não só uma terrível pobreza, mas sobretudo a delapidação da condição humana. Esta casa remonta a uma divisão primária entre homens e animais, princípio básico da organização da vida já anteriormente referido. A verificação destas casas na década de trinta em Portugal e das suas condições de

10. BASTO, E. A. Lima, BARROS, Henrique, *Inquérito à habitação rural*, vol. I, Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 1943, p.28

habitação, remete-nos para um tempo passado, que parece dilatar-se de um tempo medieval para dentro de um século XX português.

Esta descrição traça-nos um mapa heterogéneo, irregular do tempo/ formas de habitação, permitindo-nos compreender que a formação moderna da ideia de privado, como elemento formador do espaço doméstico, é um fenómeno não simultâneo no tempo e distinto na forma.

A casa descrita pelos engenheiros agrónomos, e relatada em numerosos casos como sendo pouco mais que um abrigo, pode revelar-nos contudo, traços indeléveis de uma noção de habitabilidade doméstica. Este sinal de construção do lugar da pessoa, base de uma ideia de privacidade, pode ser sugerido por um objecto ou utensílio, como a arca da roupa, que nos remete para um universo particular, da mulher e do seu espaço restrito. Em outros exemplos o espaço amplo, cenário único da vida no interior da habitação, é apresentado com uma divisão em materiais leves, que separa uma zona de dormir para os pais da restante área da casa, apresentado um espaço diferenciado de possível uso mais privado.

Progressivamente a casa abandona a sua divisão em dois espaços básicos, para se tornar mais diferenciada. A sua forma esboça uma ideia de privacidade das pessoas e das acções que nela se desenrolam. O espaço da vida privada é restrito, tal como hoje o aceitamos, e profundamente marcado por valores tradicionais e simbólicos de intermediação entre o indivíduo e sociedade, entre homem e mulher, e entre homem e Deus. A separação dos seus habitantes e das acções por eles realizadas, consequência essencial da acção de dividir o espaço, surge-nos como primeiro momento da construção do privado.

A conquista do privado no seio da casa, a construção do seu espaço doméstico, não foi uma evolução linear ou contínua, apresentando retrocessos e diferentes graus de experimentação, conforme os grupos

sociais em causa e o território onde se localiza a habitação. O papel da privacidade na organização do espaço doméstico, irá sofrer uma progressiva transformação com a reconsideração do papel da mulher, do pudor, da intimidade, das relações entre adultos e crianças, assim como da relação entre patrão e empregados, através da distinção dos seus territórios, como espaços de segregação e integração funcional e dos seus mecanismos de controlo, no seio do espaço da habitação. Esta progressão ordenadora da vida doméstica é para Foucault a consagração do espaço moderno, que está intrinsecamente ligado à emergência do *"poder disciplinador"*.[11] De acordo com esta perspectiva, este seria o preço a pagar pelos benefícios que a civilização nos oferece. Contudo, como Anthony Giddens refere a *"hipótese repressiva"* de Foucault, não é apenas um poder constrangedor, mas também um *"fenómeno mobilizador"*, e *"aqueles que estão submetidos ao poder disciplinador não são necessariamente dóceis na forma como lhe reagem. O poder pode ser, por conseguinte, um instrumento para a produção de prazer e não apenas contrário a ele."*[12]

A sociedade francesa do século XVII até ao fim do século XIX, segundo Robin Evans, era caracterizada por um universo social e público onde o espaço da vida privada era diminuto. Mesmo o grupo familiar era profundamente individualizado nos seus membros, à semelhança das outras esferas da vida social, não existindo um pressuposto de cooperação e coordenação funcional, que verdadeiramente consolidasse um núcleo estrito como família.[13]

11. Para uma observação mais alargada sobre este assunto ver:
FOUCAULT, Michel, *História da sexualidade*, Relógio d'água, Lisboa, 1994
GIDDENS, Anthony, *Transformações da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*, (1992), Celta, Oeiras, 1996

12. Ibid., p. 13

13. DEPAULE, Jean-Charles, "Anthropologie de l'espace", in Jean Castex, J.-L. Cohen, J.-C. Depaule (org.), *Histoire urbaine, anthropologie de l'espace*, CNRS Editions, Paris, 1995, p.78-54

Será no século XVIII, que se inicia a modificação dos conceitos de vida doméstica e de vida privada até aí só vagamente considerados, ou pelo menos não considerados no sentido moderno que hoje lhe damos.

A separação do espaço de trabalho do espaço da vida doméstica (não necessariamente da própria edificação), é uma condição determinante para a consagração do privado e da intimidade familiar, até aí praticamente inexistente. A família tende a reduzir-se à sua composição seminal, tornando-se mais pequena, o que obriga a uma organização de tarefas domésticas directamente relacionadas com a vida privada. Necessariamente estas modificações socioeconómicas, terão uma repercussão directa na organização do espaço da casa.

A mais essencial dessas tranformações refere-se à especialização da casa como espaço para a vida doméstica. Ou seja, passou a existir uma definição progressiva do que está incluído na esfera do doméstico e do privado, e do que está fora dela, ou seja do que é público. A especialização da casa está associada à especialização do espaço urbano construído e não construído.

Joseph Rykwert é particularmente elucidativo neste momento crucial da conquista do privado no espaço da casa. A casa é progressivamente um espaço especializado (onde a família é restrita ao núcleo parental) e simultaneamente, é liberta de funções que até aí nela estavam concentradas, que passam agora para o controlo comunitário, urbano ou institucional. A definição do domínio público, surge assim como um elemento essencial na atribuição de uma esfera privada à vida familiar e doméstica.

Uma dessas funções até certo momento desempenhadas individualmente no espaço da casa, segundo Rykwert, é a do sagrado. A passagem da função do sagrado da casa para o templo colectivo, constitui um momento determinante na formação do espaço privado e na consolidação do espaço público.[14] É por esta razão, que para Rykwert,

14. RYKWERT, Joseph, "One way of thinking about a house", *Lotus*, 8, Alfieri, Milão, 1974, p.192-193

funções primordialmente atribuídas à casa, vão sendo sucessivamente atribuídas e transferidas para edifícios representativos ao nível urbano, consagrando assim também, a separação do espaço do trabalho do espaço da vida familiar, que progressivamente se assume como privado e íntimo. Esta observação implica a reconsideração de todo o contrato social, aumentando por um lado, as expectativas dos cidadãos relativamente aos serviços que passam a ser prestados no âmbito da esfera pública e por outro o poder disciplinador subjacente a esta contratualização social.[15]

A conquista do privado é determinante na configuração do espaço doméstico da casa, com a progressiva atribuição de alguns serviços à esfera pública;[16] ou seja, pelo aumento das expectativas do desempenho colectivo de actividades que se centravam na casa, de que são exemplos o sagrado e (posteriormente) o trabalho. A integração urbana dessas funções, representa, não só a clarificação moderna do espaço da casa tal como chegou até nós, mas também a formulação moderna de uma vida pública e comunitária. A conquista da cidadania é de certa forma inseparável da conquista do privado e em especial da vida doméstica. Braudel verifica esta dualidade como um fenómeno universal, referindo que a *"pressão lógica da grande cidade, (...), vamos encontrá-la em Cantão (como em Paris ou em Londres): no século XVIII, os mercadores chineses em ligação com os Europeus têm a loja de um lado, a casa do outro."*[17]

Trata-se de um fenómeno transversal a diferentes culturas e civilizações, que registam um acentuado desenvolvimento urbano, como condição essencial para a identificação de dois campos separados, o da vida privada e o da vida pública. É através destas duas estruturas que a actividade humana se irá organizar, como elemento estruturante do novo

15. SANTOS, Boaventura Sousa, *Reinventar a Democracia*, Gradiva, 1998

16. PROST, Antoine, "Fronteiras e espaços privados", in Georges Duby (dir.), *História da vida privada*, vol. 5, Afrontamento, Porto, 1991, pp.13-153

17. BRAUDEL, Fernand, *Civilização material, Economia e Capitalismo, Séculos XV-XVIII*, (1967), Tomo 1, As estruturas do quotidiano: o possível e o impossível, Teorema, Lisboa, p.242

quadro em que se desenvolvem as relações na família, no trabalho e na cidade.

Como consequência da transformação da vida privada, o domínio da intimidade irá sofrer mutações radicais, desde uma permanente clausura emocional, até à aceitação dos laços pessoais, de igual para igual, entre homem e mulher. Para Anthony Giddens a intimidade *"(...) implica uma indiscriminada democratização do domínio das relações interpessoais de forma inteiramente compatível com a democracia na esfera pública".*[18] Contudo, chama-nos a atenção para outras implicações profundas, como um progressivo deslizamento da esfera da vida privada e da intimidade para uma posição de protagonismo no seio da sociedade.

"A transformação da intimidade pode exercer uma influência subversiva sobre as instituições modernas no seu todo, porque um universo social em que a realização emocional substituísse a maximização do crescimento económico, seria muito diferente daquele que presentemente conhecemos".[19]

O projecto doméstico

A esfera da vida doméstica foi sempre sujeita a uma permanente, e por vezes quase invisível, transformação. Esta transformação pode contudo, adquirir uma expressão *violenta*, reconfigurando as relações entre arquitectura e vida doméstica. A transformação, que podemos designar de revolução nos estilos de vida, pode ser resultado de mudanças profundas na actividade humana, ou decorrente da alteração dos padrões espaciais que conformam a habitação.

18. GIDDENS, Anthony, *Transformações da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*, (1992), Celta, Oeiras, 1996, p.2

19. Idem

Como exemplo desta transformação rápida, precisa e identificada no tempo, podemos referir a separação entre o trabalho e o espaço doméstico, verificada a partir do século XVIII, aspecto que hoje volta ser repensado, com as formas de trabalho no domicílio e maior presença em casa, associadas a novos estilos de vida e formas de organização da estrutura familiar.

Ou ainda, as transformações verificadas no início século XX, com a introdução de novas condições espaciais na habitação, assentes na passagem redutora da casa a célula habitacional, com enormes implicações no estilo de vida dos habitantes. Esta solução exemplificada na construção extensiva dos novos bairros,[20] que irão permitir a dignificação e o acesso a condições de habitação da classe trabalhadora, é sintetizada na fórmula *Existenzminimum*, desenvolvida nos anos vinte pelos mestres da arquitectura moderna, como fórmula redutora e cosmopolita da casa burguesa. A transferência entre os dois modelos, habitação operária e casa burguesa, ao ser sintetizada desta forma, considerando apenas o *minimum* espaço requerido para a existência humana, não deixa de ser uma intromissão violenta nas formas de vida dos novos habitantes, de origem não urbana, e com práticas diversas entre comportamento/espaço. É aplicado a esta nova habitação um conjunto de regras e desenvolvimentos inovadores (como a Frankfurt Kitchen, 1926) que não partem da observação do estilo de vida dos seus habitantes, mas da formulação moderna da *Neus Leben* (Vida Nova).

Outra forma mais subtil de transformação do quadro da vida doméstica, processa-se por deslizamento dos processos ligados ao

20. Ver a experiência europeia especialmente na segunda metade da década de vinte, como os bairros: Britz (1925-31, de B. Taut, M. Taut, M. Wagner, E. Ludwig, B. Schneidereit, 2200 hab.); Torten (1926-28, de W. Gropius, 315 hab.); Brudhfeldstrasse (1926-27, de E. May, H. Boehm, C. H. Rudolf, 673 hab.); Karl Marx Hof (1926-30, de K. Ehn, J. Bittner, 1382 hab.); Onkel Toms Hutte (1926-31, de B. Taut, H. Häring); Römerstad (1927-28, de E. May, C. H. Rudolf, 1200 hab.); Damerstock (1927-30, de W. Gropius, O. Haesler, T. Fischer, 760 hab.); Carl Legien (1925-30, de B. Taut, F. Hillinger, 1150 hab.); e Siemensstadt (1929-31, de O. Bartning, F. Forbat, W. Gropius, H. Häring, H. Henning, H. Scharoun, 1800 hab.).

TREBBI, Giorgio (coord.), *Housing in Europa*, vol. 1 (1900-1960), Edizioni Luigi Parma, Bologna, 1979

MARTÍ ARÍS, Carlos, *Las formas de la residencia en la ciudad moderna: Vivenda y ciudad en la Europa de entreguerras*, Edicions UPC, Barcelona, 2000,

quotidiano doméstico para outros modos e formas de actuar, exigindo progressivamente novas condições espaciais. Este processo de transformação, caracteriza-se pela fusão de diversos factores, de ordem social, espacial e tecnológica, que vão desenvolvendo a apetência para a aeitação comum de formas de organização do espaço doméstico, em maior sintonia com vida. Este processo de deslizamento, vai introduzir na habitação alterações na organização no quotidiano doméstico, que pode começar por ser expressa na forma como os compartimentos são ocupados com o mobiliário, na utilização de equipamentos como a televisão na sala, do computador no quarto ou do microondas na cozinha, para se fazer notar na reconsideração dos próprios espaços, na sua reorganização funcional ou no seu desenho para corporizar o espaço doméstico. Verificamos que, progressivamente, diferentes elementos vão sendo adicionados ou removidos ao espaço da casa, que num periódo longo os projectos vão introduzindo diferentes concepções na articulação dos espaços, nos mecanismos de transição, revendo a sua hierarquização e valor simbólico, e inovando dispositivos para responder a essas constantes solicitações.

Ao longo do século, e numa tentativa de compreender a alteração do espaço doméstico e do projecto, somos levados a constatar que essa mudança profunda parte dos seus habitantes. Não aceitando contudo a prerrogativa de que somente o meio social determina a arquitectura, mas considerando antes uma posição mais cautelosa, tal como é referida por Bill Hillier,[21] que *"a arquitectura também determina alguma coisa"*, julgamos porém, que é na transformação do conceito de família para *grupo doméstico,* que encontramos algumas das determinantes deste processo de deslizamento do espaço doméstico, desde o início do século XX.

A necessidade da introdução do conceito de *grupo doméstico*, pelos investigadores sociais, corresponde à incontornável alteração da

21. HILLIER, Bill, BURDETT, Richard, PEPONIS, John, PENN, Alan, "Creating life: Or Does Architecture Determine Anything?", *Achitecture & Comportement*, vol. 3, nº 3, Édtions de la Tour, Lausanne, 1987

mecânica familiar herdada do século XIX, que é profundamente restruturada durante o período em estudo. O principal eixo desta transformação reside na alteração da família, como unidade funcional baseada no parentesco, para um outro critério o de *grupo doméstico,* baseado na residência num espaço comum, de um grupo de pessoas que partilham um conjunto de actividades.[22]

A verificação desta alteração do perfil do habitante da casa, como utilizador do espaço doméstico, é reflexo de múltiplos factores que percorrem a agenda familiar, de forma mais intensa desde os anos cinquenta. A consideração da unidade operatória do *grupo doméstico*, no discurso antropológico, surge da profunda revisão que as actividades de índole doméstica, relacionadas com a produção e consumo alimentar, a sexualidade, o cuidado com os filhos e os serviços de manutenção do conforto, que anteriormente enquadravam a organização da família e que agora se vêem questionadas, quantitativa e qualitativamente, perante a mudança social da família.

A abordagem dos aspectos físicos da forma e a configuração espacial da casa, remete-nos para esta dimensão sociológica, vasta e complexa, relativa ao domínio da família e da vida doméstica, questão emergente na investigação contemporânea. A tentativa de delimitar os contornos essenciais da transformação do espaço, atribui uma função central à mudança do *grupo doméstico*, da vida privada e à reconfiguração do papel entre a esfera pública e privada, tal como já anteriormente referimos.

22. Ana Isabel Afonso recorrendo à interpretação de Sylvia Yanagisako, refere que os termos família e grupo doméstico, embora remetam a uma definição formal, revelam na maioria das situações, duas vertentes organizacionais distintas: o primeiro ligado ao parentesco e o último à residência. Para definição de grupo doméstico não é suficiente, a sua ligação a um critério residencial, mas também ao conjunto de actividades partilhadas num espaço comum (o espaço doméstico).

AFONSO, Ana Isabel, "Grupo Doméstico e Mudança Social: abordagens quantitativas e qualitativas", *Etnográfica*, vol. IV (1), 2000, p.153-182

YANAGISAKO, Sylvia Junko, "Family and Household: The Analysis of Domestic Goups", *Annual Review of Antropology*, 8, 1979, p.161-205

É a oposição entre público e privado, que implicitamente determina o campo da arquitectura da casa. Georges Teyssot, na investigação que tem conduzido sobre este tema, considera que foram necessários três séculos para confirmar que o reforço do interesse privado é propício a assegurar uma ordem social estável. Este entendimento de público e privado como parte de uma ordem que actua em simultâneo, numa relação polar e não dual,[23] levou a que este factores deixassem de ser entendidos como opostos, mas como complementares. A invenção da vida privada regista-se na medida em que público e privado se constituem enquanto factores polares da afectação da vida quotidiana a aspectos funcionais e simbólicos, que irão introduzir inovação arquitectónica em elementos estruturais como a distribuição do espaço interior.[24]

Para Georges Teyssot, a emergência da articulação entre público e privado, marca o início da era moderna, representada pela sucessiva intervenção no domínio do privado de um vasto conjunto de actores que começaram a projectar a casa de todos: médicos, criminologistas, reformadores, engenheiros, arquitectos, decoradores, juízes, assistentes sociais, economistas, sociólogos, psicólogos, psiquiatras, etc. Desde o século XVIII, a formação da modernidade é referida por Georges Teyssot como, processo longo mas poderoso, descrito como:

"(...) de domesticação da vida social, da normalização dos espaços e dos comportamentos, de moralização da população, baseado na técnica do controlo da pulsão e da orientação do desejo verso o ciclo produção-consumo."[25]

23. A expressão "dual" implica categorias de relação incompatíveis e "polar" refere-se a categorias opostas que são entendidas numa unidade complementar. O conhecimento analítico é representado por uma aproximação dual às entidades como alto/baixo, negro/branco. Pelo contrário o conhecimento harmónico estabelecido por relações polares como, negro e branco, dia e noite, complementam-se mutuamente.

EGENTER, Nold, "L'ici domestique et l'au-delà imaginaire: Une typologie anthroplogique des conceptions de l'espace", in Pierre Pellegrino, *Figures architecturales Formes urbaines*, Anthropos, Genève, 1994, p.308

24. ELEB-VIDAL, Monique, DEBARRE-BLANCHARD, Anne, *Architecture de la vie privée, maisons et mentalités: Maison et mentalités XVII - XIX siècles*, (1989), A.A.M., Bruxelas, 1999

25. TEYSSOT, Georges, "Figures d'interni", *Il Porgetto doméstico: La casa dell'uomo: archetipi e prototipi,* Electa, Milão, 1986, p.18-27

Trata-se de um projecto doméstico para obter um controlo e domínio do comportamento do indivíduo, agendado sobre o terreno do privado e da família, intervindo no seu espaço primordial: a casa.

A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO DOMÉSTICO

4 Precedentes na experiência anglo-saxónica: *o central living hall*

No estudo da casa unifamiliar, na evolução dos seus mecanismos espaciais e sobretudo na identificação de precedentes para a casa isolada contemporânea, destacam-se dois autores que analisam a sua evolução durante o século XIX: Henry-Russell Hitchcock no seu livro *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, particularmente no capítulo dedicado a este assunto, "The detached house in England and America from 1800 to 1900", e Vincent Scully em *Modern Architecture: The Architecture of Democracy* de 1939, mas especialmente no livro *The Shingle Style & the Stick Style* dedicado ao estudo da casa americana. Estes trabalhos constituem a referência fundamental para a compreensão da casa e da sua transformação no século XX.

Hitchcock na sua investigação sobre as origens da casa individual, começa por salientar a importância do desenvolvimento Anglo-Americano da história da habitação verificado entre 1790 e 1890 como precedente imediato da casa do século XX. Embora fossem raros, no Norte da Europa durante a Idade Média, os exemplos de habitações urbanas individuais, Hitchcock, verifica pelo contrário a existência da habitações justapostas (party-wall) precursoras das *terrace-house* que primeiramente irão aparecer em Inglaterra no século XVII. Esta constatação irá permitir atribuir o aparecimento da casa individual,

prelúdio da casa em que centramos o nosso estudo, como forma de residência do pequeno proprietário rural quando as condições económicas, em Inglaterra no final do período Medieval, encorajam o desenvolvimento de um grupo social entre o senhor feudal e o trabalhador da terra ou artesão.

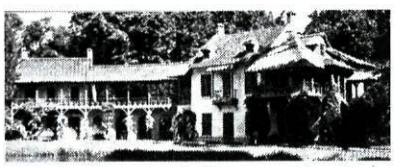
Nas colónias Britânicas, na América, particularmente em Nova Inglaterra, ao longo do século XVII, verifica-se também o florescimento do tipo de residencia isolada, que praticamente e de forma exclusiva edificam os aglomerados urbanos. Este tipo de casa, precursora da casa unifamiliar contemporânea, foi notavelmente desenvolvida durante o século XIX nos países anglo-saxónicos[1] com repercussão até ao modelo da Cidade-Jardim.

1. Hitchcock refere ainda para a casa anglo-saxónica a importância da origem clássica do seu desenho. Sobre este assunto ver:

HITCHCOCK, Henry-Russell, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, (1958), Penguin Books, 1975, p.353

4.1 *English Picturesque*

Cerca de 1800, em Inglaterra verifica-se um grande desenvolvimento da casa individual com uma imagem particular, reconhecida como *Picturesque*, que corresponde ao florescimento de uma classe média que encontra na casa um sinal de prestígio e identificação social. O *Picturesque* surge como um eclectismo, reunindo diversos elementos e variações sobre o mesmo elemento. Utilizando o exemplo da varanda, Hitchcock reporta a sua origem na Índia colonial, tornando-se doravante um elemento presente na arquitectura doméstica americana, que vai adquirindo pequenas e subtis variações estilísticas que surgem indicadas pela variação do seu nome: *Italian Loggias, Tudor Arcades, Swiss Galleries,* ou mais frequentemente o uso do termo genérico de pórtico ou pilastrada.



4-1. Le Hameau de Trianon, Versalhes, R. Mique e H. Robert, 1782 *[p903]*

Esta casa surge como síntese entre a casa agrícola e a casa de retiro ou de férias das classes altas, inicialmente designada como *cottage orné,* caracterizada pelo uso de materiais rústicos e composição assimétrica, que remontam a edificações como Le Hameau de Marie Antoinette em Versalhes, construido em 1782 por R. Mique e H. Robert.[2] Para Hitchcock, independentemente do nome que vai adoptando, consoante a influência, o gosto e o autor que a descreve, esta casa revela-nos o abandono da grande mansão, favorecendo uma dimensão mais reduzida, que propicia uma valorização da vida em casa e uma ideia romântica de domesticidade. Esta alteração é consequente com a crescente importância da burguesia que assim toma o lugar exclusivo e influente da aristocracia na estrutura social.

Este tipo de edificação vai encorajar a perda da simetria na composição dos volumes. O seu eclectismo, ocasionalmente original, procura uma relação favorável com a natureza, revelada pela implantação no terreno e pela forma como a casa se relaciona com o

2. SCULLY, Vincent, *Modern Architecture: The Architecture of Democracy,* (1939), George Braziller, Nova Iorque, 1994, p.15

espaço envolvente. Contudo a organização doméstica desta casa permanecia pouco alterada, sobretudo nas primeiras realizações, não tendo sido alvo de uma reorganização dos seus espaços internos, sendo o *Picturesque* uma intervenção eminentemente visual e exterior, raras vezes preocupado com aspectos de organização e de uso doméstico. Esta situação não impediu o desenvolvimento de soluções particulares e inovadoras, que irão repercutir-se até hoje na organização do espaço da casa.

Cerca de 1790, segundo a investigação realizada por Hitchcock, surge uma inovação na organização do espaço interior, que consiste na ligação de duas salas contíguas através de duas portas de correr que permitem o uso separado dos dois espaços ou a sua utilização comum. Esta solução inicialmente detectada na América, virá a ser comum na organização do espaço doméstico em 1800.[3]

Paralelamente à construção de inspiração Neo-gótica revivalista que servia de modelo às grandes obras institucionais e aos grandes palácios, o *Picturesque*, como salienta Hitchcock, favorece uma composição da arquitectura das casas com volumes assimétricos que força igualmente uma assimetria da organização do espaço interior, encorajando uma diferenciação funcional da disposição dos compartimentos e do seu tamanho.

O uso de formas irregulares na arquitectura doméstica, reveladas no exterior bem como no interior, desloca os aspectos formais da composição do padrão de referência paladiano que informara o período precedente.[4]

Andrew Jackson Downing

Um dos principais responsáveis por esta mudança na arquitectura doméstica americana foi Andrew Jackson Downing (1815-1852). A sua

3. HITCHCOCK, Henry-Russell, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, (1958), Penguin Books, 1975, p.356.

4. Ibid., p. 335

influência estende-se por uma vasta obra escrita sobre a arquitectura doméstica, tendo publicado em 1841 *Treatise on the Theory and Practice of Landscape Gardening... with Remarks on Rural Architecture;* em 1842 *Cottage Residences,* e, entre outros, em 1850, *The Architecture of Country Houses.*[5]

Downing representava uma atitude comum do século do XIX, simultaneamente revelando um empenhamento activo na defesa dos benefícios da casa de campo suburbana e da paisagem rural, e em paralelo interessava-se pelos processos de industrialização emergentes da construção, dos seus benefícios tecnológicos, de uma maior racionalização da organização da casa capaz de corresponder de melhor forma à vida dos seus habitantes. Como muitos críticos do século XIX a sua obra era marcada por uma dupla influência, por vezes com origens contraditórias, romântica e racionalista.[6] No campo da arquitectura, sofre uma influência do *English Picturesque*, de arquitectos como John Nash (1752-1835),[7] e do pensamento de John Ruskin (1819-1900) e de Viollet-le-Duc (1814-1879),[8] tendo, segundo Clifford Edward Clark, as suas considerações teóricas sobre os projectos elaborados fundamentos no pensamento de alguns escritores europeus, como Immanuel Kant (1724-1804) e William Wordsworth (1770-1850).[9] O seu pensamento arquitectónico assenta no debate dos princípios de harmonia e beleza, aos quais associa uma determinação prática ilustrada com exemplos e soluções arquitectónicas, podendo ser considerado um dos precursores

5. SCULLY, Vincent, *The Shingle Style & the Stick Style*, (1955), Yale University Press, 1971, p.2 (nota 5)

HITCHCOCK, Henry-Russell, Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries, (1958), Penguin Books, 1975, p.356-358

6. SCULLY, Vincent, op. cit., p.xxviii.

7. Ibid., p.xxix

8. Vicent Scully refere a obra de Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture* e *The Stones of Venice,* como amplamente divulgada e das mais lidas entre os arquitectos.

Idem, p.l (nota 74)

A obra de Viollet-le-Duc é particularmente significativa na obra de Gervase Wheeler, *Rural Homes* (1851).

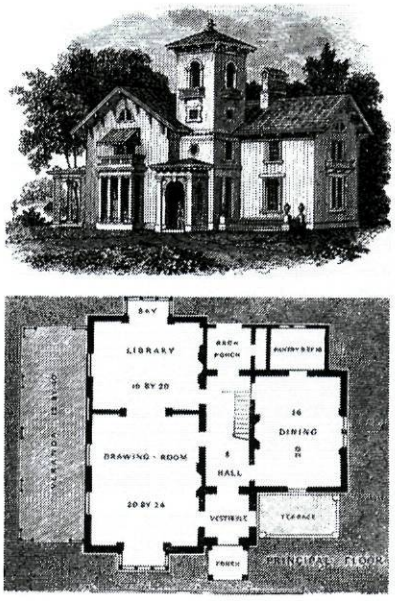
Idem, p.li (nota 78)

9. CLARK, Clifford Edward, *The American Family Home 1800-1960*, The University of North Carolina Press,1986, p.21-23

no final do século da obra de Frank Lloyd Wright (1867-1959) e da Cidade-Jardim de Ebenezer Howard (1850-1928).

A importância de Downing deve-se ao facto de introduzir no debate arquitectónico da época, centrado na arquitectura doméstica suburbana, uma nova sensibilidade e método de análise dos problemas, que revelam um desenvolvimento próprio do *Picturesque*, *"transpostos para o idioma específico americano da construção em madeira."*[10]

A sua obra revela uma preocupação com o que hoje chamamos de paisagem, salientando a sua importância na relação da casa com o que a circunda. Estabelece o princípio da assimetria como uma possibilidade de experimentar uma relação mais precisa entre forma da edificação e organização espacial, mais flexível e capaz de suportar as necessidades funcionais da casa, não se restringindo a concepção do espaço a padrões rígidos. Enfatiza a importância da "verdade" em arquitectura, como um dos aspectos a ter em consideração na construção de uma casa, e nesta perspectiva, recusa uma construção subordinada à imitação dos estilos. Advoga a eficiência como aspecto central na concepção da casa, considerando como essencial o uso dos novos equipamentos de higiene e apoio ao serviço doméstico. Consequentemente o desenvolvimento de um projecto de casa é uma acção global, que tem de considerar vários e diferentes aspectos em simultâneo.[11]



4-2. Cottage Residences, A. J. Downing, 1842 *[p902]*

A obra de Downing não só introduz elementos inovadores, como já referimos, mas também uma proposta arquitectónica capaz de identificar colectivamente uma experiência de vida americana. A casa é para Downing uma construção retomada da tradição, lugar central da vida, mas que tem igualmente de responder à presente condição dos seus habitantes. A relação entre arquitectura e habitante, natureza e liberdade individual, apontam para uma valorização da experiência da vida, que tal

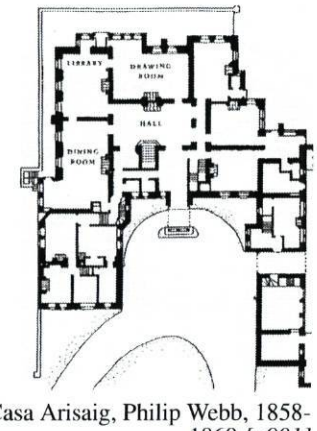
10. SCULLY, Vincent, *The Shingle Style & the Stick Style*, (1955), Yale University Press, 1971, p.xxix

11. Ibid., p.xxvii-lix

como na obra poética de Walt Whitman (1818-1889), se transforma no eixo central da obra de arquitectos como Richardson, Sullivan ou Wright.[12]

Importa também distinguir a eficácia da sua comunicação. Numa época de afirmação da classe média americana, a mensagem de Downing revelou-se de enorme influência sobre o seu gosto, marcando o caminho das gerações posteriores. Essa influência deve-se não só à facilidade de divulgação dos seus livros, que corresponde a uma redução dos custos de produção e de melhor distribuição livreira, mas também à sua forma de comunicação dirigida para um vasto público. A sua expressão dirigida para uma comunicação de massas, procura apontar a moral, a cidadania e o bom gosto como condições da melhoria das condições de vida, tornando desta forma acessível aos seus leitores noções de estética e de filosofia.

A divulgação da sua obra surge numa época em que os "livros de padrões" e os "guias do construtor" tem grande popularidade, distinguindo-se destes pelo seu conteúdo que não se limita a fornecer modelos desenhados e apresentar um enquadramento da sua propostas com propósitos de ordem estética, técnica e filosófica, como vimos.[13]



4-3. Casa Arisaig, Philip Webb, 1858-1860 *[p901]*

A sua intervenção empenhou-se na democratização da divulgação, no acesso às razões práticas que orientam a construção da habitação e a ocupação do território, ao mesmo tempo que expressa a possibilidade de liberdade individual e o respeito pela tradição.[14]

Só a partir de 1800 o *Picturesque* adquire uma dimensão enquanto fenómeno arquitectónico completo; isto é, quando para além de propor

12. Idem, p.xlix.

ACKERMAN, James, *La Villa: Forma e ideología de las casa de campo*, (1990), Akal, Madrid, 1997, p.271-299

13. MOORE, Charles, ALLEN, G. DONLYN, L., *La casa: forma y desño*, (1974), Gustavo Gili, Barcelona, 1999, p.119-120

14. CLARK, Clifford Edward, *The American Family Home 1800-1960*, The University of North Carolina Press,1986, p. 298

um estilo visual que articula espaço interior e uma relação interior-exterior, passa a corresponder a uma conceptualização desta arquitectura.[15] Na identificação dos elementos precedentes mais significativos para a formação da casa isolada e da sua articulação com o espaço doméstico, Hitchcock propõe-nos uma observação radical de alguns exemplos transmitidos pela historiografia da arquitectura. Assim, considera algumas dessas obras, tradicionalmente reconhecidas pela crítica, como menos influentes neste processo de compreender a conceptualização da casa isolada como forma de residência. Nesta perspectiva, e na tentativa de encontrar a genese de alguns dos elementos da organização do espaço doméstico, Hitchcock não reconhece um carácter excepcional a Red House de Philip Webb (1831-1915), construída para William Morris entre 1858 e 1860, atribuindo mesmo a outras obras suas maior significado na formação de uma nova ideia de espaço interior.[16] Entre estas obras salienta a casa Arisaig (Philip Webb, 1863) que, ao contrário de Red House e Benfleet Hall, não é uma edificação modesta, podendo já evidenciar alguns aspectos recorrentes da transformação da casa e do seu espaço doméstico: um átrio com pé direito de dupla altura e galerias superiores, ocupando uma posição central na organização da casa, e a forma como reune eficazmente os quartos e os serviços no limite do corpo rectangular da edificação principal.

15. HITCHCOCK, Henry-Russell, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, (1958), Penguin Books, 1975, p.358

16. Contrapondo à importância atribuída a Red House, Hitchcock propõe Benfleet Hall (Cobham, 1860) como sendo um exemplo de maior importância na influência na casa Anglo-Americana. Contudo o autor não fornece mais detalhes relativamente a esta obra.

Ibid., p. 358.

Também na história da *Arquitectura Moderna* a Red House é considerada de forma irónica como tendo sido durante muito tempo *"o primeiro passo rumo ao Movimento Moderno."*

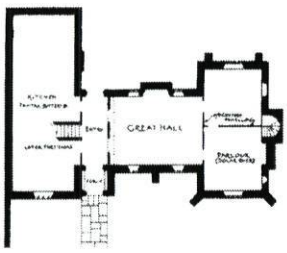
MIDDLETON, Robin, WATKIN, David, Arquitectura Moderna, (1977), in Pier Luigi Nervi (ed.), *história Universal de la Arquitectura*, Aguilar, Madrid, 1979, p.323

De igual forma Adriano Cornoldi comenta este projecto como tendo *"notoriedade estilística e pobreza espacial"*, apresentado uma organização esquemática relativamente a outras obras, menos conhecidas, realizadas no mesmo período, *"de autores ingleses como Shaw, Baillie Scott, Voysey, Lutyens, Mackintosh ou Norte Americanos como Richardson, Little, Eyre, Price e Wright."*

CORNOLDI, Adriano, *L'architettura della casa*, (1988), Manuale di progettazione architettonica, Officina edizioni, Roma, 1991, p.15.126

4.2 Centralização espacial e concentração funcional

A organização centrada do espaço doméstico vai permitir a associação num espaço (ou conjunto de espaços centrais) de diversas actividades vitais para o desenrolar da vida doméstica. A concepção deste espaço central na casa burguesa implica uma progressiva transformação da organização da casa e da ponderação inevitável ao seu estilo de vida. Em paralelo com este processo decorre a concentração de actividades na casa, procurando adequar a sua organização de forma conveniente com os objectivos funcionais, sociais e de conforto da habitação.



4-4. Cothay Manor, sec. XV *[p938]*

Estes dois processos que podemos identificar na transformação da casa vão gerar grandes alterações no desenho do seu espaço: a centralização espacial vai tender a criar na casa um núcleo, espaço aberto e vazio, mas também centro de gravidade da actividade doméstica, onde decorre parte significativa da vida social; a concentração funcional, vai promover o oposto, um desenho denso, com uma compartimentação intensa em resposta ao programa doméstico cada vez mais detalhado ditado por novos hábitos decorrentes da *ciência doméstica e social.*

4-5. Cothay Manor; *Great Hall*, sec.XV *[p938]*

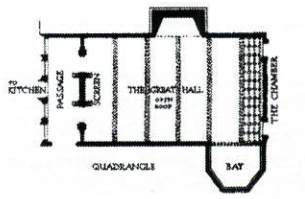
Será na casa de campo inglesa dos meados do século XIX que se vão evidenciar de forma mais efectiva estes aspectos com raízes em séculos anteriores e já observada na casa rural, e cuja influência se estende a diferentes formas de habitação ao longo do século XX como dispositivos essenciais para a articulação racional dos espaços domésticos, tal como hoje os consideramos.

O grande átrio central, espaço de múltiplas funções desde circular a estar — por vezes com a presença da escada principal, de uma lareira e de mobiliário fixo — comum na arquitectura doméstica inglesa e de uma forma geral na arquitectura da casa isolada, pode ser associado a tradições presentes desde os séculos XV e XVI, ou ainda anteriores, na cultura vernacular dos séculos XVII e XVIII, em edificações de transição com influências ainda medievais e já da época renascentista.[17]

O esquema da *manor house* medieval é baseado numa casa com planta em H, o que permite separar duas áreas, uma relacionada com a entrada e os serviços, outra com as áreas de estar e de descanso, articuladas por um terceiro espaço central. Esta parte central da casa, aparentemente simétrica, define o seu núcleo original. A estrutura interna da habitação distingue dois lados deste espaço central afectando um aos serviços e outro aos compartimentos de descanso. Este esquema atingirá a sua maior adequação quando o fogo deixa de ocupar uma posição central no compartimento e se desloca para a parede. Finalmente com a introdução na composição deste espaço de uma janela saliente envidraçada, *bay window*, ele assumirá todas as suas potencialidades como espaço central na vida doméstica, termicamente confortável e com boa iluminação, designado habitualmente por *hall and bay*.[18]

4-6. Rufoord Hall, *Great Hall*, sec.XV *[p939]*

Este princípio de organização, em conjuntos funcionais distintos partindo de um espaço central, é desenvolvido até à arquitectura doméstica moderna. Isto é salientado por Antonio Armesto no paralelismo influente que aponta entre as remotas tradições domésticas inglesas e a investigação conduzida por Marcel Breuer sobre a casa e os seus modos de vida:



4-7. Rufford Hall, sec.XV *[p939]*

"A manor house tem, (...), uma estrutura triádica, em que as alas laterais podem crescer transversalmente ao eixo do hall, como que entre aspas, em uma posição intermédia.

(...) Se observarmos o esquema de Hall and Bay, tão belamente representado em Rufford Hall (Lancashire), estaremos perante o mesmo núcleo das cottages ou casa de férias que Breuer desenvolverá na metade do século XX."[19]

17. SCULLY, Vincent, *The Shingle Style & the Stick Style*, (1955), Yale University Press, 1971, p.8

18. LLOYD, Nathaniel, *A History of the English House: from Primitive Times to the Victorian Period*, (1931), The Archietctural Press, Londres, 1949

19. ARMESTO, Antonio, "Quince casas americanas de Marcel Breuer (1938-1965). La refundacíon del universo doméstico como propósito experimental", *2G*, 17, Barcelona, 2001, p.17-18

A casa rural

4-8. Casa rural, espaço de entrada *[p908]*

Recuando na origem do grande espaço comum onde acontece a vida quotidiana, verificamos que está continuamente presente nas construções de origem popular com raízes muito diversas. A casa rural de origem popular pode apresentar uma organização simples, geralmente assente num único compartimento, podendo ainda ter divisórias ligeiras que resguardam o sítio de dormir.

Em Portugal estas casas são descritas no inquérito realizado à habitação rural desde o final dos anos trinta, pelas equipas coordenadas por Lima Basto e Henrique Barros.[20] Os seus relatórios descrevem casas rurais com uma confrangedora simplicidade de meios para a organização da vida doméstica e do espaço que a suporta. Confirma-se que se trata, em alguns casos, de espaços únicos onde toda a actividade familiar, doméstica e agrícola, era realizada. A ideia de privacidade e a separação entre funções essenciais como trabalho agrícola, criação de animais, armazenamento e guarda de produtos e alfaias, preparação do alimento, comer, dormir e higiene, como hoje as concebemos, era praticamente inexistente em numerosos casos descritos. A casa era um prolongamento da lavoura.[21] Nas casas mais abastadas verifica-se também a centralidade de um grande espaço que reúne diversas funções com grande informalidade. Este espaço é simultaneamente espaço de entrada

20. BASTO, E. A. Lima, BARROS, Henrique, *Inquérito à habitação rural*, vol. I, Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 1943 [Minho, Douro-Litoral, Trás-os-Montes e Alto-Douro]

21. Ibid.

Também Ernesto Veiga de Oliveira e Fernando Galhano salientava o facto de a casa ficar *"à margem do conforto, higiene, comodidade e concepção racional de orgânica doméstica."*

OLIVEIRA, Ernesto Veiga, GALHANO, Fernando, *Arquitectura Tradicional Portuguesa*, (1992), Dom Quixote, Lisboa, 1998, p.361-374.

De igual forma no início do século XX as condições da habitação urbana dos trabalhadores eram deploráveis. Sobre este tema consultar:

PEREIRA, Nuno Teotónio, "Pátios e vilas de Lisboa, 1870-1930: a promoção privada do alojamento operário", *Análise Social (Habitação na Cidade Industrial 1870-1950)*, vol. XXXIX, nº127, 1994, p.509-523

LLEÓ, Blanca, *Sueño de habitar*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 1998, p.18

DUBY, Georges (dir.), *História da vida privada*, Afrontamento, Porto, 1989-91

e de trabalho, também de estar e comer, de acesso e circulação para outros espaços.

Também em *As Mulheres do meu País* de Maria Lamas, publicado em fascículos entre 1948 e 1950, encontramos a mesma situação relatada por outros estudos.[22] Nesta obra são notavelmente descritas as precárias condições de vida das populações rurais e do seu espaço habitável. A casa é caracterizada pela presença de um só espaço (onde se misturam homens e animais) onde a lareira é o centro de toda a vida, seu único conforto.

Falando das populações de Castro Laboreiro, Peneda e Soajo, descreve assim a sua habitação:

"Em cada lareira arde um lume vivo, único conforto daquelas habitações rudimentaríssimas de granito, na maior parte cobertas de colmo, enegrecidas, pelo fumo, nuas e tristes. Quase sempre uma única divisão, para cozinhar e dormir. Um cubículo de madeira, onde cabe à justa o leito que pais e filhos pequenos, ou mesmo adolescentes, utilizam em comum, é luxo de que poucos dispõe. Como luxo são os lençóis e a mais rudimentar higiene. Se a casa é térrea, os animais, desde a galinha ao porco, entram, saem e acomodam-se, regra geral, em conjunto com os donos. Se é de sobrado alto, com varanda, escada e loja, o piso de cima fica mais resguardado, e o vivo *recolhe-se em baixo, (...). Por entre as tábuas mal juntas e esburacadas passam cheiros e calor, continuando, afinal racionais e irracionais a viver em ambiente comum.*

Não se pode chamar lar a semelhantes casebres; (...).

A lareira é, então, o centro de toda a vida (...). Nada de mais rudimentar: uma laje ao nível do sobrado ou do chão térreo, e, sobre ela, a fogueira. Nalgumas povoações essa laje está colocada num rebaixo rectangular,

22. LAMAS, Maria, *As Mulheres do meu País*, (1948-1950), Editorial Caminho, Lisboa, 2003

aberto no soalho; a diferença de altura do pavimento forma um degrau em toda a volta. Ali senta-se toda a família, a aquecer-se. (...)" [23]

A habitação social colectiva

Também na habitação social colectiva podemos encontrar uma pesquisa da organização do espaço entre a adequação a princípios construtivos e controlo das áreas e os hábitos dos seus futuros habitantes, ligados a formas de habitação rural ou a habitação suburbana clandestina.

É nesta perspectiva que encontramos na obra de Vítor Figueiredo (1929-2004) o estudo da organização interna centrada num amplo espaço que é simultaneamente entrada, sala e circulação. Esta pesquisa presente, entre outros, na Unidade de Habitação nos Olivais Sul em 1960, implica uma forte homogeneização dos espaços da habitação — quartos, sala, cozinha, serviços — que apresentam áreas muito semelhantes permitindo uma grande flexibilidade de uso de acordo com a conveniência de cada família. Assim, pode verificar-se neste e noutros projectos, como em Benavente (1962) ou em Chelas (1973), a presença de um espaço que centraliza a vida doméstica, reunindo um conjunto de possibilidades de uso.[24] Este espaço de centralidade doméstica, fortemente influenciado por uma polivalência de matriz vernacular, permite eliminar zonas de circulação, que neste tipo de habitação com áreas muito pequenas implica uma maior disponibilidade da superfície habitável.

A mesma atenção ao habitante e às referências da arquitectura vernacular encontram-se em Barcelos, nas Casas de Renda Económica (FCP-HE, 1960) de Nuno Teotónio Pereira, ou ainda, em projectos com Nuno Portas e António Freitas para os Olivais Sul (1959-1968). Nestes projectos existe a preocupação de evitar o acesso colectivo por galeria, de que as famílias já se queixavam, e propunha-se na habitação um espaço comum como centro da vida doméstica.[25]

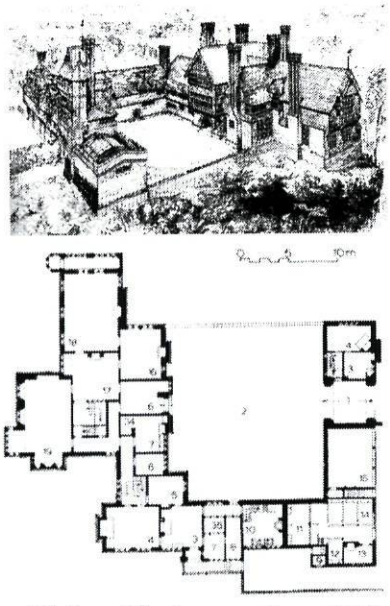
23. Ibid., p.15-16

24. [s.n.], "Vítor Figueiredo / Arquitecto", *Arquitectura*, 135, Lisboa, 1979, p.25-55

25. Nuno Portas refere que na sequência das experiências conduzidas no atelier de Nuno Teotónio Pereira e do seu trabalho sobre *funções e áreas da habitação*, constatou que, abaixo de um certo limiar de área interior, os esquemas *nucleares* eram insatisfatórios, ou por falta de privacidade ou por falta de espaço no *central living hall*.

PORTAS, Nuno, *Estudo das funções e da exigência da áreas de habitação*, Informação técnica edifícios, 4, Laboratório Nacional de Engenharia Civil - MOP, Lisboa, 1969

4.3 *Agglutinative Plan*



4-9. Leys Wood, perspectiva e planta piso 1, Norman Shaw, 1868 *[p940]*

Estes dispositivos — centralização espacial e concentração funcional — segundo Hitchcock, revelam uma mudança na organização do espaço doméstico que deriva, de obras antecedentes, como a de Pugin (1812-1852)[26] que conceptualiza o grande espaço central de gosto neo-medieval, e da obra de Norman Shaw (1831-1912), nomeadamente Leys Wood (1868). Esta obra apresenta uma articulação de diferentes corpos e volumes, com uma planta onde os principais compartimentos são organizados em redor de um espaço central exterior, que marca um diferente momento no desenvolvimento daquilo que Hitchcock designa como *agglutinative plan.*

A expressão *agglutinative plan* caracteriza bem o princípio de organização e de composição da planta. Trata-se de um conjunto de volumes ou edifícios, com uma forte autonomia formal, — também com uma aparente informalidade de composição — justapostos em redor de um ou mais espaços exteriores ou centrados em torno de espaços interiores que articulam os diversos compartimentos. A planta adquire um carácter irregular mas simultaneamente apresenta formas nucleares que agregam espaços.[27]

O *agglutinative plan* surge como uma primeira tentativa de organização do espaço doméstico partindo de diversos centros que aglutinam edifícios, espaços ou funções. Esta solução leva a uma forte autonomia de cada um dos elementos no desenho do edifício. Isto é

26. A importância deste autor é substancialmente salientada no tópico referenciado como *Pugin y sus consecuencias* na história da *Arquitectura Moderna:"Augustus Welby Northmore Pugin (1812-1852) provavelmente exerceu muita mais influência na arquitectura inglesa e na teoria arquitectónica que nenhum outro arquitecto de qualquer período."*

MIDDLETON, Robin, WATKIN, David, Arquitectura Moderna, (1977), in Pier Luigi Nervi, *História Universal de la Arquitectura*, Aguilar, Madrid, 1979, p.320.

Relativamente à importância de Pugin ver também:

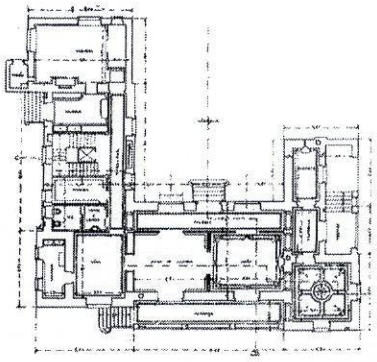
HITCHCOCK, Henry-Russell, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, (1958), Penguin Books, 1975, p.359-360

27. Ibid., p. 362

particularmente evidente no desenho dos alçados, onde cada elemento do programa ganha um protagonismo específico. É comum estas casas serem identificadas como conjuntos de edifícios, onde cada um é representado por um telhado, pelas suas chaminés, vãos e alturas próprias, onde elementos do programa como escadas, zona nobre, quartos senhoriais, entrada principal ou áreas de serviço adquirem uma decoração própria.

4-10. Casa José Maria Posser de Andrade, António Couto, 1913 [p523]

O projecto realizado em 1913 por António Couto para a **casa José Maria Posser de Andrade [p523]**, revela-nos alguns dos aspectos que acabamos de descrever. 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 desenvolvimento do seu programa e sua tradução espacial apresentam características particulares e invulgares nas casas então construídas.[28] A característica mais evidente é a sistematização da articulação entre compartimentos através de um corredor e a simplificação desses mesmos procedimentos socio-espaciais.



4-11. Casa José Maria Posser de Andrade, António Couto, planta piso 1, 1913 [p523]

Mas é sobretudo a autonomia da composição da fachada que permite identificar elementos autónomos entre si, realçando o sentido fragmentário da sua composição. Cada elemento no desenho da fachada pretende responder a uma solicitação específica do espaço interior que suporta. Assim encontramos na fachada principal três elementos que correspondem a outras tantas situações programáticas: ao centro um terraço coberto por um pórtico com três arcos para o qual se abre a zona social da casa e, no piso superior sobre uma varanda, abrem-se o quarto principal e o toucador. Do lado direito situa-se um torreão que assinala a entrada principal pela fachada lateral contígua, que é ocupado por uma sala tendo no piso superior, junto do quarto, instalações sanitárias e banho. No lado esquerdo surge um volume inesperadamente marcado por um telhado de duas águas que é ocupado ao nível das salas pela copa,

28. A casa José Maria Posser de Andrade é tambem analisada no capítulo *9 Redução, concentração e simplificação do programa doméstico*

e no piso superior por mais um quarto com varanda que se desenvolve sobre o alçado lateral.

Como constatámos, estes trechos compositivos no alçado principal — assim como nos restantes alçados — surgem como elementos justapostos, com autonomia volumétrica, decorativa e funcional, sendo o elemento aglutinador da edificação a planta em U com pátio central. Estes elementos e tratamento cuidado do seu interior, como veremos, remete-nos para a influente experiência da *English House*.

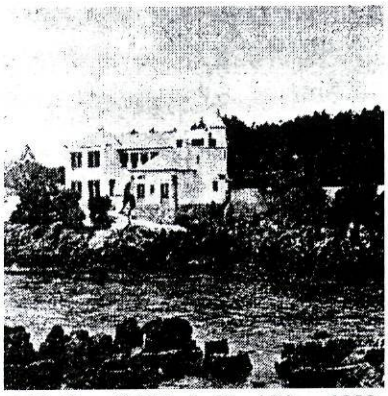
Uma arquitectura simultaneamente fragmentada e coesa expressa no *aglutinative plan*, está presente em algumas casas elaboradas no início do século XX mas ainda marcadas pelos modelos reproduzidos no final do século XIX. Esta característica contaminadora de estilos que se vão sobrepondo torna-se um aspecto recorrente da arquitectura portuguesa na primeira metade do século. A sua produção, embora já assinalando novas soluções, ainda transporta o gosto de outro tempo, com o qual não se estabelece uma ruptura, mas antes se afirmam uma suave continuidade ecléctica e igualmente romântica.

Podemos identificar um conjunto de exemplos que assinalam a presença destes elementos na casa identificando sinais de mudança, e não só no quadro da encomenda do cliente, do que ele espera da casa que vai construir, mas também do projectista que refere no seu trabalho, de forma directa ou indirecta, princípios organizativos que apontam uma nova sistematização do espaço doméstico.

Na casa St.ª Maria [p946] e na casa Torre de S. Patrício [p72], realizadas em 1902 e 1919, ambas para a família O'Neill pertencente ao círculo aristocrático da linha de Cascais para o qual trabalharia Raul Lino, e no solar Egas Moniz [p672] realizado em Avanca por Ernesto Korrodi em 1915, entre outros exemplos, vamos encontrar esses sinais dispersos que evidenciam a construção de outro paradigma doméstico com uma organização mais racional, com uma valorização da relação

com o exterior e com a paisagem, com uma afirmação de volumes mais simples e com uma decoração mais depurada.

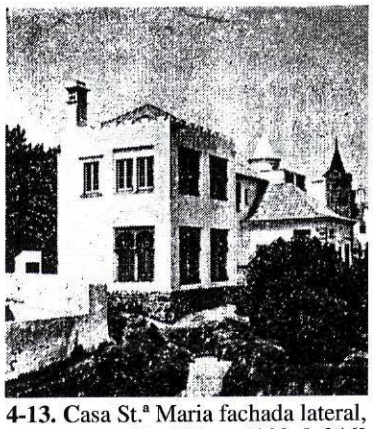
Curiosamente não podemos registar uma sequência cronológica e um progresso contínuo e linear, de entre os vários exemplos já citados. Pelo contrário, também verificamos que em 1901, na casa Monsalvat [p589] de Raul Lino, encontramos a construção que melhor ilustra esta racionalidade, apontada na clareza e simplicidade da estruturação do espaço doméstico em redor de um *hall* central, como resposta a um programa doméstico de pequena dimensão. Este aspecto, da não sequência cronológica dos exemplos, esclarece também o processo pelo qual a inovação surge no projecto da casa: a oportunidade, o cliente, o programa e o sítio que moldam a solução, sem um determinismo teórico.



4-12. Casa Stª Maria, Raul Lino, 1902, [p946]

A **casa St.ª Maria [p946]** é realizada em 1902 por Raul Lino sendo em 1923 muito ampliada, como pode ser observado nas imagens actuais, dificultando a compreensão da construção original.

As fotografias publicadas em 1904 apresentam uma construção marcada por volumes geometricamente precisos e de grande simplicidade de composição. A casa é estruturada entre duas salas de planta quadrada que se situam nos extremos de um corpo que as toca e liga. Este corpo longo que é ocupado por um conjunto de compartimentos de pequenas dimensões é organizado por um corredor lateral que é o elo entre as duas salas e que simultaneamente determina a configuração da habitação fixando a sua organização.

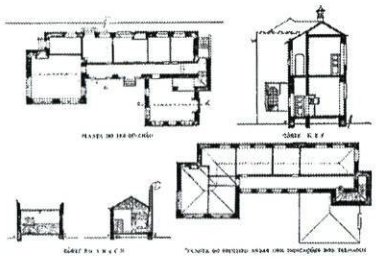


4-13. Casa St.ª Maria fachada lateral, Raul Lino, 1902, [p946]

Esta solução tem no exterior uma leitura imediata dos volumes que compoem a casa; as salas surgem como dois sólidos de arestas vivas e superfícies lisas e contínuas em reboco , sem interrupções ornamentais, ligadas por um corpo recuado com dois pisos. Os volumes que constituem as salas tem altura diferente: um tem um piso e cobertura com beiral, o outro tem dois pisos com cobertura sem beiral e com uma platibanda recortada onde surge o mais evidente elemento decorativo. A decoração, quase inexistente, é muito contida não se sobrepondo à sobriedade da edificação. Também o recorte dos vãos na superfície dos

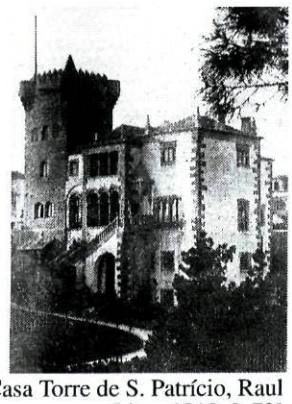
volumes parece querer fazer sobressair o valor da superfície, contendo para isso dentro do vão todo o seu desenho e pormenorização.

A simplicidade desta casa na sua versão original é inquietante em 1902. Se eliminarmos do seu desenho o detalhe do desenho dos caixilhos verificamos que estamos perante uma construção próxima do modernismo e onde é acentuado um lado racional incomum na obra de Raul Lino. Este aspecto é reforçado pela forma geométrica como a planta e os volumes são organizados na constituição das duas salas e nos volumes que as contêm sem contudo, deixar de marcar subtis diferenças: a altura, a cobertura, mas sobretudo o recuo de um dos volumes que sugere a abertura à paisagem do espaço central exterior. Este jogo de volumes e espaços vai ainda criar duas situações invulgares na arquitectura doméstica então produzida: o pátio e o corredor.



4-14. Casa St.ª Maria, plantas piso 1 e 2 e cortes, Raul Lino, 1902, [p946]

A criação de um pátio em forma de U como centro da casa é expressão clara de uma relação pretendida com o exterior e com a envolvente. Este pátio central permite combinar diferentes níveis de utilização das salas que podem ou comunicar com o pátio, ou abrirem-se directamente para a paisagem. Também a utilização do corredor, para além de um mero espaço de passagem entre compartimentos, permite a configuração de um espaço informal de estar como transição entre casa e exterior através do seu pátio.



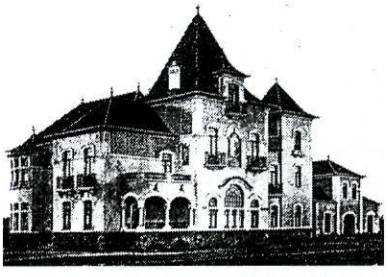
4-15. Casa Torre de S. Patrício, Raul Lino, 1919, [p72]

Esta solução envolve um engenho espacial sofisticado e, simultaneamente, sensibilidade para integrar, no projecto, as qualidades proporcionadas pelo local como contributo para uma forma de habitar. Mas o que mais pode surpreender é a proporção de toda a intervenção que é capaz de captar em diferentes registos, como vimos, a condição de viver naquele local.

A **casa Torre de S. Patrício [p72]** de Raul Lino, datada de 1919 situada no Monte Estoril, é um edifício de traços eclécticos e de forte ostentação formal.[29] Esta habitação apresenta-se como um repositório de volumes, vãos, pórticos e elementos decorativos que formam um

conjunto apelativo de imagens fantásticas e de valores de maravilhoso sempre presentes na obra de Raul Lino.

Contrapondo-se a esta exuberância a planta é de grande simplicidade. Uma organização cruciforme coloca a sala principal e espaço de acesso pelo terraço desde o exterior no centro da planta. Assim este compartimento central reúne em si o essencial do funcionamento da casa assegurando também o maior conforto para a vida doméstica neste espaço. Como em exemplos já observados, este espaço que centraliza todas as circulações da casa — excepto da área de serviço — tem na parede mais interior a lareira e no lado oposto um terraço coberto por uma galeria que proporciona uma iluminação cuidada. Este espaço reúne as melhores condições térmicas e de luz que nos recordam o princípio *Hall and Bay* já descrito nas *manor house*.



4-16. Solar Egas Moniz, Ernesto Korrodi,1918 [p672]

O **solar Egas Moniz [p672]** de Ernesto Korrodi de 1915 situado em Avanca, apresenta do ponto de vista que analisamos traços comuns com os exemplos anteriores.[30] Aqui também verificamos uma clara autonomia dos volumes que compõem o edifício, com os seus telhados

29. Da família O'Neill identificamos três casas entre Cascais e o Monte Estoril. A primeira, o Palacete Jorge O'Neill [p947], é realizada em 1900 pelo pintor e decorador Francisco Vilaça. A segunda, a casa St.ª Maria [p946], é realizada em 1902 com projecto de Raul Lino. Esta casa será muito ampliada em 1923, quando passa para o novo proprietário José Lino, e posteriormente em 1970, quando vem a pertencer a Manuel Espírito Santo. Contudo encontramos fotografias da época da sua construção dispersas no artigo — [s.n.], "Fachadas, interior e detalhe de estilysação tradicionalista", *A Construção Moderna*, ano V, nº122, 1904, p.11 — onde é feita referência na legenda como sendo a casa do D. António d'Avilez. A terceira é a casa Torre de S. Patrício [p72] de 1919 também de Raul Lino, com pinturas de Francisco Vilaça.

Existe uma grande quantidade de nomes para estas casas, o que torna difícil a sua identificação, e sendo elas também da mesma família, os nomes acima referidos são do catálogo da exposição retrospectiva da obra de Raul Lino em 1970, apresentada na Fundação Calouste Gulbenkian. Sobre este assunto ver:

ALMEIDA, Pedro Vieira de, "Raul Lino, Arquitecto Moderno", in *Raul Lino. Exposição Retrospectiva da sua Obra*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1970, p.138-140

BRIZ, Maria da Graça Gonzalez, *A arquitectura de veraneio: os Estoris 1880-1930*, policopiado, Lisboa, 1989.

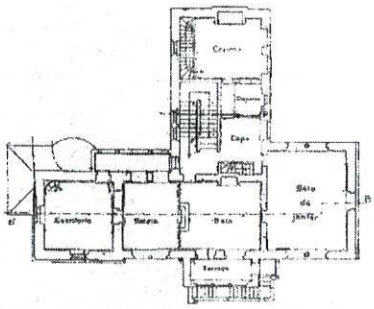
30. O projecto teve como condicionante a preservação de um "torreão" onde nascera o proprietário, que julgamos corresponder na planta às paredes não cheias a negro.

COSTA, Lucília Verdelho, *Ernesto Korrodi 1889-1944*, Estampa, Lisboa, 1997, p.135

de quatro águas independentes e de altura variáveis. Cada um destes corpos apresenta um sistema compositivo próprio, geralmente baseado na simetria dos vãos, interligados por pequenos volumes, como varandas e alpendres.

A planta é igualmente determinada pela leitura directa destes volumes que se ligam em redor de um espaço central profundo que reúne a entrada principal com a escada nobre para o piso superior. Cada compartimento adquire uma expressão própria, motivada pelo sua dimensão e orientação, mas sobretudo pela forma como é tratada a sua abertura com o exterior e o controlo da iluminação como condição de comodidade.

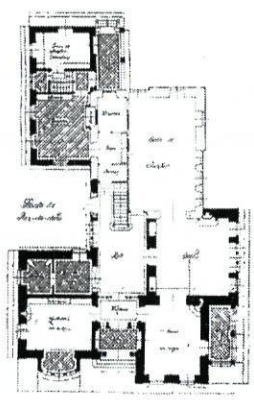
A este propósito o artigo que acompanha a publicação deste projecto e que se refere à fachada do lado sul, deixa bem claro a combinação dos elementos diversos como temos vindo a referir:



4-17. Casa Torre de S. Patrício, planta piso 2, Raul Lino, 1919, [p72]

"Num deles rasga-se uma ampla e bem proporcionada «bow-window», de vão triplo, apanhando os dois andares, tendo contudo a cimalha inferior à edificação, o que lhe dá um recorte gracioso.

Estas janelas, de importação inglesa, como o nome indica, se bem que nada tenham de comum com a nossa arquitectura tradicional rústica e urbana, quer em casas simples, quer em solares grandiosos, são de tal maneira práticas e agradáveis, não só no partido estéctico, tanto exterior, como interior, (...), mas também pelo conforto que oferecem para o repouso (...)."[31]



4-18. Solar Egas Moniz, planta piso 1, Ernesto Korrodi,1915 [p672]

O que não impede de, no mesmo artigo, encontrarmos a justificação de que o Solar Egas Moniz *"tem semelhanças com as antigas casa solarengas do século XVIII (...) carácter que devem ter aparentar todas as construções a edificar pela província (...)."*[32]

31. [s.n.], "O solar do Ex.º Sr. Dr. Egas Moniz", *A Arquitectura Portuguesa*, ano XI, nº 3. 4, 1918, p.11-12

32. Ibid., p.11

O rústico internacional

Para além da influência da *cottage* inglesa devemos assinalar também a importância da arquitectura vernacular especialmente a do sul da Europa, na arquitectura doméstica então produzida em Portugal. A determinação desta influência múltipla é significativa na fixação, na casa burguesa, de uma imagem que não se pode resumir a um fenómeno local ou nacional, por ser a afirmação de uma burguesia que vive a nostalgia do passado, do apego à terra e dos seus estilos.

Faltará ainda acrescentar a vontade modernizante da burguesia que sobre a casa rústica pretende dar resposta a outro estilo de vida na viragem do século, e de que as estâncias de veraneio são sinal eloquente. Estes factores constituem os diferentes lados do compromisso onde se aloja a arquitectura na transição de século e que irá caracterizar a sua produção durante o século XX.

Aliás este aspecto é já apontado por Raquel Henriques da Silva no estudo que realiza sobre a arquitectura do Monte Estoril no período de transição para o século XX,[33] onde salienta que, independentemente da qualidade dos modelos reproduzidos e apesar da amálgama de estilos de que sofrem as casas construídas no Monte Estoril, partilham semelhanças com outras habitações construídas na Europa em idênticas circunstâncias:

"Os primeiros chalets e palacetes surgem a imitar os que se construíam noutras zonas de veraneio da Europa — um dos mais notáveis é projectado em 1873 pelo arquitecto inglês Thomas Henry Wyalt para a família Palmela, «com a aparência de uma abadia em ruínas»".[34]

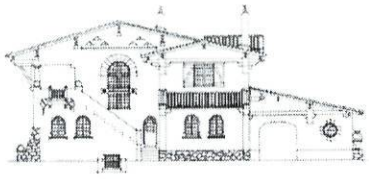
33. SILVA, Raquel Henriques da, "Sobre a arquitectura do Monte Estoril 1880-1920", *Arquivo de Cascais*, nº5, Boletim Cultural do Município de Cascais, Cascais, 1984, p.9-22

Igualmente Nuno Portas assinala este aspecto no prefácio á publicação *Casas de Sonhos* de Roselyne Vllanova, Carolina Leite, Isabel Raposo.

34. Ibid., p.10. A citação realizada é de Pedro Borges Barruncho, *Apontamentos para a história da vila e concelho de Cascais*, 1879.

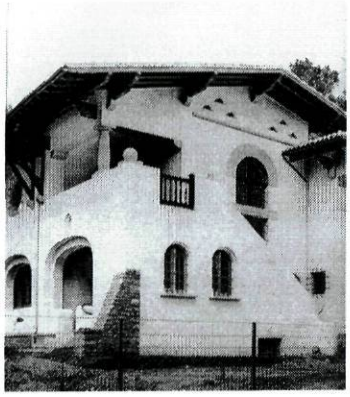
Observando a publicação *Biarritz: vilas et jardins, 1900-1930*, editada por ocasião da exposição com o mesmo nome em 1992, podemos verificar que os modelos das habitações desta estância de veraneio partilham desenhos de fachadas e princípios de organização em planta, comuns com as casas da burguesia então produzidas em Portugal.[35]

4-19. Casa Chori-Baza, alçado posterior, Henri Godbarge, 1925 *[p941]*



Se a influência inglesa pode também aqui ser notada no uso da construção em madeira, na implantação e na relação com a natureza, ou na sua organização interna onde o *hall* é elemento central, (ver como exemplo o Château Françon, Ralph Selden Wornum, 1882; ou Haitzura, Gustave Hguenin, 1899), também registamos uma mesma sobreposição de estilos e épocas, de referência italianizante ou suíça, neo-gótica ou medieval, ou neo-romântica.

4-20. Casa Chori-Baza, Henri Godbarge, 1925 *[p941]*



Mas o que podemos considerar mais surpreendente é a existência em Biarritz de um desenho semelhante à Casa Portuguesa, rústica, com as suas portadas, alpendres e telhados a encimarem a composição das fachadas. Verificamos que os elementos que adjectivam uma "arquitectura portuguesa", tão vivamente defendida na época da transição para o século XX, contra os estrangeirismo e em prol de um nacionalismo militante,[36] são elementos comuns ao conjunto das arquitecturas do sul da Europa e que, numa mistura modernizante, produzem o que poderíamos chamar de "internacional do rústico".[37]

Contudo devemos salientar que para além da mesma repetição de elementos arquitectónicos, visivelmente semelhantes nas casas do sul de França e nas suas congéneres da linha de Cascais, entre outros locais que

35. CULOT, Maurice (dir.), *Biarritz: vilas et jardins, 1900-1930*, Editions Norma, Paris, 1992

36. A introdução do artigo de Jose-Augusto França sobre Raul Lino e a geração de 90, estabelece uma completa contextualização deste período — apontando as principais linhas de influência no campo da arte, música e literatura, bem como os artigos e trabalhos de índole etnográfica —, onde se demonstra que *"a Casa Portuguesa era então um sintoma"*.

FRANÇA, José-Augusto, "Raul Lino, Arquitecto da geração de 90", in *Raul Lino. Exposição Retrospectiva da sua Obra*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1970, p.73- 114.

Para uma observação mais extensa da cena musical em 1900, aspecto determinante na formação de Raul Lino ver:

NERY, Ruy Vieira, "A Música em Portugal no virar do Século", in Maria R. Figueiredo (coord.), *Portugal 1900*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2000, p.183-190

poderíamos observar, existe uma condição de produção que julgamos ser totalmente diferente. A forma como a construção é organizada, o fácil acesso a novos materiais e técnicas de construção, tornam as casas no sul de França mais próximas de uma produção industrial e neste aspecto diferentes das realizadas em Portugal. Podermos interrogar-nos se a sua execução já não tende para a racionalização dos métodos construtivos e para a standardização, pela via do catálogo de produtos industrializados. Recordamos que em 1914 para o estudo do sistema Dom-ino, Le Corbusier mantém vastos contactos com empresas que desenvolvem novas soluções no campo da construção.[38] Este aspecto é com certeza rodeado de um ambiente industrial e comercial experiente desde o século XIX, favorável ao consequente desenvolvimento da arquitectura moderna, e que seguramente marca a diferença, para além da imagem, entre esta amostragem de obras em França e em Portugal.

Situação idêntica vamos encontrar nos livros de modelos de casas de origem anglo-saxónica. Na publicação *Books of a Thousand Homes* de 1923, recentemente re-editado,[39] encontramos as mesmas casas rústicas, algumas com referência explícita ao seu carácter, como é o caso da Homes of Spanish Character. Outras casas assemelham-se aos modelos então publicados em Portugal, como podemos verificar em The 6-Room

37. Ao analizar a *tendeza* e o neoracionalismo, Ignasi de Solà-Morales cita a designação "internacional do pitoresco" utilizada por Constantini Dardi, para caracterizar uma produção arquitectónica de matriz erudita, marcada por ímpetos pessoais a que equivocamente chamariam criatividade e invenção. Para Ignasi de Solà-Morales, *"não se podia confiar neste empirismo carente de formulações gerais com que se moviam os arquitectos italianos e europeus. (...) não podia aceitar-se por mais tempo e, aos caprichos da sua intuição, devia contrapor-se a solidez de um método geral, objectivo e, sobretudo, fundado na materialidade própria da arquitectura."*

SOLÀ-MORALES, Ignasi de, "Tendenza: neoracionalismo y figuración", (1987), Inscripciones, Gustavo Cili, Barcelon, 2003, p.232

A "internacional do pitoresco" referida por Ignasi de Solà-Morales partilha afinidades, elementos e uma atitude comum face à produção arquitectónica, com a designação "internacional do rústico" que ao citar a construção popular refere uma mesma amálgama de elementos formais de origem diversa, agrupados num incansável exercício de criatividade pessoal, produzindo uma arquitectura, surpreendentemente, com um *ar de família*.

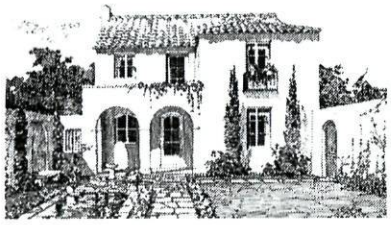
Ibid., p.229-241

DARDI, Constantini, *Il gioco sapiente*, Marsilio Editore, Padua, 1971

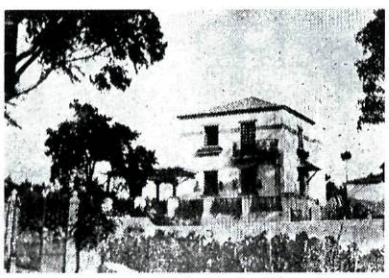
38. Estes aspecto é debatido no capítulo seguinte.

39. SMITH, Henry Atterbury (ed.), *500 Small Houses of the Twenties*, (1923), Dover Publications, Nova Iorque, 1990

House ou The 4-Room House do arquitecto Louis Justement onde a imagem exterior reproduz os mesmos elementos defendidos como característicos da Casa Portuguesa. Nessa imagem encontramos os arcos, telhados e beiral, janelas altas e estreitas, varandas com guardas metálicas, canteiros de flores e uma volumetria simples e clara. Contudo, devemos reconhecer, nos exemplos publicados, a qualidade da sua organização interior, atendendo não só a critérios estéticos mas também económicos e de funcionalidade, apresentando uma correcta articulação entre programa doméstico e o tratamento exterior da edificação.[40]



4-21. The 6-Room House, Louis Justement, 1923 *[p983]*



4-22. Casa no Vale de S. Gião, Pardal Monteiro, 1920 [p75]

Estes aspectos podem também ser reconhecidos, por exemplo, na pequena **casa no Vale de S. Gião [p75]** realizada em 1920 por Pardal Monteiro. Nela encontramos, a par dos elementos rústicos, um volume simples e uma rigorosa simplificação e organização da planta da casa, onde surgem aspectos inovadores, como armários encastrados na parede nos quartos e na sala.[41]

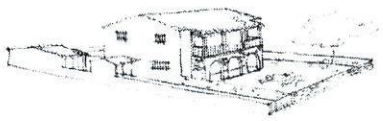
Também no Brasil registamos as mesmas semelhanças com a Casa Portuguesa, aí designada como estilo neo-colonial. A casa Thérese Vilain Alves de Jorge Machado Moreira realizada entre 1933 e 1937 no Rio de Janeiro apresenta o mesmo conjunto de elementos comuns a uma arquitectura doméstica rústica — telhado, varanda, arcada, pedra aparente — estilo que, se por um lado recolhe uma influência local, revela igualmente uma grande depuração no uso de ornamentos, caracterizando-se por ser uma produção simples próxima de um gosto modernista. Como é revelado na nota que acompanha a publicação desta obra, o estilo neo-colonial terá sido imposto pelo cliente, o que não impediu o arquitecto de articular uma organização interna racional e moderna, com sala comum, cozinha e copa equipadas com bancada contínua e armários, que usará igualmente em outras obras modernas.

Outro aspecto de grande importância prende-se com o rigor editorial da publicação *Books of a Thousand Homes,* anteriormente referida. A

40. A totalidade dos projectos desta publicação é realizado por arquitectos.

41. [s.n.], "Arquitectura Tradicional Portuguesa. Uma casa de campo no Vale de S. Gião, junto à Cabeça de Montachique", *A Arquitectura Portuguesa*, ano XVII, nº 11, Lisboa, 1924, p.43-44

apresentação de cada projecto é realizada de forma sistematizada mediante uma pequena ficha que inclui as plantas, completas e correctamente desenhadas,[42] e uma imagem, fotografia ou perspectiva da casa. Para além destes elementos existe um pequeno texto descritivo e informações mais detalhadas são remetidas para o final do livro.



4-23. Casa Thérese V. Alves, Jorge Machado Moreira, 1933-37 *[p963]*

Este livro de modelos de casas, a cargo da Home Owners Service Institute de Nova Iorque, fornece um conjunto completo de informações e serviços a quem procura construir casa, garantindo uma qualidade elevada da construção e soluções a adoptar.[43] Julgamos que este tipo de livros apesar das suas limitações como proposta arquitectónica para um cliente concreto — situação que só estava ao alcance da alta burguesia, sobretudo nos Estados Unidos da América— generaliza uma divulgação em massa de projectos com qualidade que, naturalmente, se repercute na formação do gosto. Esta situação já é apontada por David Smiley que salienta, não só a importância destes livros e dos periódicos não especializados, na formação de uma cultura popular sobre o tema da casa e do estilo de vida — aspecto essencial para uma posterior formação alargada da modernidade — como ainda refere a quantidade de publicações que se realizam dedicadas ao tema da casa.[44]

A Casa Portuguesa surge assim integrada numa atitude revivalista mais vasta que o território nacional, e para um público disponível para apreciar um gosto suave traduzido numa arquitectura decorativa evocadora de memórias e sonhos passados, sem contudo abdicar do conforto moderno.[45]

Ao contrário do que nos fizeram crer na campanha pela Casa Portuguesa omnipresente nos meios intelectuais e na imprensa da

42. Este aspecto é particularmente relevante no que respeita às publicações especializadas portuguesas editadas nas primeiras décadas do século, devido à corrente má edição dos desenhos técnicos para uma apreciação cuidada da obra e sua adequada divulgação.

43. Não podemos deixar de referir a semelhança gráfica não só na técnica de desenho mas igualmente na composição da capa do livro referido com as primeiras edições dos livros de Raul Lino.

44. SMILEY, David, "Making the Modified Modern", *Perspecta*, 32, 2001, p.39-54

transição de século, a casa portuguesa que se construiu em Portugal não é mais portuguesa que todas as outras edificadas, numa arquitectura "não moderna", na mesma época na Europa e sobretudo no sul mediterrânico. A sua construção e concepção interior são modernas, no sentido em que respondem a novas exigências de um estilo de vida em afirmação, e a sua decoração, sobretudo exterior, é feita com base num catálogo de elementos retirados e re-interpretados da arquitectura popular tal como acontece em Portugal.

A arquitectura produzida neste contexto, em Portugal e no estrangeiro, é marcadamente um estilo visual, *Picturesque*, como já referimos, sujeita a progressivas embora lentas transformações que acompanham a forma de vida.

A Casa Portuguesa como *domestic revival*

A inclusão de novos dispositivos de conforto e de sistemas inovadores de organização da planta são mantidos, em paralelo, como vimos, nos projectos realizados com elementos habitualmente designados pela crítica como pertencentes à construção tradicional. Julgamos mesmo que o interesse por estes elementos e pela sua presença em obra é transversal à filogenia da formação arquitectónica de cada autor.

Raul Lino e Ernesto Korrodi provêm de formações distintas que ditam a sua arquitectura, uma intuitiva, requintada, intimista, romântica, capaz de integrar a paisagem como valor de concepção, e outra académica, de gosto clássico, de forte apego à imagem da arquitectura com algum sentido arqueológico.[46] No entanto vamos encontrar nas suas obras o

45. Também João Leal observa a sintonia da Casa Portuguesa com as expressões regionalistas, na arte e na arquitectura, de cariz "não moderno" na Europa da primeira metade do século XX.

LEAL, João, *Etnografias Portuguesas (1870-1970): Cultura Popular e Identidade Nacional*, Dom Quixote, Lisboa, 2000, p123-124

46. É de grande importância e significado a intervenção de Ernesto Korrodi no restauro de vários monumentos. Esta sua actividade é reconhecida pela sua integração após 1911 no Conselho de Arte e Arqueologia da 2ª Circunscrição. Em 1912 integra também a 7ª secção da Associação dos Archeólogos Portugueses da qual também fazia parte Ventura Terra. Referido em:

Ibid., p.130

mesmo interesse pela citação pitoresca da construção tradicional, pela referência aos antigos solares e às casas populares, pese embora o carácter divergente de cada obra.

Estas produções são eruditas demonstrando conhecer e incluir na sua obra, como já apontamos, recursos, conceptuais e formais, que propõem uma nova organização do programa doméstico e do espaço habitável. Um tratamento dos volumes com superfícies contínuas e libertas de decoração, onde se evidencia o recorte geométrico dos vãos, permite a abertura do interior sobre o exterior através de espaços de transição e uma maior adequação a valores paisagísticos. A presença de elementos "rústicos" como beirais, escadas exteriores, alpendres, janelas geminadas, nichos, ou certos elementos decorativos como ameias, surge sobreposta a uma arquitectura qualificada e eficaz no seu entendimento da vida contemporânea, mesmo que diversa entre autores.

Por outro lado, os elementos "rústicos" que referimos não poderão ser, para além da sua conotação com o aportuguesamento da casa, uma solução arquitectónica igualmente eficaz? O alpendre não é um excelente elemento de extensão do espaço interior sobre o exterior e simultaneamente um dispositivo de controlo da luminosidade? E as janelas geminadas não prefiguram o mesmo objectivo, aliás semelhante à *bay window* da *cottage* inglesa?

Raul Lino conhece estes aspectos da cultura do habitar, presentes desde a sua formação erudita em Ingalterra e na Alemanha, extensivamente referidos como conselhos e de forma quase pedagógica nos seus livros, nunca como teoria de arquitectura, como regista *A Casa Portuguesa*:

"(...) há em toda a casa portuguesa, dum extremo ao outro do País, certo ar amoroso de doçura que na modesta habitação campestre só tem paralelo (de género bem diferente) na «cottage» da Grã-Bretanha (...)"[47]

47. LINO, Raul, *A Casa Portuguesa*, Imprensa Nacional, Lisboa, 1929, p.68 [Ed. Comissariado-Geral da Exposição de Sevilha]

Contudo devemos reconhecer que a importância de Raul Lino vai para além de uma estrita observação da sua obra quer construida, quer escrita, que ultrapassa, não só todas as discussões acerca de uma raiz nacional da arquitectura, mas também o entendimento arquitectónico da produção daquele tempo. A sua actuação encerra um entendimento próprio da circunstância nacional na transição para o século XX, que consubstancia os interesses pessoais com a sua leitura da história e da arquitectura contemporânea que Pedro Vieira de Almeida refere singularmente como modernidade:

"(...) Ora no ambiente português para onde Raul Lino volta em 1897 — ano da fundação da Sesseção Vienense, um ano depois de Victor Horta ter construído a Maison du Peuple, um ano antes de em Glasgow, Rennie Mackintosh construir a Escola de Arte, ou de em Amsterdam, Berlage levantar o edifício da Bolsa — não só nada dessa inquietação se passa como não era sequer possível o passar-se. De facto, conflito com a produção industrial? Mas qual? Raul Lino chega a um Portugal que é e vai permanecer agrário e com problemas pré-industriais.

Acontece sim, que o País que encontra é particularmente adaptado aos seus interesses íntimos, e à sua formação; e Raul Lino toma consciência da distância entre a estrutura rural imobilista que vem encontrar, e uma Europa que embora não sincrònicamente, já tinha avançado toda para uma nova era industrial. A consciência da distância é sentida como um facto, mas sobre este facto não se debruça demasiado; e podemo-nos até perguntar se não é ìntimamente satisfeito que Raul Lino se apercebe da situação.

O problema que se punha era saber se para este Portugal fora de um tempo Europeu (...) eram possíveis hipóteses de adesão internacionalista. Raul Lino rejeita-as e parece-me, que se podemos discordar da sua atitude, se podemos pensar ser possível prever outras opções, essas opções não são tão claras e lineares mesmo hoje, como talvez se possa acreditar." [48]

É nesta aproximação à obra de Raul Lino que Pedro Vieira de Almeida identifica o que julgamos ser o cerne da sua proposta — inovadora no meio arquitectónico português e moderna na cultura arquitectónica — ao referir-se à inclusão nos seus projectos dos *valores-de-habitar*.[49] Estes valores serão recolhidos dos exemplos das casas populares e senhoriais, e integrados numa sólida formação que lhe permite compreender esta atitude sem historicismo, mas antes como uma certa maneira de compreender as formas de habitar. Esta atitude, característica do *domestic revival* que entusiasmou Muthesius, mantém até hoje a imagem inglesa de vida caseira como paradigma do conforto. Relativamente à identificação desses *valores-de-habitar* no território, a acção de Raul Lino é diversa, pelo seu sentido de "viagem arquitectónica",[50] das propostas de, entre outros, José Pessanha (1903) ou Rocha Peixoto (1904), esta próxima da etnografia e da antropologia.[51] A este propósito Pedro Vieira de Almeida salienta:

"(...) Raul Lino é o único a propôr e a iniciar uma análise estrutural por isso ambiental por isso espacial, de uma maneira de viver. Suponho que Raul Lino foi mais além do sentido estrutural da habitação, do que aquele nível de estrutura que José-Augusto França lhe reconhece na Arte em Portugal no séc. XIX."[52]

48. ALMEIDA, Pedro Vieira de, "Raul Lino, Arquitecto Moderno", in *Raul Lino. Exposição Retrospectiva da sua Obra*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1970, p. 124-125

49. Ibid., p.130

50. A viagem para um arquitecto é um ritual fundamental de conhecimento mas igualmente de maturação. Tal como nas viagens de outros arquitectos, como Le Corbusier, ela permite o contacto com experiências que transporta para a sua obra, num registo pessoal. Para o arquitecto viajar tem um sentido de reunião de materiais essenciais para "alimentar" o projecto. Pode, assim, distinguir-se a "viagem arquitectónica" de outras, não por, ser um fim, mas antes uma passagem para o projecto. Na mesma perspectiva Aldo Rossi afirma que um arquitecto quando viaja nunca consegue ser um turista.

51. PESSANHA, José, "Fachadas de estylisação tradicionalista. Architecto, sr. Raul Lino", *A Construcção Moderna*, ano IV, nº102, 1903, p.139-140

PEIXOTO, Rocha, "A casa portuguesa", (1904), in Flávio Gonçalves (ed.), *Obras: Estudos de etnografia e de arqueologia*, vol.1, Câmara Municipal da Póvoa de Varzim, Póvoa de Varzim, 1967, p.153-165

Pedro Vieira de Almeida reforça ainda a importância do estudo da cultura popular e mediterrânica, aspecto que em parte desmitifica a influência marroquina das quatro casas de Raul Lino — St.ª Maria (1902), Silva Gomes (1902), Monsalvat (1901) e Vila Tanger (1903) — assinalando que somente a Vila Tanger será realizada após a sua viagem a Marrocos.

"O gosto pela arquitectura meridional viera-lhe através de longa peregrinação pelo Alentejo, levada a cabo na companhia de Roque Gameiro em 1900, peregrinação que lhe fizera entender os valores formais de uma arquitectura de sol, as subtilezas dos jogos claro escuro, de transparências e reflexos de muros caiados, e de maneira mais responsável, os valores de habitar que esse vocabulário definía."[53]

Lucília Verdelho da Costa também constata, no seu estudo sobre Ernesto Korrodi,[54] o cruzamento de linhas de influência que contextualizam uma formação de matriz académica e clássica, com o conhecimento actualizado de uma modernidade emergente na cultura europeia e o aportuguesamento da obra como resposta a uma encomenda no meio cultural burguês:

"Korrodi estava a par do curso da mudança que lentamente se operava no domínio da arquitectura e das artes decorativas e que,

52. ALMEIDA, Pedro Vieira de, "Raul Lino, Arquitecto Moderno", *in Raul Lino. Exposição Retrospectiva da sua Obra*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1970, p.130, nota 24

53. Ibid., p. 138

54. Ernesto Korrodi (1870-1944) é natural da Suíça e integra um vasto conjunto de professores estrangeiros contratados entre 1888 e 1889 para suprir as necessidades de pessoal especializado, na sequência da reforma das escolas industriais e de desenho industrial iniciada por António Augusto de Aguiar e posteriormente impulsionada por Emílio Navarro. Inicialmente seria colocado em Braga, vindo contudo a estabelecer-se em 1894 em Leiria. Referimos como nota que o italiano Nicola Bigaglia é contratado em semelhantes condições.

COSTA, Lucília Verdelho, *Ernesto Korrodi 1889-1944*, Estampa, Lisboa, 1997

irremediavelmente, remetiam o revivalismo à sua própria historicidade.(...)

Contudo se a obra de Ernesto Korrodi se define principalmente pelo eclectismo, combinando referências de estilos diversos e obedecendo de um modo geral, a programas comuns à arquitectura do século XIX (...), ele nunca será considerado um arquitecto monumentalista.(...)

Nessa relação entre a forma e o ornamento se definirá o seu estilo pessoal, numa arquitectura que ele pretendia sóbria e sobretudo clara no enunciado dos seus volumes. Aproximando-se, nos seus valores espaciais, de um programa semelhante ao Domestic Revival *inglês, movimento no qual a sua formação ganha sentido, a sua obra evoluiria dentro de um certo aportuguesamento, nos seus elementos decorativos e/ ou arquitectónicos, com especial atenção para as épocas maneirista e barroca."*[55]

Para reforçar esta influência erudita e por isso informada, refere: *"(...) a sua obra inspirar-se-ia nos ideais, transformados em prática activa, do movimento* Arts and Crafts *e no qual ela ganha a sua dimensão renovadora."*[56]

Contudo este aspecto permite-nos constatar que em ambas as abordagens permanece, intencional ou não, a ocultação da modernidade de cada projecto, sublinhando, pelo contrário, o seu lado pitoresco, na defesa de uma arquitectura de formas-portuguesas, aparentemente alheia a tudo o que seria importação exterior, e simbolicamente remetida para o tema da Casa Portuguesa.

A questão da Casa Portuguesa largamente debatida na época e referida como tema que condicionou a produção arquitectónica do início do século XX, ao ser observada hoje não pode ser retomada como factor de análise arquitectónica. Os seus pressupostos sempre prestaram grande

55. Ibid., p.302-304
56. Ibid., p.307

atenção à presença de elementos de origem vernacular, tradicionais e supostamente portugueses, recusando menor importância à introdução, mesmo que ecléctica, de aspectos inovadores na produção arquitectónica da época em Portugal, como referimos nos exemplos citados.

Assim a Casa Portuguesa não é um dispositivo arquitectónico possível de ser validado, mas antes uma roupagem que, por cima de qualquer aparato arquitectónico, permite estar no debate em voga na "geração de 90". Não é arquitectonicamente pertinente, a discussão da Casa Portuguesa porque confunde, num mesmo nível, a produção com qualidade arquitectónica com a que não a tem.

Ao retomar o tema da oposição entre arquitectura Portuguesa e o estrangeirismo, José-Augusto França dá como exemplo de *tentativa nacionalizante* o Palacete Jorge O'Neill [p947] realizado pelo pintor decorador Francisco Vilaça em 1900, a casa Arnoso [p948], de autoria do seu proprietário o Conde de Arnoso em 1894 e a casa St.ª Maria [p946] de Jorge O'Neill com projecto de Raul Lino de 1902, todos em Cascais, referindo a este propósito:

"Um perfume tradicionalista envolve estes três edifícios, em vários graus de luxo burguês ou de modéstia aristocrática. (...) limitemo-nos aqui a reparar que estas casas de gosto discutivelmente nacional sofrem a oposição da grande maioria das outras — das moradias ou palacetes que se chamam «chalets» (...)."[57]

Dos exemplos citados por José-Augusto França e os anteriormente referidos, bem como, entre muitas outras obras, as casas do Cipreste e Monsalvat de Raul Lino, julgamos não ser o "perfume tradicionalista" que reúne estas obras, de qualidade variável enquanto proposta arquitectónica, mas as influências muito diversas que as descrevem.

57. FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XIX*, Bertrand, Lisboa, 1966, p.158

A Casa Portuguesa é um rótulo circunstancial de uma época que não pode ser mantido no actual debate, sabendo-se hoje que ela não pode distinguir nem qualificar a arquitectura por si catalogada no início do século XX.

Será o Solar Egas Moniz uma Casa Portuguesa? E a casa de St.ª Maria? Em ambos os lados, na dita "arquitectura portuguesa" e na outra "estrangeirada" vamos encontrar uma produção ecléctica, rica de incorporação de elementos tradicinais e modernizante.

A *oposição* referida por José-AugustoFrança encontra a sua vitalidade no plano da qualidade do projecto contra a banalidade da construção dos chalets exóticos nesse "horto psiquiátrico" referido por Ramalho Ortigão[58] relativamente às construções em Cascais e Monte Estoril. A melhor produção do final do século XIX e início do XX é a realizada pelos arquitectos e artistas mais cultos, com melhor formação e com maior acesso à informação que chega de fora, restritamente divulgada.[59] A sua produção é erudita, informada pelas experiências que recolhem nas viagens que realizam por Inglaterra, Alemanha, França e pelos Países mediterrânicos, mas também nos percursos que fazem por Portugal e no conhecimento da nossa cultura,[60] informação essa sabiamente adaptada às condições da região para onde projectam, aos materiais disponíveis e à capacidade construtiva local, ou seja à tradição.

58. ORTIGÃO, Ramalho, "O Culto da Arte em Portugal", (1897), in *Arte Portuguesa*, I, Lisboa, 1943, p.131

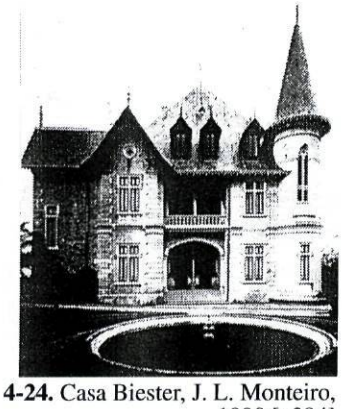
59. Palestra de Jorge Segurado quando da exposição de Raul Lino na Fundação Calouste Gulbenkian em 1970, onde refere a importância do mestre para a sua formação e para os da sua geração que frequentaram a ESBL: *"Já naquele tempo o nome de Raul Lino era para mim um índice de modernidade;(...). O encanto daquela harmonia de forma e de desenho com carácter próprio, de sabor meio português, meio alemão, original, associando a arte de Vitrúvio com a Natureza, saltava na pasmaceira à francesa, corriqueira dos chalets ou dos amontoados de fartas hortaliças e híbridas molduras, também francesa, e no pior mau gosto possível de fachada. (...) Naquele tempo de aprendizagem na escola Superior de Belas-Artes, em Lisboa, não havia cadeira de Teoria de Arquitectura. Apenas recebíamos apreciações eventuais, curtas, em parcas palavras, de crítica e de orientação, que de ensino nos dava o grande arquitecto José Luiz Monteiro. (...) Por iniciativa própria devorei As Sete Lâmpadas, de Ruskin. O Culto da Arte em Portugal, do nosso Ramalho, e tudo o mais que me chegava à mão sobre arte, história e arqueologia, sobretudo artística, em jornais, livros e revistas."*

SEGURADO, Jorge, Raul Lino, *Separata de Belas-Artes*, nº 28-29, Lisboa, 1975, p.9-11

4.4 *Central Living Hall*

Em 1868 Philip Webb, realiza Trevor Hall onde se desenvolve uma solução muito compacta de planta central em que os espaços interiores são organizados em redor do átrio constituindo uma das primeiras tentativas de conceptualizar o uso deste espaço, ao contrário de Leys Wood de Norman Shaw realizado no mesmo ano.

Esta solução atribui ao átrio central um protagonismo essencial na organização dos espaços circundantes e na sua relação com as escadas e a entrada principal. A progressiva transformação do átrio num compartimento com maior dimensão e com melhores condições de conforto, como já vimos em exemplos anteriores, conduz à sua aceitação na organização formal da casa e como espaço de permanência na estruturação da vida doméstica. Assim este espaço, átrio e sala, passa de elemento aglutinador do desenho da casa e da dinâmica da sua vida, a elemento central, origem da concepção da casa e da maneira como é habitada.



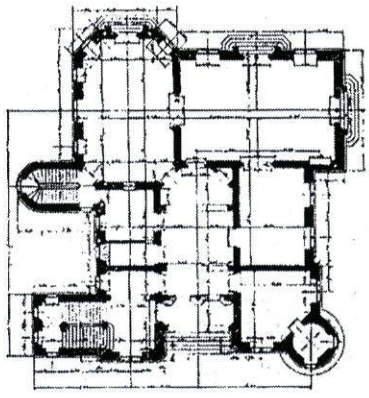
4-24. Casa Biester, J. L. Monteiro, 1880 [p394]

Como veremos, a configuração do espaço central de estar no desenho da habitação individual antecipa a abertura da casa espaço compartimentado a espaço contínuo e reorienta a forma como os seus habitantes nela se movimentam, introduzindo o valor visual da deslocação e da perspectiva, consagrado na *promenade architecturale*. Estabelece também a oportunidade de conter e simplificar o programa da casa a par de uma nova noção social da privacidade e do papel da mulher e, ao contemplar estes aspectos, concretiza a necessidade, surgida no início do século por uma nova burguesia urbana, de construir casa com novos materiais e tecnologias, de acordo com uma economia emergente.

60. Já em 1903 José Pessanha propunha um estudo *methodico* dos tipos arquitectónicos portugueses que se substitua *"às divulgações literárias, às syntheses audaciosas, às afirmações dogmáticas."*

PESSANHA, José, "Fachadas de estylisação tradicionalista. Architecto, sr. Raul Lino", *A Construção Moderna,* ano IV, nº102, 1903, p.139

A valorização do átrio central está presente na **Casa Biester [p394]** de José Luiz Monteiro, que recebe a encomenda em 1880. Aqui a planta é organizada em redor de um grande espaço central que aglutina os restantes compartimentos da casa em seu redor.

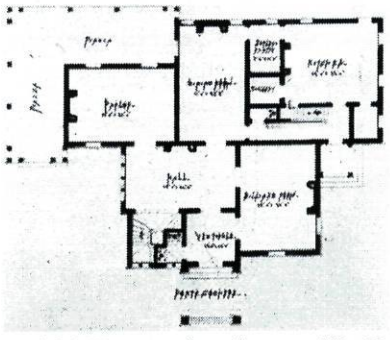


4-25. Casa Biester, planta piso 1, J. L. Monteiro, 1880 [p394]

O átrio adquire uma tal dimensão relativamente aos restantes compartimentos que se transforma num dos principais espaços da casa. Ele serve simultaneamente de átrio de recepção, de distribuição e ligação entre compartimentos, sendo necessariamente um espaço de representação social.

Também os volumes exteriores evidenciam este desenho em planta, marcando autonomamente cada área interior. Como nos exemplos anteriores, a composição da fachadas revela-se como uma simetria desfeita com a introdução de outros corpos. Este aspecto é particularmente evidente na fachada principal, onde se pode verificar como a composição axial da entrada principal, marcada pelo arco e pela varanda, é decomposta com a introdução de um torreão à sua direita, e com o volume da "caixa de escadas" que permite a ligação do átrio ao piso superior, à sua esquerda.

Como acontece em Leys Wood, embora a casa Biester seja uma habitação de menor dimensão, encontramos a fragmentação exterior em volumes autónomos, mas, de forma oposta ao exemplo inglês, verificamos que o centro da casa é um espaço amplo e disponível para o desenrolar da vida doméstica que serve simultaneamente de átrio de recepção, como anteriormente descrito.



4-26. House project (August, 10), H. H. Richardson, 1868 *[p825]*

A evolução do *agglutinative plan* pode ser observada na arquitectura doméstica nos Estados Unidos na segunda metade do século XIX, onde, sob uma forte influência de Norman Shaw,[61] foram exploradas por H. H. Richardson as possibilidades deste tipo de planta.

A casa Richard Codman apresenta o primeiro grande *central living hall* realizado por H. H. Richardson entre 1868 e 1969 (West Roxbury, Boston). Como faz notar Vincent Scully,[62] não será com certeza o primeiro espaço construído com estas dimensões e características, mas o

que torna relevante este projecto é o facto da planta e da reorganização espacial proposta serem diferentes, afastando-se dos seus precedentes, nomeadamente na obra de Norman Shaw. Este espaço de dimensões claramente superiores às áreas dos restantes compartimentos nomesmo piso (sala de jantar e estar), e apesar de nele ter origem a escada principal em L e de assegurar a circulação necessária ao serviço doméstico, transforma-se num dos principais espaços da vida doméstica da casa, não constituindo somente um átrio ou centro da circulação.

4-27. Casa Richard Codman, H. H. Richardson, 1868-1869 *[p814]*

A reforçar este aspecto, as salas abrem-se para este espaço central assegurando uma certa ideia de continuidade espacial (que comunica também com o exterior através de uma larga varanda), que veremos em projectos seguintes a ser retomada e consolidada, como um aspecto determinante na modificação do espaço doméstico.

Pela consulta da edição de 1982 da obra completa de H. H. Richardson,[63] posterior ao estudo de Vincent Scully de 1955, (onde possivelmente são disponibilizados de forma mais sistematizada elementos da sua obra), detectamos outro projecto de uma casa identificada como House project (August, 10) de 1868. Este projecto, com catalogação anterior ao da casa Richard Codman de 1968-1969, já apresenta um espaço com as características do *central living hall*, o que nos leva a considerar este um dos primeiros exemplos deste tipo de espaço.

61. A influência da obra de Norman Shaw é enorme nos países anglo-saxónicos. A sua obra é publicada nos Estados Unidos em 1850 no Journal of the Society of Architectural Historians.

HITCHCOCK, Henry-Russell, *Achitecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, (1958), Penguin Books, 1975, p.362 (nota 16).

Hitchcock salienta o tremendo sucesso, em Inglaterra e nos Estados Unidos, quando da publicação em 1871 das perspectivas de Leys Wood.

Ibid., p.360.

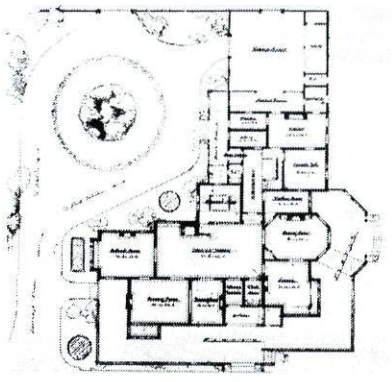
Curiosamente as plantas deste projecto só viriam a ser publicadas pela primeira vez por Muthesius em 1904, o que não impedia o seu conhecimento pelos arquitectos, considerando que a sua obra era regularmente exposta na Royal Academy.

Idem, p.361 (nota 10)

62. SCULLY, Vincent, *The Shingle Style & the Stick Style*, (1955), Yale University Press, 1971

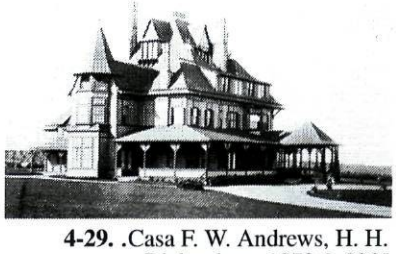
63. OCHSNER, Jeffrey Karl, *H. H. Richardson: Complete Architectural Works*, MIT Press, 1982

Na primeira obra de H. H. Richardson em 1872, a casa F. W. Andrews (Newport, Rhode Island), esta ideia de organização é aprofundada, transformando-se o *central living hall* no principal compartimento da vida doméstica e espaço central da habitação, reforçando os aspectos já desenvolvidos nos estudos precedentes para House project (August, 10) e para a casa Richard Codman. Neste projecto surge, de forma mais clara, a ligação com o exterior. A varanda passa a ser um componenteessencial, intermediando a relação entre interior e exterior, surgindo como um elemento contínuo que liga, pelo exterior, os diversos compartimentos no interior associados pelo *central living hall.*[64]



4-28. Casa F. W. Andrews, planta piso 1, H. H. Richardson, 1872 *[p823]*

Na casa William Watts Sherman feita entre 1874 e 1876 (Newport, Rhode Island) por Richardson, permanece o desenvolvimento de um grande espaço como compartimento nuclear, na composição da planta e na organização funcional da casa. Este espaço, simultaneamente área de acolhimento a quem entra e zona de permanencia e de circulação (a escada principal abre-se directamente sobre ele), apresenta uma grande lareira no centro que revela o seu significado e importância na vida doméstica.



4-29. .Casa F. W. Andrews, H. H. Richardson, 1872 *[p823]*

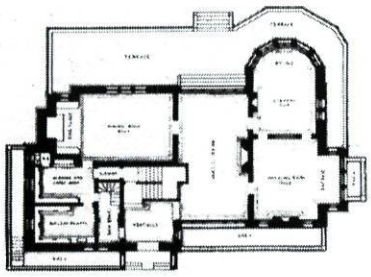
O acesso principal à casa é feito de forma indirecta mas aberta e transparente, revelando a escada principal e o *central living hall.* Este percurso de acesso até ao centro da casa em S, presente em diversos projectos, permite estabelecer uma transição eficaz entre espaços diferentes — o átrio de entrada e o espaço central — assegurando o efeito de mudança de escala e a importância do *central living hall.*

Outro aspecto a salientar é a composição assimétrica da planta reforçada por uma marcação de volumes justapostos, onde predomina a utilização, no exterior, de diversos materiais como a pedra, a madeira (shingle) e o reboco.[65]

64. A varanda também está presente na habitação rural como meio de circulação pelo exterior, podendo ser inserida na edificação, balançada ou sustentada por esteios ou pilastras. Este aspecto é observado no tópico "A construção em madeira" na página 138 deste capítulo.

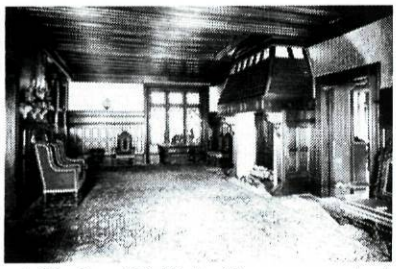
A influência inglesa nesta casa é evidenciada por diversos historiadores, para o que podem ter contribuído diversos factores, como a entrada de Stanford White[66] no escritório de Richardson ou ainda a publicação, em 1874, de *English Country Houses* de Norman Shaw, determinante para a presença de diversos elementos decorativos.[67]

Este género de casa americana adaptada do *Picturesque*, designada por Vincent Scully como *Stick Style*, e que atinge uma elevada popularidade, não pode ser considerado propriamente um estilo de arquitectura, constituindo antes uma colagem de diferentes formas, com diferentes origens, levando Hitchcock a afirmar: *"On houses in this mode, which is really hardly Gothic at all (...)".*[68]



4-30. Casa W. Watts Sherman, planta piso 1, H. H. Richardson, 1874-1876 *[p816]*

Neste panorama, em que predomina um gosto revivalista e neo-colonial pelas casas da arquitectura vernacular inglesa marcado pela nostalgia das coisas simples, muito próprio de uma certa cultura Norte Americana, surge uma renovação que consiste na simplificação, ou mesmo eliminação, de qualquer elemento decorativo, e no uso de um único elemento de revestimento exterior.



4-31. Casa W. Watts Sherman, *central living hall*, H. H. Richardson, 1874-1876 *[p816]*

O *shingle*, telha de madeira de pequenas dimensões, torna-se no revestimento comum na arquitectura doméstica, permitindo uma continuidade da superfície exterior que se transforma numa "pele" em madeira que cobre com grande plasticidade a estrutura em grade de

65. Ibid., p.133-135

66. Segundo Vincent Scully que refere a obra de Hitchcock sobre Richardson, Stanford White seria o responsável no escritório deste por todos os detalhes decorativos.

SCULLY, Vincent, *The Shingle Style & the Stick Style*, (1955), Yale University Press, 1971, p.17-18

67. Na nota que acompanha a publicação deste projecto na obra monográfica de Richardson é referida esta publicação como possível fonte desta influência. Também Vincent Scully sugere a influência de Norman Shaw, sem contudo referir esta publicação.

OCHSNER, Jeffrey Karl, *H. H. Richardson: Complete Architectural Works*, MIT Press, 1982, p. 134.

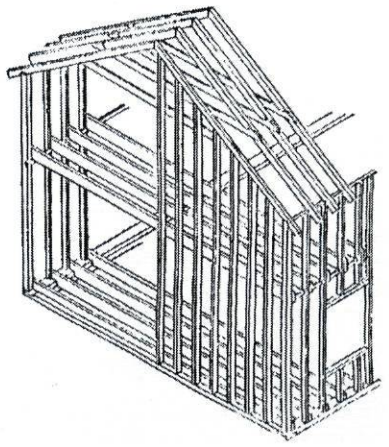
SCULLY, Vincent, op. cit., p. 17

68. HITCHCOCK, Henry-Russell, *Achitecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, (1958), Penguin Books, 1975, p.362

madeira da casa (*balloon frame*). Este revestimento torna-se um dos elementos mais característicos da arquitectura americana, a que Vincent Scully chamaria de *Shingle Style*, e um dos contributos mais originais no desenvolvimento da casa isolada desde o *Picturesque*.[69]

A construção em madeira

O uso da madeira na estrutura (*balloon frame*) e no revestimento (*shingle*) da casa tem implicações, como acabamos de ver, na forma simplificada da edificação e na continuidade da superfície exterior. Terá contribuído para isso também, a adopção de outro método de trabalho ligados à madeira e o uso de princípios estruturais divergentes dos aplicados na construção em alvenaria. A utilização do balloon frame na definição do esqueleto de suporte da edificação, permitiu alcançar uma forma da casa próxima da racionalidade estrutural fortemente ligada à tecnologia do trabalho em madeira.[70]



4-32. Construção em madeira, *balloon frame [b1746]*

Os construtores desta arquitectura irão afastar-se dos grandes estilos do passado veiculados pela cultura ocidental e mais ligados à construção em alvenaria, registando uma maior influência pelas técnicas de construção em madeira com origem na Suíça e no Japão. Nos Estados Unidos este aspecto é relevante em todos os sectores da sociedade, registando-se uma crescente importância da cultura oriental, nomeadamente, da nipónica.

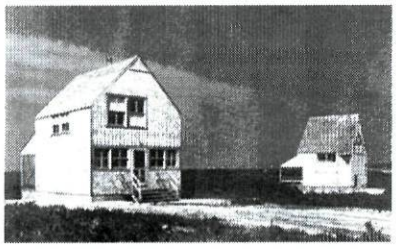
Esta observação pode clarificar a influência oriental registada na obra de Frank Lloyd Wright, e reforça a opinião de Vincent Scully de que é neste período da arquitectura doméstica americana que se constituíram as bases "filosóficas e formais" do seu trabalho.[71] O uso da madeira na construção e a forte influência oriental encontram na obra de Greene and Greene, uma forte exploração técnica e espacial, que representa para Vincent Scully "*o fim de uma longa linha de desenvolvimento (...)*".[72]

69. SCULLY, Vincent,*The Shingle Style & the Stick Style*, (1955), Yale University Press, 1971

70. Ibid., p.lv

71. Idem, p.xxi; Idem, p.3; Idem, p.159

O *Shingle Style* irá perdurar até hoje como referência de uma tecnologia construtiva capaz de responder às solicitações da construção contemporânea, e de uma solução de revestimento exterior em madeira que, associado à varanda, pode ser facilmente reconhecido como imagem comum da arquitectura doméstica americana.



4-33. Casas Wislocki e Trubek, Robert Venturi e John Rauch, 1970-1971 *[p277]*

É este arquétipo da cultura arquitectónica, capaz de significar uma forma de vida doméstica e familiar, que é usado recorrentemente no cinema, na produção da imagem de marca,[73] ou ainda na própria arquitectura.

Esta intenção é expressa nas casas Wislocki e Trubek, realizadas entre 1970 e 1971 por Robert Venturi e John Rauch, onde a tradição da construção em madeira é retomada e afirmada.[74]

Em Portugal, também encontramos alguns exemplos de casas construídas em madeira, destacando-se, a **casa em Alpurtuche [p431]**, a **casa na Arrábida [p466]** e as **casas em Galapos [p326]**, realizadas no início da década de sessenta por Eduardo Anahory (1917) na zona da Arrábida perto de Setúbal.

72. Idem, p.157

Em 1949 é traduzido e publicado em Portugal um artigo sobre os irmãos Greene (1868-1954 / 1870-1957), apenas um ano após a sua publicação nos Estados Unidos.

BANGS, Jean Murray, "A obra dos irmãos Greene", *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação / Reunidas*, 3ª série, ano XLII, nº 155, Lisboa, 1949, p.6-9

73. A roupa da marca Ralph Lauren identifica as suas colecções em imagens domésticas reconhecíveis: o rancho do Oeste, a quinta da pradaria, as casas de Newport, as universidades, etc. Há uma sensação de *déjá vu* intencional. A sua roupa associa-se a imagens que identificamos com espaços. Isto é, cada linha de roupa associa-se a um cenário específico da cultura doméstica americana. Não se trata de reconstituição histórica fiel a uma época, mas antes de simulação de um estilo de vida que, apesar de contemporâneo, nos conduz à imagem que identificamos de determinada cultura doméstica. Julgamos que a Casa Portuguesa divulgada nos livros de Raul Lino pode ser observada da mesma forma.

RYBCZYNSKY, Witold, *La casa: história de uma ideia*, (1986), Nerea, Madrid, 1997, p.14-15

74. Sobre estes projectos ver, entre outros:

[sn], "Case Wislocki e Trubek, Nantucket Island, Mass. (USA)", *Lotus*, 8, 1974, p.42-49

VENTURI, Robert, CARROL, V., BROWN, Denise S., "Styling or «These houses are exactly the same. They just look diffferent»", *Lotus*, 9, 1975, p.234-235

VENTURI, Robert, BROWN, Denise S., *A view from the Campidoglio: Selected Essays 1953-1984*, Harper & Row, New York, 1984

Estas casas com estrutura de madeira e ferro e revestidas a madeira, foram construídas em locais de difícil acesso, sobre a falésia e perto do mar — na casa em Alpurtuche é referido o acesso dos materiais por barco desde Setúbal[75] — o que terá implicado a utilização de processos construtivos a seco, mais leves e pré-fabricados.[76] Contudo o uso da madeira parece não ter sido só determinado por aspectos práticos ligados à dificuldade de acesso, à rapidez da construção e à escassez de mão de obra.

Na obra do Hotel de Porto Santo realizada na mesma época,[77] Eduardo Anahory e Pedro Cid (1925-1983), utilizam um conjunto de referências que prolongam a experiência construtiva e plástica das habitações, procurando explorar a confluência de uma cultura moderna com elementos de matriz vernacular. A madeira e o uso de vime na construção de painéis de protecção solar exteriores, nos revestimentos interiores e no mobiliário, apontam essa direcção.

Nas casas de Eduardo Anahory, a adopção deste tipo de materiais e a sua exploração formal em construções com um piso, com cobertura plana e com forte horizontalidade, evidenciando a sua estrutura através de uma cuidadosa coordenação modular entre organização interna e exterior através de grandes superfícies de vidro protegidas por grelhas amovíveis, alude à vasta produção arquitectónica gerada em torno do programa Case Study Houses verificada na costa leste dos Estados Unidos da América.

Durante a década de sessenta todos estes projectos foram publicados em revistas estrangeiras das quais se destaca, a *Domus, Moebel Interior Design, L'Architecture d'Aujourd'hui, Architectural Review, Bauen+Wohnen* e a *Deutshe Bauzeitschrift*. Também em Portugal a revista *Binário* edita estes projectos, dedicando o numero 59 de 1963, à casa na Arrábida e às casas em Galapos.[78] Esta edição é companhada da

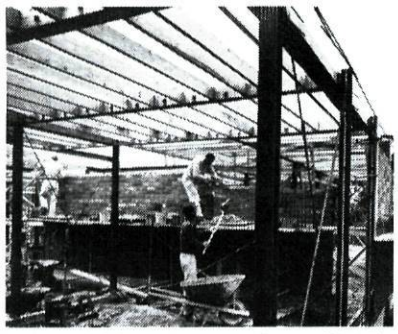
75. [s.n.], "Casa de fim de semana", *Binário*, nº23, Lisboa, 1960, p.267

76. A concepção estrutural é do Eng.º M. Goulart de Medeiros que colabora também nos projectos das casas na Arrábida (inicialmente previstas como um motel) e no Hotel de Porto Santo. A sua colaboração com outros arquitectos modernos é registada, entre outros, em projectos de Rui Mendes Paula e de José Forjaz.

77. [s.n.], "Albergo a Porto Santo, arcipelago di Madeira, Portugalo", *Domus*, 398, 1963, p.11-21

reprodução de um artigo anteriormente publicado na *Architectural Review*, onde é feita referência directa à influência da arquitectura americana de Craig Ellwood sobre estas obras de EduardoAnahory.

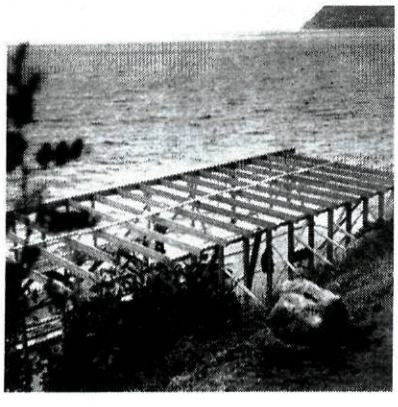
Durante os anos cinquenta Craig Ellwood (1922-1992) esteve envolvido no programa *Case Study Houses* que, com o apoio da revista *Arts & Architecture* e do seu editor John Entenza, levou a a cabo a construção e a divulgação da arquitectura doméstica moderna junto do público americano. Aí realiza os projectos #16, #17 e #18, entre 1952 e 1957, com uma estrutura mista de metal e madeira, evidenciando semelhantes preocupações formais e construtivas, e, sobretudo com uma mesma evocação de um estilo de vida presente na obra de Anahory.[79]



4-34. *Case Study House #17*, C. Ellwood, 1954-55 *[p913]*

No mesmo período, Craig Ellwood realiza ainda três pequenas casas,[80] com os mesmos princípios, que mantêm uma grande proximidade de escala, de sistema construtivo e de implantação com as casas projectadas por Anahory na zona da Arrábida.

4-35. Casa na Arrábida, E. Anahory, 1960 [p466]



Aliás a utilização mista de ferro e madeira num sistema estrutural e construtivo modulado, evidenciando, de certa forma, uma analogia com o processo construtivo em madeira *balloon frame* usado nos Estados Unidos nas construções em madeira em substituição do sistema pilar-

78. [s.n.], "Bloco de apartamentos. Praia de Galapos. Arrábida", *Binário*, 59, 1963, p.478-479

79. O *Case Study Houses* decorre entre 1945 e 1962. Trata-se de um programa de divulgação e construção de casas unifamiliares modernas organizado pela revista de John Entenza. O seu objectivo era construir casas que poderiam ser adoptadas na construção pós-guerra. Essas casas modelo tinham estrutura metálica e usavam materiais como o vidro e a madeira, inspirados na construção vernacular de madeira e com influência da arquitectura Japonesa. Ao adoptar a casa unifamiliar e a fazer dela a exaltação do tipo habitacional para a família da classe média, de forma algo paradoxal, expõe o mais privado dos espaços na tradição arquitectónica e em particular na cultura americana. Este programa é também uma exposição (as casas quando concluídas, são abertas durante um certo tempo ao público) que surge do compromisso com os fornecedores que patrocinam as casas para usarem novos materiais, tecnicas e equipamentos industriais, demosntrando as possibilades da arquitectura moderna. Sobre este assunto ver:

SMITH, Elizabeth A.T. (org.), *Blueprints for modern living: History and Legacy of the Case Study Houses*, MIT Press, 1989

McCOY, Esther, Case Study Houses 1945-1962, (1962), Hennessey+Ingalls, Santa Monica, 1977

80. Casa Pierson (1953-1954), Casa Hunt (1955-1957) e a Casa Smith (1955-1958).Este projectos podem ser consultados em:

PÉREZ-MENDEZ, Alfonso, "«Com el espíritu de la época»: Craig Ellwood, arquitecto 1948-1977", *2G*, 12, 1999, p.4-30.

viga, usado até meados do século XIX, parece indicar-nos a concepção da estrutura e a construção como um dos vínculos mais fortes da semelhança e da influência que se pode detectar entre as duas obras. Ainda sobre a influência dos obras dos arquitectos americanos que participaram no programa *Case Study Houses*, importaria analisar a repercussão na arquitectura brasileira do mesmo período, nomeadamente na obra de Oswaldo A. Bratke (1907-1997), e a sua divulgação, por esta via, em Portugal.

Resta-nos ainda referir, a este propósito, as semelhanças que se podem verificar na adopção dos materiais e a sua coerência com a construção e com o meio natural onde se localizam como um valor essencial para a completude do programa doméstico entre as casas de Anahory e as de Marcel Breuer (1902-1981) realizadas nos Estados Unidos. Observando a *cottage* Chamberlain (1940), realizada em parceria com Walter Gropius (1883-1969), verificamos essa mesma atitude que, partindo de uma planta rectangular, organiza o espaço interno de forma compacta, sem espaços dedicados estritamente à circulação, com uma grande economia de superfície e integração espacial.[81] Tal como na casa na Arrábida as formas de acesso revelam-nos uma informalidade nas relações entre as diferentes partes da casa. A organização da planta apresenta uma acentuada marcação transversal em ambos os projectos: na casa de Breuer o alpendre-varanda de entrada, na casa na Arrábida o conjunto de quartos e serviços que separam a casa em dois, gerando assim uma varanda privada sobre o exterior. Mas é a sala ou espaço de estar que, nos dois projectos, constitui, com a sua extensão para o exterior, o ponto focal do espaço doméstico. Os *brise-soleil* em

81. Carlos Martí ao estudar a casa pátio de Breuer, verifica também que esta *"remete à tradição americana da cottage: uma casa concebida como refúgio em plena natureza e formada por um embasamento pétreo que sustem o habitáculo separado do solo e construído em madeira, a qual se compõe, muitas vezes, de um só compartimento em redor de uma grande chaminé."*

MARTÍ ARÍS, Carlos, "La casa binuclear según Marcel Breuer. El patio recobrado", *DPA*, 13, Escola d'Arquitectura de Barcelona, Barcelona, 1997, p.48

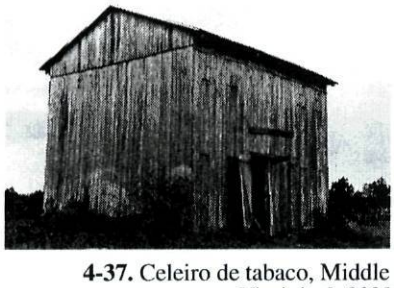
Sobre a arquitectura doméstica de Breuer ver significativo estudo:

ARMESTO, Antonio, "Quince casas americanas de Marcel Breuer (1938-1965). La refundacíon del universo doméstico como propósito experimental", *2G*, 17, Barcelona, 2001, p.4-25

lâminas horizontais suspensos por tirantes, presentes em diversas casas de Breuer, surgem na casa na Arrábida como uma solução amovível que permite movimentá-los através de um cabo de aço, transformando-se em portadas e encerrando a casa. A elevação da casa, separando-a do solo, é também um princípio recorrente em ambas as obras, mas será a adopção do sistema construtivo em madeira *balloon frame,* por Breuer, que conduz a um padrão rítmico de repetição de juntas e janelas, que oferece, como já vimos, a mais consistente repercussão formal neste caso singular da arquitectura doméstica portuguesa.[82]

4-36. Palheiros, Mira *[p1014]*

Nas construções de origem popular encontramos a utilização da madeira em edificações situadas no litoral junto do mar, destinadas ao resguardo dos instrumentos de trabalho como a pesca e a apanha do sargaço e também habitação. O Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa vem identificar o uso corrente da madeira como material de construção de "parede" e de suporte estrutural, quer em construções na cercania do mar e da sua faina, destinadas a habitação e à protecção de bens, utilizando só madeira, ou técnicas construtivas mistas, com pedra no piso térreo e madeira no piso superior, quer na construção de corpos anexos a edificações principais ou no encerramento de varandas e galerias, situação vulgar em todo o território.[83]



4-37. Celeiro de tabaco, Middle Virginia *[p932]*

Partindo da verificação do uso do topónimo "cabanas", Rocha Peixoto e também Veiga de Oliveira e Fernando Galhano, consideram a hipótese de este tipo de construção em madeira ter sido muito abundante e comum embora hoje não se encontrem seus vestígios directos.[84] Descrições

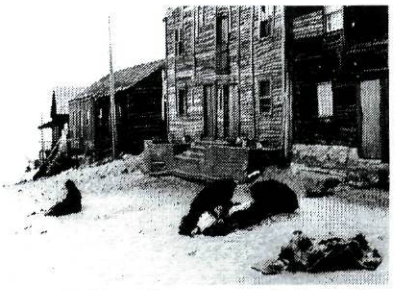
82. Para uma observação mais extensa da construção em madeira em Portugal ver:
CARNEIRO, Ana S. R. P. Soares, *A construção de madeira em Portugal*, Prova final para obtenção de licenciatura, FAUP, Porto, 2001 [policopiado].
Também a casa da Quinta do Buraco III (1999-2001) de Carlos Castanheira e Clara Bastai é totalmente construída em madeira, revelando com uma marcante influência anglo-soxónica.

83. *Arquitectura Popular em Portugal*, (1961), Associação dos Arquitectos Portugueses, Lisboa, 1980

84. PEIXOTO, Rocha, "Habitação: os palheiros do Litoral", (1898), in Flávio Gonçalves (ed.), *Obras: Estudos de etnografia e de arqueologia*, vol.1, Câmara Municipal da Póvoa de Varzim, Póvoa de Varzim, 1967, p.70-88
OLIVEIRA, Ernesto Veiga, GALHANO, Fernando, *Arquitectura Tradicional Portuguesa*, (1992), Dom Quixote, Lisboa, 1998, p.256-278

remotas indicam que ainda no início do século XIX existiam grandes aglomerados de casas de pescadores construídas em madeira.[85]

A presença destas construções de madeira agrupadas por áreas geográficas, designadas cabanas e palheiros no litoral obedece a diferentes tipos de organização interna e de construção. O revestimento exterior é em tabuado de madeira, com cobertura de duas águas. As construções assentam sobre pilares de pedra e, em determinados locais — Esmoriz, Mira ou Lavos — chegam a ter dois pisos acima da estacaria. As maiores construções podem apresentar uma varanda o que permite a circulação pelo exterior entre os diferentes compartimentos.



4-38. Mulheres na praia junto dos palheiros, Mira, 1976 *[p1014]*

Contudo, entre a construção popular em madeira e os exemplos anteriormente descritos não existe um vínculo explícito da tradição de construir ou do uso do material. A proximidade do mar, a presença de estacaria como forma de resistência às vagas do mar e ao movimento das areias da duna, o uso da madeira, o mesmo material com o qual as embarcações continuam a ser construídas, parecem ser os elementos comuns a estas duas produções.[86]

Também no interior do país, longe do mar, este tipo de construção em madeira pode ser vulgarmente encontrado em abrigos de apoio ás actividades agrícolas, onde podem ser usados como depósitos ou celeiros, adoptando princípios construtivos e de revestimento muito semelhantes.[87]

William Ralph Emerson

Nos finais do século XIX, na década de 70, a casa C. J. Morril projectada por William Ralph Emerson, de Boston, irá constituir uma síntese formal indispensável para a transformação subsequente da arquitectura

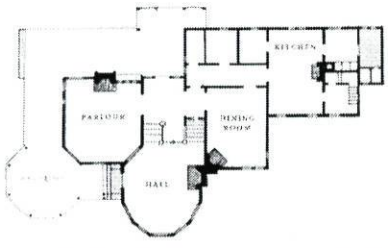
85. "Sabe-se que no lugar da Costa, na Caparica, ainda em 1823 ou 24 o monarca se hospedou na única casa de cantaria que se destacava em toda uma povoação de cabanas de pescadores."

PEIXOTO, Rocha, op. cit., p. 76 "

"Pelos meados deste século Espinho era uma aglomeração de palheiros de que ainda hoje os exemplos são bem patentes e em número."

Ibid., p.76

doméstica. Vincent Scully assinala a sua obra como essencial para as transformações que lhe seguiram:



4-39. Casa C. J. Morril, planta, W. R. Emerson, 1879 *[p827]*

"William Ralph Emerson (...) não só combinou no seu trabalho muitas das características já notadas anteriormente nos trabalhos de outros arquitectos, mas também desenvolveu a partir deste um tipo de síntese que permite no início da década de 80 a Richardson elaborar a sua própria síntese dando somente mais um curto passo."[88]

A casa C. J. Morril realizada em 1879 (Maime, Mount Desert) de Emerson é não só relevante pela sua simplificação decorativa e utilização do *shingle* como único revestimento contínuo exterior, (tratando-se de

86. Ernesto Veiga de Oliveira e Fernando Galhano, salientam a importância dos *puros factos culturais* na determinação de processos construtivos e na escolha do material empregue, na tentativa de explicar a razão da existência simultânea de construções de madeira e pedra: *"Contudo, e significativamente no que se refere, por exemplo, aos barracos de abrigo e de arrecadação de sargaço e das alfaias da sua recolha e da pesca, que se encontram por todo o litoral norte de Portugal, em igualdade de condições ambientais e servindo o mesmo género de trabalho, a madeira era utilizada preferencialmente nos aglomerados constituídos por populações piscatórias, como por exemplo a Póvoa de Varzim, e a pedra nos de gente da lavoura, como por exemplo Fão; dado que o pinhal está tão longe de uns como de outros (e até mais da Póvoa do que de Fão), parece que esta diferença deve provir de uma razão cultural, sendo de supor que «cada um daqueles casos corresponde a conceitos diferentes, próprios de duas categorias também diferentes de pessoas: a casa de pedra, estável, como a casa do lavrador; a de madeira — como o barco —, para o pescador e o cabaneiro pobre, que se acomodam com uma construção improvisada, incerta e provisória — quase volante — como as suas vidas»".*

OLIVEIRA, Ernesto Veiga, GALHANO, Fernando, op. cit., p. 15 [citação dos mesmos autores, *A Apanha do Sargaço no Norte de Portugal*, Porto, 1958, p.79]

Também o carácter móvel destas construções é referido por Rocha Peixoto: *"(...) na Costa Nova do Prado é frequente destelharem-se os palheiros para os conduzirem (...) sobre toros, fugindo ao ímpeto das marés. Acalmada, porém, a vaga, deslocam-se de novo para mais perto."*

PEIXOTO, Rocha, op. cit., p.80

87. Uma destas situações pode ser observado ainda hoje nas marinhas de sal de Rio Maior. Esta actividade é registada desde o século XII, sendo a água saturada em cloreto sódio obtida através de um poço interior, que é abastecido por uma corrente subterrânea que atravessa uma mina de sal-gema. O sal é resultado da mineralização por evaporação natural em *talhos*. Este produto depois de recolhido é armazenado em casas rudimentares de madeira, construídas sem recurso a qualquer elemento metálico. Mesmo a fechadura e as chaves são produzidas em madeira para poderem resistir à corrosão do sal.

GOUCHA, Georgette, MAIA, J. A. Calado; DUARTE, Fernando, *Marinhas de Sal de Rio Maior*, Cooperativa Agrícola dos Produtores de Sal de Rio Maior, [s.d.]

88. SCULLY, Vincent, *The Shingle Style & the Stick Style*, (1955), Yale University Press, 1971, p.82

um exemplo completo do *Shingle Style*)[89], mas também porque a partir dela podemos constactar algumas das características que assistem ao desenvolvimento da casa e do espaço doméstico até aos nossos dias: compartimentos de diferentes formas e tamanhos distribuídos em redor do átrio central, transformando-se este, num dos principais compartimentos da vida doméstica.

Esta situação permite uma grande fluidez espacial — este espaço atravessa, transversalmente a edificação, desde a varanda de entrada até à grande janela contínua do *hall* —, valorizando no quotidiano doméstico a azáfama da vida em casa, da circulação (horizontal e vertical) que deixa de estar confinada a uma área restrita. Esta solução será a precursora da sala comum que hoje centraliza a vida em casa e onde a escada constitui, em muitas situações, um elemento de ênfase da espacialidade e representação social deste espaço. A solução do átrio central, do *central living hall*, vem reforçar um novo critério na organização da vida doméstica e na sua atribuição espacial. Verifica-se uma menor rigidez funcional, sobretudo nas áreas da sociabilidade doméstica, consumada numa desfuncionalização dos espaços de estar e genericamente de outros espaços de permanência, que corresponde à possibilidade de alternativas de uso do mesmo espaço, o que será certamente uma forma menos segregadora do habitar.

Podemos também considerar que esta revisão funcional dos locais de estar, vai aproximar actividades e formas de estar que até aí, durante os séculos XVIII e XIX (permanecendo, em alguns casos, até ao século XX), não eram realizadas abertamente nos espaços sociais da casa. Podemos referir a possibilidade da presença quotidiana da mulher nesses espaços, contraposta ao seu retiro para espaços específicos de labor doméstico ou de serviço. Esta modificação não produz certamente a eliminação imediata de espaços como o *boudoir*, a *sala de fumo*, o

89. Tanto Vincent Scully como Hitchcock são unânimes em considerar esta obra como precursora nas mudanças que se irão registar na casa e, nomeadamente, na obra de Richardson. Sobre este asunto ver:

SCULLY, Vincent, op. cit., p. 82-88

HITCHCOCK, Henry-Russell, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, (1958), Penguin Books, 1975, p. 365-366

escritório, ou *biblioteca*, atribuídos a um uso do género masculino ou feminino, mas abre a possibilidade de um uso cruzado, onde a actividade e o sexo serão sucessivamente menos determinantes. Esta revisão corresponde à mudança implícita dos comportamentos, que identificam uma vida familiar certamente menos formal, privilegiando aspectos como conforto e qualidade.

Na casa C. J. Morril as escadas principais localizam-se no centro, fazendo parte, como já foi referido do átrio sala, propondo uma integração do movimento no programa doméstico. Esta solução cria diferentes níveis neste espaço central, obtidos com os lanços de escada, sendo possível obter diferentes perspectivas deste espaço: da entrada para o *hall*, sobre a sala de visitas (*parlour*) ou sobre o exterior onde se localiza uma varanda coberta octogonal (*pavilion*). Embora não documentado o desenho desta escada sugere-nos o tratamento que encontramos em outros projectos desta época, que articulam com o átrio sala pequenos recantos de estar. Disto é exemplo a associação ao remate da escada com bancos e sofás, que conformam zonas de estar e de trabalho com alguma informalidade.

Ao contrário do que acontece na casa C. J. Morril, a escada e os mecanismos de circulação, num grande número de exemplos, têm também uma presença exterior, quer na cobertura com o lanternim, quer na fachada com a marcação do volume da escada e das janelas dos seus patamares.

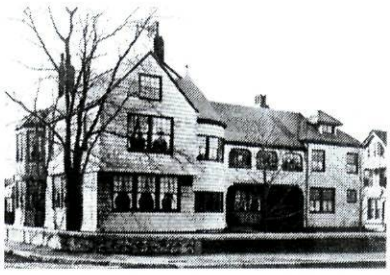
O acesso principal à casa C. J. Morril faz-se através dum átrio central (*central living hall*), tornando-o menos formal e também mais acolhedor, fazendo desde logo sentir ao visitante que está dentro de casa, sem nada, aparentemente, ser ocultado. Também a presença duma lareira neste espaço reforça não só a noção descrita de acolhimento associando-a à presença do fogo, mas também transforma este local num espaço termicamente confortável, e daí possível de nele permanecer.

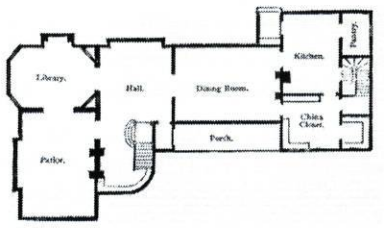
Finalmente, nesta casa, o átrio central e as salas são rodeados por varandas, espaços exteriores cobertos, que ligam os diferentes compartimentos. As varandas deixam de ser um "acrescento", passando a integrar a composição do conjunto constituindo-se como um espaço aberto e de transição para o exterior.

4-40. Casa F. W. Andrews, H. H. Richardson, 1872-1873 *[p823]*

Henry Hobson Richardson

O estudo da obra de H. H. Richardson (1838-1886) constitui um bom exemplo dessa transformação da casa que se consuma na expressão de Vincent Scully na alteração do *Stick* para *Shingle Style.* Passa-se de uma arquitectura doméstica em que a forma do edifício parece resultar da colagem de volumes, corpos e elementos decorativos (de que a casa F. W. Andrews ou a casa Biester são exemplos), para uma arquitectura desprovida de decoração, onde o volume da construção adquire uma forte unidade, inédita até aí na construção da casa, particularmente marcada pela uniformização do processo de revestimento em telhas de madeira, como na casa M. F. Stoughton de Richardson. Desta forma a pele do edifício ganha continuidade, unificando a presença de diferentes volumes. Também a organização do interior regista o referido.





4-41. Casa M. F. Stoughton1, planta piso 1, H. H. Richardson, 1882-1883 *[p819]*

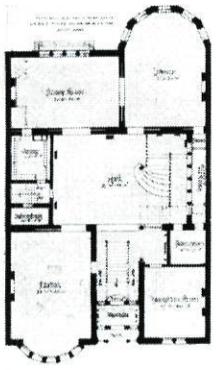
As casas de Richardson são capazes de, simultaneamente, sintetizar a influência seminal da obra de Norman Shaw (1831-1912) e desenvolver a simplificação volumétrica e construtiva, revendo a acomodação do programa doméstico.

Nesta perspectiva a casa M. F. Stoughton (Cambridge, Massachusetts,1882-1883) é considerada por Hitchcock como um dos mais eloquentes exemplos do *Shingle Style.*[90] Todos os elementos vitais da transformação podem ser referenciados neste projecto: átrio central, escada no centro da organização doméstica, marcação exterior num volume curvo, varanda e simultaneamente pórtico de entrada, simplificação e racionalização do programa funcional, redução da área

90. HITCHCOCK, Henry-Russell, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, (1958), Penguin Books, 1975, p.366

de construção, correspondência entre organização interior e forma edificada.

Embora a casa M. F. Stoughton seja sobretudo referida com exemplo da maturidade do *Shingle Style* na sua expressão plástica exterior, é igualmente relevante a proposta feita para a organização do espaço interior. De facto este projecto revela-nos uma grande simplicidade e racionalização do espaço doméstico, que por um lado pode ser reflexo da interpretação socioeconómica da vida familiar nos finais do século XIX, mas será também reflexo das técnicas construtivas a ele associadas. A utilização da telha de madeira como revestimento exterior propõe, como já foi referido, uma forte ideia de continuidade das superfícies exteriores, mas também a sua simplificação por razões práticas de adaptação ao material de construção, o que irá ter uma repercussão directa na organização dos volumes e do programa doméstico.

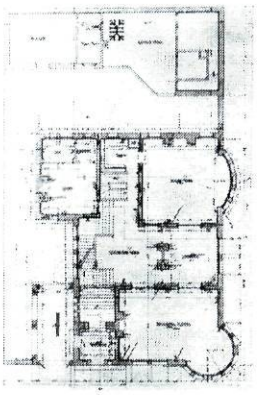


4-42. Casa F. L. Higginson, planta piso 1, H. H. Richardson, 1881-1883 *[p817]*

Estes factores irão produzir uma planta de grande clareza e simplicidade na organização do seu programa. A planta é fortemente determinada através da concepção de um espaço central simultaneamente átrio de entrada, espaço de circulação e sala de estar. Este espaço é o centro do edifício sobre o qual se abrem os principais espaços da casa: à esquerda, a sala de estar (*parlour*) a biblioteca e à direita, a sala de jantar com ligação à cozinha e aos serviços domésticos.

O acesso exterior, através de uma varanda, é realizado por um pequeno espaço que, comprimindo esta passagem em forma de S, prepara a entrada no interior. A circulação interior na planta do rés-do-chão é reduzida ao mínimo, praticamente não existindo espaços específicos como corredores para ligação dos compartimentos. O acesso da cozinha para a sala de jantar é directo, existindo uma escada de serviço que liga esta área ao piso superior. A escada principal localiza-se no espaço central, integrando o movimento vertical e horizontal, aspectos significativos na organização da vida doméstica, como já vimos anteriormente. Também aqui não temos desenhos deste espaço, mas na planta, o desenho do banco curvo sob a escada e da lareira, indicam-nos a configuração desta zona como espaço de estar.

Este princípio de organização do espaço interior partindo de um espaço central, surge em projectos situados em diferentes contextos e realizados com diferentes materiais. A casa F. L. Higginson (Boston, 1881-1883) de Richardson é uma casa urbana com duas frentes que apresenta esta organização: um átrio central em redor do qual, habitação e circulação doméstica são definidas.[91] Ligadas a este espaço situam-se as salas de estar, de jantar, de receber e a biblioteca. De notar os dois compartimentos junto da entrada principal, do lado esquerdo a sala de estar *(parlour)* com acesso pelo átrio central *(hall)* e do lado direito a sala de receber *(reception room)* que, sendo de menor dimensão permite o acesso antes da passgem para o átrio central. Esta forma de aceder a esta sala, sem contudo nela realmente entrar, isto é, sem entrar no átrio central, deixa claramente vincada a ideia de estratificação dos espaços por grau de privacidade. Assim a sala de receber é desenhada como que à margem da vida familiar e sem nela interferir.



4-43. Casa N. L. Anderson, H. H. Richardson, 1881-1883 *[p818]*

Também a casa N. L. Anderson (Washington, D.C., 1881-1883) de Richardson apresenta o princípio anteriormente referido. Contudo a sua planta organizada em torno da escada principal gera situações mais complexas na articulação da entrada com o espaço central.[92] A escada e o seu tratamento pormenorizado constituem um aspecto essencial para a caracterização do espaço central sendo simultaneamente centro da circulação doméstica e zona de estar, aspecto ainda reforçado pela sua iluminação transversal com duas janelas.

4-44. Casa N. L. Anderson, átrio central, H. H. Richardson, 1881-1883 *[p818]*

A associação da escada, do seu desenho e construção, a elementos como varandas interiores, patamares ou bancos, que permitam alargar o

91. OCHSNER, Jeffrey Karl, *H. H. Richardson: Complete Architectural Works*, MIT Press, 1982, p.250-253

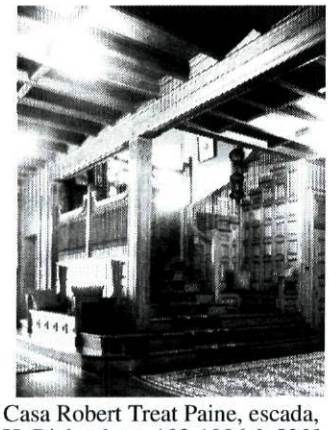
92. Segundo nos refere Jeffrey Karl Ochsner a construção desta casa, com um exterior não decorado e de volumes simples que contrastava com a produção contemporânea de casas Vitorianas, foi acompanhada de numerosas críticas e discussões em Washington. Sobre esta casa ver:

Ibid., p.251-254

seu âmbito estritamente funcional, constitui uma das estratégias adoptadas na concepção do espaço doméstico para o transformar em algo mais do que um dispositivo de circulação que intervém na organização da vida doméstica.

Esta atribuição alargada, formal e funcional, da escada é, com já vimos, um dos elementos mais importantes no desenho da casa que ao longo do século XX tem continuamente protagonizado a transformação do espaço doméstico.

A escada da casa Robert Treat Paine (Waltham, Massachusetts, 1883-1886) de Richardson constitui um claro exemplo do que acabamos de descrever.[93] A associação da escada através de um desenho detalhado, permite considerá-la mais do que um dispositivo de circulação. O seu desenho, que evidencia uma concepção estrutural, inclui um conjunto de elementos que nos sugerem tratar-se de uma peça de mobiliário de madeira. Os primeiros degraus circundam toda a base da escada, diluindo a sua presença e a sua dimensão real, criando uma zona alargada onde é localizado um banco, onde é aberto o varandim do primeiro patamar. No espaço central do vão da escada em U, ao nível do terceiro degrau, é construída uma plataforma onde se localiza um segundo banco que preenche totalmente este espaço.



4-45. Casa Robert Treat Paine, escada, H. H. Richardson, 183-1886 *[p820]*

Estes pequenos elementos, para além de contribuirem para a inserção doméstica da escada, e para a caracterização do espaço onde se enquadram, apresentam um lado inesperado que nos remetem para um estar individualizado, reflexo de atenção a padrões da vida quotidiano até agora não presentes na casa.[94]

93. OCHSNER, Jeffrey Karl, op. cit., p.337-341

94. ALEXANDER, Christopher, *A pattern language*, (1977), Gustavo Gili, Barcelona, 1980

4.5 Frank Lloyd Wright: a planta cruciforme

A casa e a sua organização constituem um factor propulsor na obra de Frank Lloyd Wright (1867-1959), que nos propõe na passagem de século alguns dos argumentos da casa moderna. A sua obra continua a pesquisa iniciada em redor da organização do espaço doméstico, sobretudo na articulação das zonas de sociabilidade da casa, já verificada na obra influente de Emerson e de Richardson. A sua obra sintetiza "*a originalidade da continuidade do desenvolvimento da arquitectura Americana, bem como as mudanças importantes nesse percurso entre o início dos anos 1880 e 1900.*"[95] Para Vincent Scully a relação entre as obras de Richardson e Wright, é relevante dos aspectos centrais que irão marcar as principais transformações na arquitectura doméstica, na viragem do século XIX para o XX:

"A relação entre as duas é reveladora. Ambas são formas clássicas coerentes, mas a casa de Wright obedece a uma disciplina arquitectónica mais inexorável do que a casa Richardsoniana. A escala é também diferente. A Richardsoniana é mais alta, mais relaxada; a casa de Wright é muito próxima do chão, forçando a escala conscientemente. A recepção da luz é também significativamente diferente. As superfícies quentes shingled *da casa de Richardson quebram a luz suavemente de uma forma diluída. As superfícies duras de tijolo vermelho da casa de Wright reflectem a luz de uma forma cortante e plana."*[96]

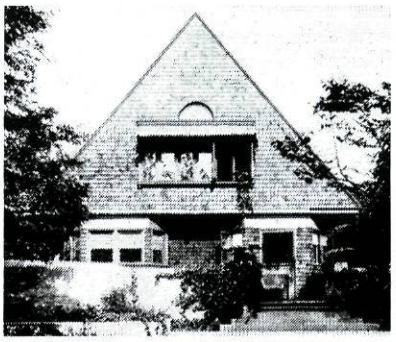
95. A ideia de continuidade e mudança é largamente expressa por Vincent Scully no trabalho sobre a casa americana. Este aspecto é observado na forma como a casa Stoughton (1882-1883) de Richardson teve influência nos arquitectos, nomeadamente na relação da sua obra com a produção posterior de Wright.

SCULLY, Vincent, *The Shingle Style & the Stick Style*, (1955), Yale University Press, 1971, p.96 (nota 15)

96. Idem

Em 1887 Wright encontra-se a trabalhar em Chicago com o arquitecto Joseph Lyman Silsbee que então projectava diversas casas no que Vincent Scully designa por *free shingle style.* É neste escritório que Wright toma contacto com a arquitectura doméstica que irá ter influência determinante na sua obra.

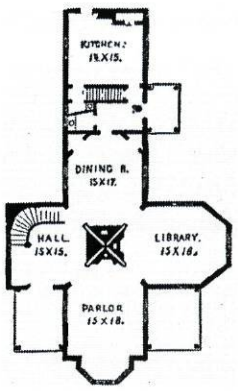
Dois anos mais tarde, já a trabalhar com Dankmar Alder (1844-1900) e Louis Sullivan (1856-1924), constrói em Oak Park (1889) uma casa para si com estrutura em madeira e revestida com telhas de madeira (*shingle*), com terraços e coberturas fortemente inclinadas, muito influenciada pela obra de McKim, Mead & White e pelo desenho da casa de Bruce Price construída em Tuxedo Park em 1885-1886.[97]



4-46. Casa Frank Lloyd Wright, 1889 *[p898]*

A arquitectura de Wright receberá no início da sua carreira, por um lado, a influência directa dos principais mestres que desenvolveram e realizaram a arquitectura do *Shingle Style* e, por outro lado, a influência de BrucePrice (1845-1903),[98] no desenvolvimento da pesquisa sobre a articulação dos espaços que tanto caracterizará a sua obra.

Nas suas casas, é ainda importante notar a influência significativa de certos aspectos que se referenciam à arquitectura *colonial revival* produzida na década de setenta.[99] As grandes lareiras, os tectos baixos, o sentido de abrigo da casa e espaço marcadamente horizontal, são absorvidos na sua obra de forma depurada e criativa, mantendo uma complexa continuidade com a tradição da arquitectura doméstica americana.



4-47. Casa com planta cruciforme, 1873, publicada por Giedion *[p909]*

Sigfried Giedion salienta ainda a presença, na arquitectura vernacular Americana, de elementos que remetem para soluções posteriormente desenvolvidas na arquitectura erudita.[100] A chaminé no centro da habitação, a partir do qual se articula todo o conjunto de espaços, é um desses exemplos, publicado em 1873 numa edição de pequenos livros populares. Nele se descreve a casa de campo construída em torno de uma

97. Idem, p.159

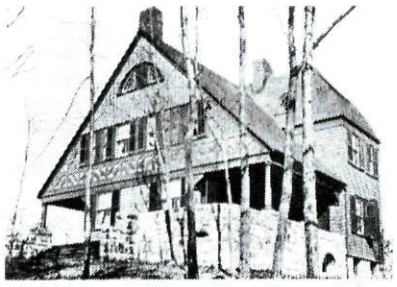
98. Ibid, p.159

99. Ibid, p.160

100. GIEDION, Sigfried, *Espacio, tiempo y arquitectura*, (1941), Editorial Dossat, Madrid, 1982, p.417-418

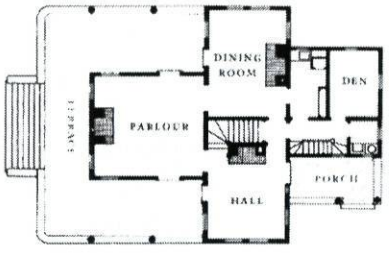
chaminé de quatro lados orientados para cada um dos compartimentos que a rodeiam: átrio de entrada e escada principal, sala de visitas, biblioteca e sala de jantar.[101]

Outro aspecto salientado por Giedion, na legenda que acompanha a publicação da perspectiva da casa referida, é a falta de correspondência entre o aspecto exterior e as qualidades expressas na planta. A relação entre espaço interior e exterior é um dos aspectos significativos transformado pela obra de Wright.



4-48. Casa William Kent, Bruce Price, 1885 *[p844]*

Para melhor percebermos estas influências no desenvolvimento da ideia de espaço central, como valor fundamental na arquitectura doméstica de Wright, convirá analisar brevemente a casa de Tuxedo Park.



4-49. Casa William Kent, planta piso 1, Bruce Price, 1885 *[p844]*

A casa William Kent realizada em 1885 por Bruce Price, apresenta uma concepção aberta dos espaços da sociabilidade doméstica, relacionandos por passagens internas e, por meio de uma extensão directa sobre o espaço exterior das varandas.

Este projecto é precursor de um padrão de organização em T ou em cruz da planta da casa. Este princípio de composição espacial permite conciliar formas de organização anteriormente descritas conseguindo uma articulação espacial nunca antes alcançada. Esta solução permite separar e unir, fechar e abrir, espaços que se pretendem flexíveis, de uso fluído, gerando por contraponto um forte núcleo compacto de serviços e circulações no centro da habitação. Outro aspecto, de certa forma decorrente deste, é sua articulação que se establece com o espaço exterior. Embora este aspecto já fosse enunciado nos projectos de Richardson, com o desenho de extensas varandas que circundam parte da casa, criando uma circulação exterior entre diferentes compartimentos, neste projecto a varanda surge directamente articulada com os compartimentos. Uma varanda serve a sala de jantar e a sala de visitas,

101. Casa de campo publicada por G. E. Woodward em *Suburban and Country House*, Nova Iorque, 1873.

Ibid., p. 418 (imagens 240 e 241)

outra o átrio e a sala de visitas, estando ambas ligadas por terraço descoberto na frente da casa.

Embora as suas obras, como salienta Vincent Scully, continuem o desenvolvimento livre do espaço interior, característico das casas do início da década de oitenta, Wright inicía o estudo das possibilidades de articular e interlaçar espaços, partindo das possibilidades da planta em cruz. A sua investigação continuará até às casas com planta em L projectadas na década de trinta. De facto estas casas, reflectindo geralmente uma redução na área construída e um programa doméstico mais simples, registam o mesmo padrão de organização, com um núcleo bem demarcado onde encontramos os serviços técnicos, a cozinha, as instalações sanitárias e a lareira, localizados no vértice do L.[102] A planta em L é de certa forma, metade de uma planta em cruz.

Um dos projectos que culmina esta investigação sobre a forma de centralizar a organização do espaço doméstico em torno de um elemento central, que assenta numa estrutura de planta cruciforme com a lareira no centro, é a casa Ward Willitts em Highland Park de 1902.[103]

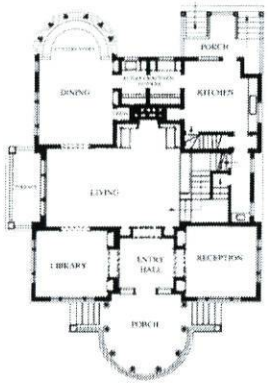
As casas que projecta posteriormente a 1889, como a casa George Blosson (1892) ou o projecto não construído da casa Edward C. Waller (1898), revelam um estudo contínuo do modelo cruciforme inicialmente patente na casa de Bruce Price para Tuxedo Park (1885) e que parece ter tido uma influência determinante:

"Precisamos somente de comparar os planos [da casa Ward Willitts] com a casa Kent de Bruce Price de 1885-86. Wright estudou obviamente as possibilidades de combinação espacial que a forte ordem geométrica do projecto cruciforme de Price possuía."[104]

102. Como exemplo podíamos referir: casa Herbert Jacobs (Westmoreland, Madison, Wisconsin, 1936); casa C. R. Hoult (Wichita, Kansas, 1936); casa John C. Pew (Madison, Wisconsin, 1938).

103. Seria igualmente possível referir outros projectos da extensa obra de Wright, que neste período, reflectem exemplarmente esta forma de organização como a casa Isabel Roberts (River Forests, 1907).

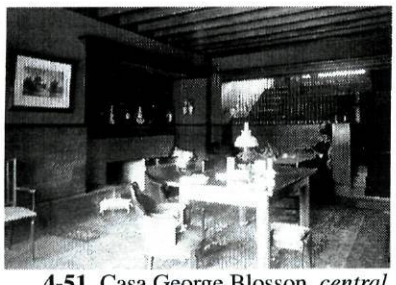
A planta cruciforme e consequentemente a centralização da organização do espaço em redor de um núcleo que contém serviços ou a lareira, será um tema determinante na sua obra e não só nos seus projectos domésticos, constituindo um argumento decisivo na caracterização do percurso de Wright.



4-50. Casa George Blosson, planta piso 1, Frank L. Wright, 1892 *[p839]*

A investigação sobre o espaço central pode registrar-se desde a casa George Blosson realizada em 1892, e projectada ainda sob a influência de Sullivan[105] e de aspectos formais de um *academic revival,* onde Wright apresenta já claramente estes princípios de organização.[106]

A planta da casa George Blosson baseia-se numa organização cruciforme, em que os quatros cantos são compartimentos de dimensões e forma muito semelhantes, destinados à recepção, biblioteca, sala de jantar e cozinha; o centro é ocupado pela sala de estar, o maior espaço da casa e que inclui a escada de acesso ao piso superior. Este espaço com idênticas características ao *central living hall* das casas de Richardson, continua a ser simultaneamente um espaço de ligação entre os compartimentos que o rodeiam e de entrada directa para chegar a casa. O acesso a este espaço através do átrio de entrada (*entry hall*) é particularmente cuidado, assegurando a axialidade da entrada com a lareira existente neste espaço central.



4-51. Casa George Blosson, *central living hall*, Frank L. Wright, 1892 *[p839]*

A lareira como espaço do *fogo* surge neste projecto precursor da obra de Wright, como um elemento não só simbólico de um espaço isotérmico e doméstico, mas também como princípio activo na composição visual da perspectiva sobre os espaços e percursos e, sobretudo, como núcleo central em redor do qual se organiza a casa. A lareira, embora não estando centro geométrico desta casa, inclui-se na zona construtiva mais densa da planta, aglutinando outros serviços domésticos, e constituindo um elemento separador de funções e organizador das circulações.

104. SCULLY, Vincent, *The Shingle Style & the Stick Style*, (1955), Yale University Press, 1971, p.160

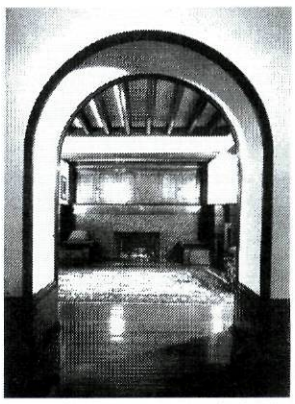
105. Wright trabalha com Sullivan entre 1988 e 1893

106. HITCHCOCK, Henry-Russell, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, (1958), Penguin Books, 1975, p.372

A simplificação do programa doméstico e a consequente redução de área da casa, vai levar a que o terceiro espaço da zona social, o *central living hall,* presente nas casas de Richardson, que articulava o conjunto das salas de jantar e estar, seja substituído no plano funcional pela sala de estar. Esta alteração reduz o número de compartimentos destinados à vida social, mantendo contudo a sala de estar como espaço central como anteriormente acontecia com o *central living hall.*

Com esta mudança encontramos o espaço de estar como protagonista na concepção do espaço doméstico, bem como elemento sucessivamente mais aberto a uma multiplicidade de usos. Embora ainda sejam especificadas salas para usos particulares como ler, receber ou comer, com dimensões mais reduzidas, é o espaço da sala que centraliza o seu funcionamento. Poderíamos dizer que estes espaços surgem como satélites e por isso dependentes ou servidos pelo espaço central que articula a vida doméstica.

Será ainda significativo referir a presença da escada dentro da sala na casa George Blosson. Esta inclusão proporciona um protagonismo formal excepcional a este dispositivo de circulação, que será um tema recorrente do espaço doméstico ao longo do século XX. A escada e a sua ligação à sala será um do temas mais trabalhados pelos arquitectos como factor diferenciador do espaço e da espacialidade da casa burguesa. A sua presença na sala introduz definitivamente no espaço da vida doméstica o valor do movimento e da informalidade, como já foi referido, para o que concorre o desenho de um banco associado à estrutura da escada.



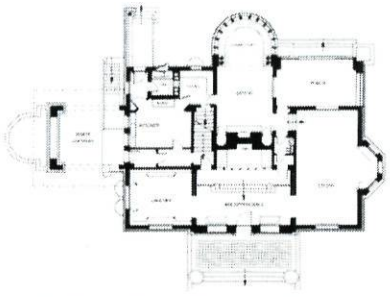
4-52. Casa George Blosson, átrio de entrada, Frank L. Wright, 1892 *[p839]*

Finalmente a escada e o seu tratamento estrutural associado ao vão que a ilumina, permite criar condições de luminosidade na sala, com características particulares, obtendo-se uma luz filtrada pela sua estrutura, que se opõe, no outro extremo da sala, à luz proveniente directamente da janela.

Também o acesso exterior se realiza através de um pórtico, ou pequena varanda, que protege a entrada. Este elemento, alpendre de marcação da entrada e simultaneamente de protecção, assegura a

transição entre exterior e interior, sendo um dos elementos que sob outras formas permanece na estruturação da casa até aos nossos dias.

Mas para Hitchcock é a casa W. H. Winslow de 1893 de Wright (considerada a sua *primeira* obra) que partilhando este percurso, da transformação do espaço doméstico desde as casas de Richardson, à planta em cruz de Tuxedo Park, abre uma nova concepção do espaço doméstico. Esta habitação regista dois aspectos particulares, que moldam a sua concepção: a lareira, presente no espaço de entrada ocupando o centro da casa, e a escada de acesso ao piso superior ocultada do conjunto de espaços que compõem a zona social do rés-do-chão.



4-53. Casa W. H. Winslow, planta piso 1, Frank L. Wright, 1893 *[p813]*

A colocação da lareira no espaço de entrada, profundamente elaborado e articulando diferentes níveis e espaços de estar, numa posição geométrica central, permite a Wright desenvolver a ideia do *fogo* como elemento nuclear da vida doméstica. Esta localização da lareira, assume um papel de destaque como elemento simbólico do lar, como espaço de protecção e simultaneamente como dispositivo técnico em termos térmicos (o aquecimento da casa é mais eficaz no seu núcleo) e como elemento articulador de múltiplas funcionalidades (acessos, passagens, transições, escadas). Esta solução gera um núcleo central denso no programa e nos movimentos que congrega, constituindo não só parte vital do seu bom funcionamento doméstico como também o elemento em redor do qual a casa se organiza no rés-do-chão e no primeiro andar.

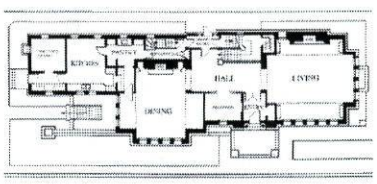
4-54. Casa W. H. Winslow, Frank L. Wright, 1893 *[p813]*

Estes princípios verificados na casa W. H. Winslow serão continuamente desenvolvidos e adaptados a circunstâncias variadas e em diferentes projectos, especialmente com a consideração, no futuro, de novos processos de produção industrial.[107]

Também a horizontalidade da edificação é especialmente reforçada em W. H. Winslow. Num volume de construção correspondente a dois pisos, Wright isola o rés-do-chão com um material de revestimento exterior de cor clara que é contraposto ao escuro adoptado no piso superior. Esta solução permite soltar a cobertura inclinada do edifício,

que parece flutuar, marcando fortemente o piso térreo, sugerindo um grande agarramento do edifício ao solo. Para este efeito contribui a proporção das janelas no rés-do-chão, com o peitoril baixo, próximo do terreno envolvente. Igualmente as janelas na zona escura da fachada, no primeiro andar, são virtualmente eliminadas ao não serem recortadas numa superfície da parede, mas antes interrompendo a parede entre a cobertura e muro branco do rés-do-chão.

No reforço da horizontalidade, surge ainda com particular importância o balanço do telhado, que permite criar uma cornija muito saliente, que quase se transforma numa pala. Esta solução, que reforça a zona de sombra ao longo da linha da cobertura, associada ao revestimento escuro do primeiro andar, já descrito, intensifica a vontade de baixar o edifício, agarrando-o ao solo e provocando uma leitura horizontal da massa construída.



4-55. Casa Isidore Heller, planta piso 1, Frank L. Wright, 1896 *[p840]*

Na casa Isidore Heller de 1896, Wright desenvolve outros mecanismos de ligação dos espaços sociais. Apresentando uma planta longa e estreita, as duas salas principais de planta cruciforme, situadas no rés-do-chão, estão ligadas por um átrio central onde nasce a escada de acesso ao piso superior. Estas duas salas são ligadas e ao mesmo tempo separadas por este espaço, sem qualquer outro elemento que as encerre (por exemplo portas de correr). A ligação faz-se através da passagem por

107. Convém salientar que a inclusão de processos industriais na obra de Wright assume uma expressão absolutamente diversa daquela que se regista através de uma tradição industrial europeia. Para Wright a inclusão de novos processos construtivos e de tecnologias de apoio à vida doméstica são traduzidos na concepção do projecto, que expressa esta nova possibilidade e racionaliza a sua instalação e utilização, ao contrário de outra tendência, que considerou a industrialização da casa sobretudo centrada na sua possibilidade de prefabricação parcial ou total. Também Vincent Scully faz notar que a ideia de máquina, dramatizada como argumento essencial do projecto, não desempenha um papel relevante na *vida emocional americana*. O romantismo da máquina, ao contrário da experiência europeia, corporizada na obra de Behrens (Fábrica das Turbinas, 1909) e de Gropius (Fábrica Fagus, 1910-14), não surge nas formas projectadas por Richardson, Sullivan ou Wright. Como justificação apresenta a hipótese de a *"América ser muito mais do que a Europa um produto da era da máquina"*.

SCULLY, Vincent, *Modern Architecture: The Architecture of Democracy*, (1939), George Braziller, Nova Iorque, 1994, p.25

vãos com ombreiras espessas como filtros de transição que relativizam a nossa posição dentro ou fora destes espaços

Como na casa W. H. Winslow, o segundo andar é isolado do rés-do-chão com a utilização de outro material de revestimento exterior, associando-se ao balanço da cobertura. Esta solução, como vimos anteriormente, reforça o piso térreo, através da autonomia na composição do volume exterior e, através da forte marcação da sombra ao nível da cobertura, a horizontalidade.

Devido à pouca largura da construção — as salas ocupam praticamente toda a largura disponível — o núcleo central, tal como referido noutros projectos, desaparece da sua posição habitual. Contudo a sua conceptualização permanece, dando origem a uma *parede* espessa onde se situam as principais infra-estruturas da habitação: duas lareiras, circulações horizontais, escada principal e de serviço, entrada secundária e acesso à cozinha. Esta solução permite encarar a sistematização funcional e técnica que se reproduz igualmente no piso superior, onde é incluída uma casa de banho. Verificamos que a reunião das infra-estruturas e dos serviço de apoio à vida doméstica é, para além de uma solução técnica, uma solução que permite libertar o restante espaço. Desta forma, e perante o aumento de requisitos técnicos e a transformação do programa doméstico, nomeadamente na relação da cozinha com a sala, a centralização surge como resposta técnica, e dispositivo para uma nova espacialidade. Nesta perspectiva estarão aqui contidas premissas partilhadas com a ideia de *plan libre* mais tarde difundida por Le Corbusier.[108]

108. A expressão *plan libre* surge na sistematização de "5 Points d'une Architecture nouvelle" que resume a experiência e as reflexões de Le Corbusier que remontam ao período entre as Maisons Dom-ino (1914) e a exposição do Weissenhof Siedlung em Stuttgart (1927). A análise histórica da apresentação dos 5 pontos regista diversas formulações que mantêm no essencial os seguintes aspectos comuns: "pilotis", "toits-jardins", "plan libre", "fenêtre en longueur" e "façade libre". Para um debate alargado sobre este assunto ver:

OECHSLIN, Werner, "«5 Points d'une architecture nouvelle»", in Jacques Lucan (dir.), *Le Corbusier, une Encyclopédie*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1987, p.92-95.

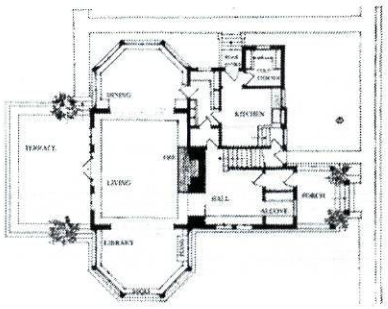
O mesmo autor refere igualmente a propósito do *plan libre* a importância da obra de Wright como estando efectivamente na sua génese.

Ibid., p.93

Em 1900 na casa Warren Hickox e em 1903 na casa J. J. Walser, Jr., de Wright, estes elementos serão amplamente enunciados como argumentos seminais do desenho. Estas casas, continuando a pesquisa de projectos precedentes, clarificam os aspectos da relação entre o espaço e a centralidade da sua composição, através do uso da planta em cruz. Este princípio atinge grande clareza formal neste projecto. Os espaços apresentam reduzidas dimensões, e uma planta muito simples com uma organização em redor da lareira ou da escada, numa conformação de espaços autónomos mas interligados.

Na casa Warren Hickox, Wright apresenta um estudo das possibilidades de organização do espaço doméstico partindo da centralização em redor da lareira, de acessos e serviços. Este desenvolvimento conduz, embora ainda que parcialmente, a uma planta cruciforme onde um dos seus lados é um terraço exterior, extensão directa da área de estar.

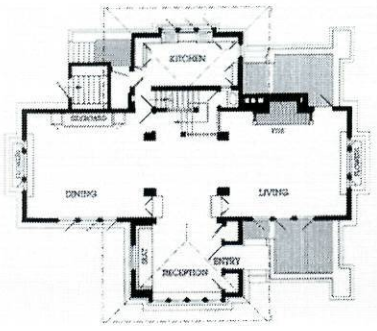
4-56. Casa Warren Hickox, planta piso 1, Frank L. Wright, 1900 *[p841]*



Também na casa J. J. Walser, Jr. realizada em 1903 o modelo cruciforme será completamente executado, apresentado uma perfeita composição em cruz tanto no rés-do-chão como no primeiro andar.

Na casa J. J. Walser, Jr., os quatro compartimentos estão dispostos geométricamente em forma cruz, ligados entre si, servindo funções como recepção, estar, comer e serviços. No lado oposto à entrada principal, separado pela escada de acesso ao piso superior que centraliza a composição, situa-se a área de serviço que inclui cozinha, acesso secundário e lavatório. A articulação das duas salas, de estar e de comer, é subtilmente reforçada pela marcação do pórtico composto por quatro pilares que as delimita e simultaneamente as liga num eixo transversal à entrada. Nesta articulação surge um espaço central intersticial, um intervalo entre as duas salas — argumento que será posteriormente retomado por Louis Kahn — conformado pelos quatro pilares, onde se situa a escada e o acesso do exterior, que nos remete para o *central living*

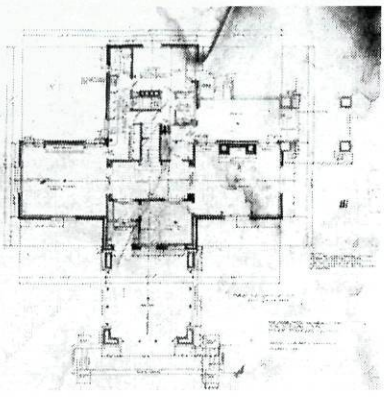
4-57. Casa J. J. Walser, Jr., planta piso 1, Frank L. Wright, 1903 *[p842]*



hall presente nos projectos de Richardson, ou ainda para o mesmo tipo de espaço de um dos primeiros projectos de Wright, a casa George Blosson.

Contudo caberá à casa Ward Willitts realizada em 1902 a mais enfática concretização deste princípio de organização do espaço doméstico. O projecto desta casa refere-se directamente a toda a investigação sobre a planta cruciforme elaborada nos anos anteriores de transição, identificando novas propostas de articulação entre interior exterior com o reforço da horizontalidade, aspecto característico das Prairie Houses.[109]

4-58. Casa Edward C. Waller, planta piso 1, Frank L. Wright, 1898 *[p843]*



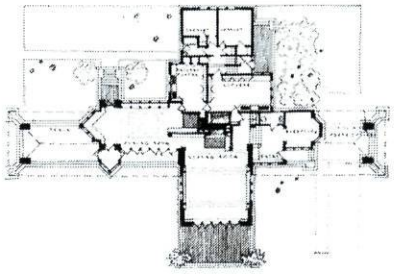
Com uma planta cruciforme, assinalando o centro com um sistema de múltiplas lareiras, a casa apresenta uma organização simples assente nos seus quatro lados: entrada e acesso vertical, sala de estar, de jantar, cozinha e serviços. O piso superior apresenta igualmente uma planta em cruz onde se localizam os compartimentos da vida privada. A solução em planta cruciforme é reforçada num dos seus eixos pela extensão da cobertura sobre o terraço que prolonga a sala de estar no exterior, e sobre a entrada principal criando um alpendre. O prolongamento da cobertura do rés-do-chão no seu eixo mais longo, sobre espaços abertos, evocador da varanda no perímetro da edificação de Richardson, permite agora uma leitura de forte horizontalidade. Esta cobertura surge na planta com uma grande autonomia formal e construtiva. Os quatro grandes pilares que a delimitam nas extremidades, parecem, simultaneamente, conter o espaço habitável e suspender no ar a massa construída. Esta solução liberta as possibilidades de configurar o espaço encerrado, como se pode notar na forma sinuosa da parede periférica da habitação no rés-do-chão. Esta separação entre estrutura e encerramento remete-nos para a interpretação do *plan libre*, atrás referido.[110]

109. HITCHCOCK, Henry-Russell, *Frank Lloyd Wright: obras 1887-1941*, (1942), Gustavo Gili, Barcelona, 1978, ref.73-76

110. Ver nota 108

Estes três projectos de Wright são precedidos de um estudo para a casa Edward C. Waller, em 1898, onde já surgem desenhos de uma planta claramente cruciforme.[111]

Em 1900 estas casas representavam uma alteração fundamental nos padrões herdados de concepção e uso do espaço doméstico, que rapidamente se constituiu num modelo de sucesso, divulgado pelos média americanos.



4-59. Casa Ward Willitts, planta piso 1, Frank L. Wright, 1902 *[p900]*

Esta nova forma de organizar o espaço doméstico, que foi desenvolvida porWright, desde a casa projectada por Bruce Price em Tuxedo Park, virá a ter uma influência significativa na sua obra, especialmente nas casas que mais longe levarão os seus conceitos sobre a forma de habitar, as Usonian Houses, construídas na década de trinta.[112]

4-60. Casa Ward Willitts, Frank L. Wright, 1902 *[p900]*

A influência de Frank Lloyd Wright na Europa

A casa Ward Willitts é um momento chave na consolidação de aspectos formais e espaciais na obra de Wright, que acompanhando a tradição construtiva da arquitectura vernacular americana e da sua cultura doméstica,[113] é também precursora do contributo de Wright em alguns movimentos europeus na década seguinte.

A sua influência na cultura arquitectónica moderna na Europa é digna de múltiplos estudos e interpretações (a obra de Wright é exposta em Berlim em 1910 e no mesmo ano é editada na Europa), sendo genericamente aceite a sua proximidade das concepções espaciais do Neo-plasticismo e do Construtivismo.

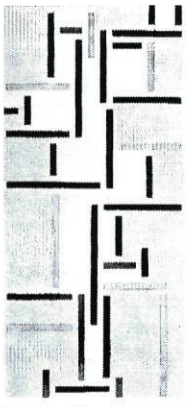
111. A casa Edward C. Waller (1898) é considerada por McCarter como a primeira tentativa de Wright estabelecer uma planta com base numa geometria cruciforme, onde a entrada se situa muito perto do centro dos quatro principais espaços que organizam a casa: pórtico de entrada, sala de comer, de estar, cozinha e escadas. Esta planta será posteriormente utilizada quase sem modificações nas casas J. J. Walser, Jr. e George Blosson ambas em 1903. Na série conhecida por Prairie Houses este tema será retomado com grande inovação. Sobre este assunto ver:

McCARTER, Robert, *Frank Lloyd Wright*, Phadion, Londres, 1997

112. SERGEANT, John, *Frank Lloyd Wright's Usonian Houses: Designs for moderate cost one -family homes*, Whitney Library Design, Nova Iorque, 1984

113. HITCHCOCK, Henry-Russell, *Modern architecture: romantism and reintegration,* (1929), Da Capo Press, Nova Iorque, 1993, p.113-114

A repercussão da sua obra na arquitectura holandesa na segunda década do século XX é relevada pela aproximação entre o tratamento planar de longas superfícies claras, ritmicamente interrompidas por linhas horizontais escuras, presentes na casa Ward Willitts, e a obra plástica de Theo Van Doesburg (1883-1931) — nomadamente a tela de 1918 *Rhythm of a Russian Dance*[114] — ou ainda pela articulação de volumes num jogo tridimensional de "caixas" sobrepostas e a casa de Schröder (1924) de Rietveld (1888-1964) ou o projecto para casa unifamiliar (1920) de Theo Van Doesburg.[115] Esta síntese, ou compromisso entre romantismo e abstracção, como refere Vincent Scully, será ignorada, ou perdida, pelo influente Movimento Cubista na cultura Europeia, génese nos anos vinte e trinta do *International Style*.[116]



4-61. Rhythm of a Russian Dance, Theo Van Doesburg, 1918 [b352]

Também J. J. P. Oud refere esta influência salientando, contudo, as divergências com o cubismo e, particularmente a distorção a que é sujeita a obra de Wright quando, deste lado do Atlântico, é reproduzida de forma académica e acrítica.[117]

114. Sobre o reconhecimento da importancia dos desenhos de arquitectura, como parte fundamental do projecto, ver capítulo *1 Construção do objecto de estudo*, tópico "A comunicação da arquitectura: o papel do desenho" na página 30.

115. SCULLY, Vincent, *Modern Architecture: The Architecture of Democracy*, (1939), George Braziller, Nova Iorque, 1994, p.25-27.

A casa Ward Willitts de Wright é publicada na Europa em 1902.

Ibid., p.26

116. Segundo Hitchcock, terá sido Alfred Barr a sugerir o termo "internacional" para o título da sua obra *The International Style: Architecture since 1922*, (Hitchcock e Philip Johnson, 1932), editada na continuação da exposição *Modern Architecture: International Exhibition* (MoMA, 1932). Contudo, como refere Claude Massu, esta expressão aplicada à arquitectura contemporânea não é nova, tendo já sido utilizada em 1925 por Walter Gropius, e em 1927 por Ludwig Hilbersheiner.

A expressão é também usada por Hitchcock no livro *Modern architecture: romantism and reintegration* em 1929, onde considera o *international style* de Le Corbusier, Oud, Gropius, Lurçat, Rietveld e Mies van der Rohe, um caminho distinto da arquitectura moderna. Para uma ampla discussão deste tema, ver a introdução de Vincent Scully (1992) à edição de 1993 da editora *Da Capo* do livro de Hitchcock.

HITCHCOCK, Henry-Russel, *Modern architecture: romantism and reintegration*, (1929), Da Capo Press, Nova Iorque, 1993

MASSU, Claude, "Préface à l'édition française", (1932), in Henry-Russel Hithcock, Philip Johnson, *The International Style: Architecture since 1922*, Éditions Parenthèses, 2001

Ver também no capítulo *5 Mudança e continuidade no projecto doméstico*, nota [337] na página 359

117. OUD, J.J.P., "La influência de Frank Lloyd Wright en la arquitectura europea", in *Mi trayctoria em "De Stijl"*, Colegio Oficial de Aparejadores Y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1986, p.88-95

Também vários autores discutem a possível influência de Wright na formação de Le Corbusier e nas suas primeiras obras. Esta hipótese é particularmente defendida por Paul Venable Turner, entre outros autores, sublinhando a influência da obra de Wright em projectos como a casa Jeanneret-Perret (1911-1913), o projecto Dom-ino (1914-1915) ou a casa Schwob (1916-1917). Mais cautelosa é a posição de H. Allen Brooks que, para além de argumentar relativamente à precisão da data dos primeiros esquissos da casa Jeanneret-Perret, sublinha a inutilidade de isolar uma única origem que domine o desenho de Le Corbusier nos primeiros anos da sua formação e no início da sua carreira. Contudo H. Allen Brooks não deixa de notar as excepcionais características espaciais da casa Jeanneret-Perret, marcada por grande espaço central contínuo:

"(...) os principais espaços parecem-me mais americanos, devido à sua nudez, brilho e ausência de compartimentação, do que quaisquer outras casas europeias comparáveis, que conheço; somente o edifício de apartamentos na rua Franklin de Perret tem um sentido análogo de continuidade espacial. Por americano refiro-me especialmente à organização espacial característica em 1880 como o Queen Anne e o Shingle Style, contudo com uma menor marcação axial que a planta de Jeanneret."[118]

H. Allen Brooks faz ainda notar que a fluidez espacial aqui registada não é similar à organização espacial mais sofisticada e complexa das construções de Wright.[119]

Quando Le Corbusier trabalha com Perret (1874-1954) em 1909 este colabora no projecto da casa La Saulot que, apesar da sua composição fortemente geométrica, apresenta uma planta de um grande espaço

118. BROOKS, H. Allen, *Le Corbusier's formative years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, The University of Chicago Press, Chicago, 1997, p.323

119. Ibid., p.323 (nota 7)

central (grande salle) em redor do qual toda a vida doméstica é organizada de forma inédita, interligando, através de um espaço de transição e no mesmo piso, salas, quartos, serviços, acesso vertical, entrada principal e abertura para o exterior. Interessa-nos registar que a noção de espaço central como dispositivo de ligação entre diferentes áreas da casa foi seguramente ponderada desde as primeiras obras de Le Corbusier, construindo uma continuidade espacial assinalável na planta do primeiro piso da casa Jeanneret, aspecto que é desenvolvido na sua obra.

Central core

A sistematização funcional e técnica dos novos equipamentos que passam a ser incluídos na casa, das infra-estruturas, de elementos como lareiras e áreas de circulação, e das zonas de serviço, como já referimos, é objecto de um estudo que será continuado por Wright até ás Usonian Houses.[120] Esta preocupação é igualmente registada em equipamentos que apresentam semelhanças com as habitações realizadas, na utilização de telhados contínuos, janelas em bandas horizontais, terraços, paredes baixas, etc., reforçando a horizontalidade dos edifícios. A lareira e a chaminé, associadas ao desenvolvimento futuro de um núcleo denso de infra-estruturas e serviços, irão continuar a assumir-se como o principal elemento sólido e centro dos eixos da composição espacial da casa.

4-62. Casa na plantação King Carter, Weems, Virginia, datada entre 1700 e 1725, fotografia de 1925 *[p931]*

O desenvolvimento futuro da obra da Wright vai explorar estes vectores que associam a centralização de um conjunto crescente de serviços e infra-estruturas, correspondendo a uma clara racionalização técnica e económica. O seu posicionamento na casa, de forma a determinar a organização do espaço doméstico libertado destes elementos, permitindo optimizar o máximo de espaço para as zonas sociais, vai estar presente, desde as casas com planta cruciforme até ás Usonian Houses, caracteristicamente com a planta em L.

120. SERGEANT, John, *Frank Lloyd Wright's Usonian Houses: Designs for moderate cost one-family homes*, Whitney Library Design, Nova York, 1984

Esta solução encontra a sua origem num forte sentido de procura da eficácia que caracteriza a cultura americana do século XIX e do pragmatismo construtivo das edificações populares. Nesta, a lareira e a chaminé, constituem o elemento central de alvenaria, material resistente ao fogo e de maior resistência estrutural em construção habitualmente em madeira.[121]

Mas se é possível encontrar uma linha de precedência na cultura vernacular, é sobretudo, nos estudos em 1841 de Catherine Beecher (1800-1878), e em 1869 de Harriet Beecher Stowe (1811-1896), onde são apresentadas plantas das soluções preconizadas pelas autoras, que registamos a maior influência para o desnvolvimento da organização da casa. Estes desenhos resultam da análise detalhada do trabalho doméstico e da procura de uma maior eficácia e rentabilidade na sua execução.[122]

A planta de uma *casa eficiente*, publicada pela primeira vez em 1849 por Catherine Beecher,[123] apresenta um *central core* que reúne um conjunto de infra-estruturas e circulações em redor do qual os diferentes espaços — entrada, salas e cozinha — se distribuem. Esta solução, próxima de um diagrama funcional, evidencia uma grande flexibilidade de uso dos diferentes espaços e equipamentos, facilidade de circulação entre eles, simplificação do programa e a correspondente menor segregação funcional.

Mais tarde, em 1869 por Harriet Beecher Stowe, apresenta plantas de habitações como protótipos de organização doméstica partindo do mesmo princípio de centralidade de um núcleo edificado que distribui e organiza o espaço por si. Estes estudos influenciam diferentes projectos e ajudam a compreender alguns aspectos presentes na cultura doméstica americana. Esta influência far-se-á sentir fortemente, não só na obra de Wright mas também, entre outros, no trabalho de Margarete Schütte-

121. GLASSIE, Henry, *Folk Housing in Middle Virginia: a structural analysis of historic artifacts*, (1975), The University of Tennessee Press, 1996

122. Este assunto e o trabalho destas duas autoras é analizado no capítulo *9 Redução, concentração e simplificação do programa doméstico.*

123. BEECHER, Catherine E., *A Treatise on Domestic Economy, for the use of Young Ladies at Home and at School*, (1841), Harper & Brothers Publishers, Nova Iorque, 1851

Lihotzky (1897-2000) sobre a cozinha compacta e de Louis Kahn (1901-1974).

Na casa Esherick realizada entre 1959 e 1961, Louis Kahn articula noutra época uma inesperada síntese, que parece recuar, de valores defendidos pelos arquitectos do movimento moderno, para a valorização de aspectos já anteriormente presentes na obra de Wright.[124]

Para além das notórias semelhanças na forma como esta casa é organizada e os estudos de Beecher, partindo da conceptualização da ideia de núcleo central fundador da casa, também a obra de Louis Kahn retoma o valor de massa na edificação e de um rigoroso controlo da luz no interior como condição para essa percepção material e densa do espaço. Estes dois aspectos, massa e luz, são aspectos característicos que perseguem a obra de Wright. Basta observarmos o agarramento ao chão da construção ou o peso das coberturas dos terraços característicos das Prairie Houses, ou ainda uso de espessas alvenarias, de balanços e de vitrais como forma de controlo da luz natural dentro do espaço doméstico.

Estes aspectos vamos também registá-los na obra de Kahn que, em 1958, está a projectar o edifício para o Tribune Review em que é levado, por razões orçamentais entre outras, a explorar o controlo da luminosidade como parte integrante da parede, sem a utilização de estores, ou seja através do recorte do vão. Esta solução em conjunto com a pesquisa sobre a massa na construção, nomeadamente na espessura dos paramentos exteriores, dá origem a um tipo particular de vão em "buraco de fechadura" ou rasgado numa parede que dobra para aumentar a sua espessura e desta forma também a sua sombra. Estes mecanismos serão sucessivamente desenvolvidos e aplicados em obras como as casas Goldenberg (1959) ou na Igreja Unitária (1959-1969), constituindo uma marca da sua obra.

124. A casa Esherick é também observada no capítulo 9 *Redução, concentração e simplificação do programa doméstico.*

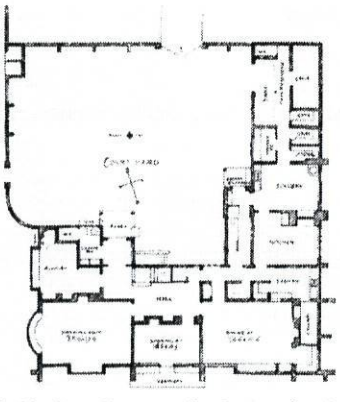
4.6 Charles Francis Annesley Voysey: *The English free architecture*

No final do século XIX, em Inglaterra, a construção da casa isolada era sujeita a um gosto revivalista e influenciado pela academia. A tradição na arquitectura doméstica era firmemente marcada pela obra de Norman Shaw (1831-1912). O esforço de reformular a arte e a arquitectura estava centrado na actividade de alguns pensadores, artistas e arquitectos como William Morris (1834-1896) e Philip Webb (1831-1915).[125]

4-63. Casa Perrycroft, C. F. A. Voysey, 1893-94 *[p836]*

Neste contexto a obra de C. F. A. Voysey (1857-1941) surge na Inglaterra como a mais próxima da pesquisa espacial desenvolvida por Frank Lloyd Wright (1867-1959), apresentando contudo uma aproximação diferente a aspectos da organização doméstica e da relação interior e exterior .

A casa de Perrycroft de Voysey, realizada em 1893, referencia o interesse por uma pesquisa formal caracterizada pela simplificação dos volumes exteriores associada a uma integração precisa de uma pormenorização depurada, largamente inspirada na arte local de construir , e pela organização do espaço interno doméstico. Esta obra é considerada por Hitchcock como essencial por identificar a partir dela aspectos centrais do desenho de Voysey, dos quais nunca se viria a desviar.[126]



4-64. Casa Perrycroft, planta piso 1, C.F. A. Voysey, 1893-94 *[p836]*

Para Hitchcock, a casa Perrycroft pode ser considerada um trabalho próximo de projectos que Wright realiza na passagem do século como a casa Hickox de 1900 e o River Forest Golf Club de 1901.

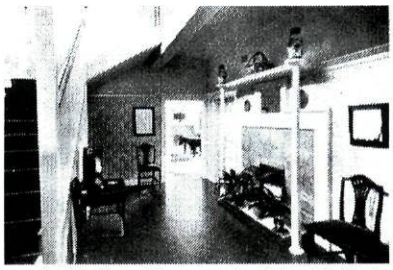
Mas se o uso de um reboco idêntico recortado por traves de madeira de côr escura, numa composição nem sempre simétrica, um gosto

125. HITCHCOCK, Henry-Russell, *Achitecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, (1958), Penguin Books, 1975, p.377

126. Ibid., p.378

comum pela construção e um forte sentido de espaço doméstico, conferido pela caracterização espacial de cada compartimento na resposta a um aspecto preciso do programa, são questões que aproximam as obras dos dois autores, também registam proximidade com o trabalho desenvolvido por Philip Webb, fortemente marcada pelo gosto do trabalho artesanal e por elementos formais da arquitectura vernacular, como os telhados com inclinações acentuadas.

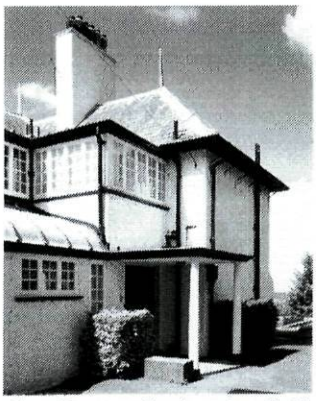
Mas não é só na construção de uma ideia de espaço interior doméstico que as duas obras se aproximam: também vamos encontrar nelas a mesma horizontalidade a que Wright força os seus projectos, a redução do pé direito, a divisão horizontal dos volumes e a extensão dos telhados.



4-65. Casa Perrycroft, átrio, C. F. A. Voysey, 1893-94 *[p836]*

Contudo, esta obra de Voysey realizada em 1893-1894 marca a introdução de alguns elementos na casa de campo inglesa que quebram a sua tradição, nomeadamente a que mais proximamente a influenciou.

Este projecto apresenta uma planta em forma de L muito compacta, fortemente unificada por um telhado contínuo reforçado por uma linha de cumeeira dominante. A organização em L favorece a criação de um único pátio de chegada que organiza as entradas de serviço e a entrada principal.



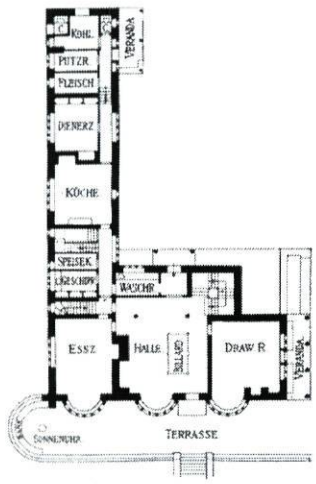
4-66. Casa Perrycroft, alpendre, C. F. A. Voysey, 1893-94 *[p836]*

Na obra anterior de Norman Shaw vamos encontrar o contrário, a separação da casa em redor de vários núcleos. Em Leys Wood (1968) os volumes são justapostos, cada um com uma clara identificação, sendo o programa organizado em redor de diferentes pátios; em Cloverlay (1865-1868) a construção é organizada em múltiplos pátios numa solução policêntrica.

Constatamos que as diferenças verificadas na estruturação das casas são coerentes com uma mudança radical na dimensão das mesmas. De facto a obra de Voysey introduz uma requalificação da mansão senhorial inglesa, adaptando-a a uma nova e simples organização doméstica, a uma vida mais cosmopolita e a um novo gosto. A simplificação que se opera na obra de Voysey, surge não só como uma redução do programa mas

igualmente como o abandono do gosto pelo *Picturesque* e uma reacção a estilos como o *Queen Anne* que identificam a obra de Norman Shaw.

A casa Perrycroft apresenta uma centralização na organização do espaço social em redor do átrio onde se localiza a escada principal de acesso ao piso superior. Este espaço, sem ligação ao exterior, e centro das circulações domésticas, apesar de ter uma lareira não pode ser considerado um espaço de permanência. As salas de estar e comer que o circundam não são ligadas entre si nem é possível ainda considerar a sua interligação através desse novo espaço.



4-67. Casa Brodleys, planta piso 1, C. F. A. Voysey, 1898 *[p837]*

No lado oposto da casa a ligação com o exterior é assinalada, de forma contrária, pela reentrância da fachada. O único acesso ao exterior é realizado por uma porta aí situada e as restantes salas não tem uma ligação directa com o jardim. Contudo essa reentrância surge como uma espécie de varanda, proporcionando um banco integrado na pormenorização dos caixilhos que permite compreender a atenção prestada a este espaço.

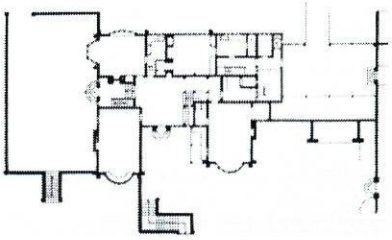
4-68. Casa Brodleys, varanda, C. F. A. Voysey, 1898 *[p837]*

Na casa Brodleys, em Lake Windermere, de 1898, Voysey prolonga a investigação iniciada em Perrycroft sobre a nova articulação do espaço doméstico na casa de campo, onde já se assinalavam os seus principais vectores: simplificação e redução do programa, centralidade da organização doméstica, abertura e prolongamento do interior sobre o espaço exterior.

Sem perder a sua identidade, marcada pela tradição da cultura arquitectónica doméstica inglesa e pelo empenho na sua reformulação, Voysey propõe diversos elementos que, inovando o espaço doméstico, o aproximam em alguns aspectos da obra de Wright. Apesar da altura dos telhados, que caracteriza as suas obras, esta casa apresenta uma forte

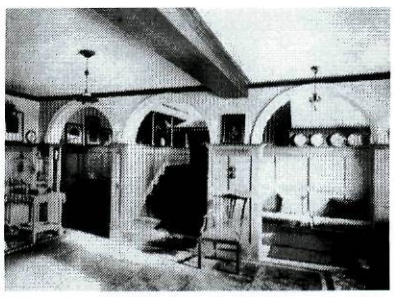
marcação horizontal que a afasta da imagem revivalista e neo-medieval das casas de campo então construídas, conseguida pela concentração das janelas em três grandes *round bays* viradas para o terraço e para a paisagem. A dimensão destas janelas que identificam os três principais espaços da sociabilidade doméstica indicam, conjuntamente com a varanda lateral situada em ligação directa com uma das salas, uma intencionalidade objectiva na ligação do interior com o exterior. Estes elementos são o sinal de uma atitude diferente na relação com a natureza como parte da agenda da vida doméstica.

Também a organização interna, sujeita a uma vasta simplificação da compartimentação dos serviços e da zona social, assenta numa sala central que cumpre diversas funções: de recepção à entrada na casa, e de distribuição e transição entre os dois espaços de estar que a ladeiam. Este espaço, de altura dupla, conjuntamente com as duas salas, ocupam todo a área social do piso térreo, permitindo a concentração dos serviços domésticos num corpo perpendicular a este.



4-69. New Palace, planta piso 1, C. F. A. Voysey, 1897 *[p809]*

O acesso à habitação faz-se através de um alpendre exterior e de um pequeno átrio de entrada que liga directamente com o espaço central. Esta sala joga também aqui um papel importante, não só como centro da vida doméstica, mas também como articulação da composição espacial entre o duplo pé direito, o varandim e a escada de acesso ao piso superior, marcando um movimento na vertical. Nesta articulação de diferentes elementos é significativa a transição de escala entre a porta de entrada de pequenas dimensões e a altura do espaço central, estabelecida por uma zona intermédia assinalada com dois pilares que sustentam o varandim.

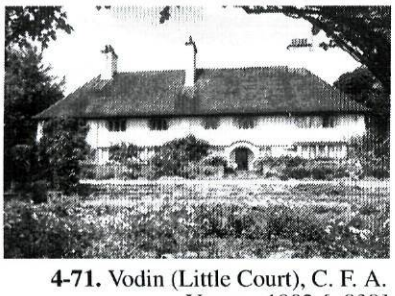


4-70. New Palace, espaço central, C. F. A. Voysey, 1897 *[p809]*

Já um ano antes, em 1897, no projecto para New Palace, Voysey testara a solução de concentrar numa zona central a possibilidade de articular a distribuição e um espaço de estar, com alguma informalidade.

Este espaço em New Palace funciona como sala de recepção para quem entra em casa através do átrio do acesso principal— espaço de pequenas dimensões que assegura a passagem do exterior para o interior, mantendo o conforto térmico — ou para quem entra directamente do

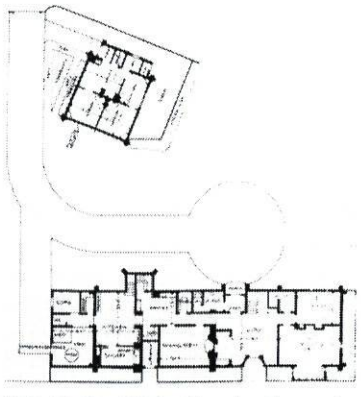
jardim. A sala de recepção é desenhada como um local de estar confortável, com lareira no centro e um nicho com um sofá embutido. Este sofá associa-se ao desenho do dispositivo formal que articula a recepção da escada neste espaço e a passagem para a zona de serviço, através de um pórtico com três arcos (passagem, escada e sofá). Este conjunto tem uma forte unidade espacial e remete-nos para uma imagem cenográfica que nos sugere o movimento para além deste pórtico.



4-71. Vodin (Little Court), C. F. A. Voysey, 1902 *[p838]*

Neste projecto de Voysey o espaço central é um espaço aberto no centro da habitação com uma dimensão quase pública, delimitando a *ideia de privado* para além do seu perímetro.

Esta solução confere ao espaço central uma característica de pátio encerrado onde se processa um primeiro patamar na hierarquia da vida doméstica. A localização de pequenas zonas de estar com bancos e sofás fixos em espaços centrais já aparece na obra de Richardson, tornando-se uma solução comum na arquitectura doméstica americana desde o final do século XIX.[127] A mesma solução, embora numa outra dimensão, é encontrada na casa Monsalvat de Raul Lino de 1901, situada em Monte Estoril, de que falaremos mais adiante.



4-72. Vodin (Little Court), planta piso 1, C. F. A. Voysey, 1902 *[p838]*

Mas será na obra de Voysey, realizada entre 1902 e 1905, especialmente em Vodin (Little Court) e em The Homestead que os aspectos da centralidade espacial na organização da casa encontraram a sua mais elaborada concepção.

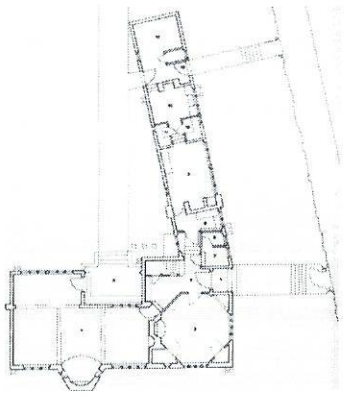
Em Vodin (Little Court), apesar dos telhados altos e inclinados, encontramos a marcação contínua do piso térreo que, reforçando a horizontalidade da construção, reduz também a leitura da altura da parede exterior das fachadas. Esta solução é conseguida pelo friso criado no revestimento exterior ao nível da padieira das janelas do rés-do-chão, que liga diferentes dimensões de vãos e permite uma forte continuidade na percepção deste piso e das fachadas. Esta marcação é interrompida pela porta de acesso ao jardim que apresenta um desenho que reflecte o

127. CLARK, Clifford Edward, *The American Family Home 1800-1960*, The University of North Carolina Press,1986

problema da transição entre interior e exterior, isto é, o acesso ao jardim é tratado sem nenhum ornamento, reforçando a sua forma e construção po meio de um arco com uma moldura lisa, que nos recorda alguma soluções encontradas por Wright.

Também em Vodin vamos encontrar a sala multifuncional central, que articula a entrada do jardim e a entrada principal, a escada para o piso superior e a circulação no rés-do-chão. Este espaço tem, como outros anteriormente descritos, um recanto para a lareira e para se estar, apresentando também a informalidade na vida doméstica como um aspecto determinante daquilo a que se chama *the revival english domestic architecture.*[128] Esta expressão é usada para designar a casa inglesa desde a segunda metade do século XIX, como sendo simultaneamente um fenómeno de tradição, moda e prestígio entre a classe burguesa com profundas raízes no campo, mas que simultaneamente, habita uma casa urbana e é membro de algum *gentlemen's club* na cidade. Esta dupla situação entre as raízes no campo e o gosto pelo contacto com a urbanidade, traduz-se, na nossa opinião, num dos aspectos mais determinantes para a formação da cultura doméstica inglesa, que alia a manutenção dos "prazeres do campo" com a inovação que traz da cidade. Será nesta articulação que a ideia de conforto, referida por diversos autores, como sendo essencialmente inglesa, encontra a sua melhor expressão.[129]

4-73. TheHomestead, C. F. A. Voysey, 1905-06 *[p805]*



4-74. TheHomestead, planta piso 1, C. F. A. Voysey, 1905-06 *[p805]*

Em The Homestead a organização da habitação apresenta uma solução volumétrica particular, sendo composta por dois corpos que formam entre si um L, conformando, na parte côncava, um espaço

128. Sobre este assunto ver:

HITCHMOUGH, Wendy, *CFA Voysey*, Phaidon, Londres, 1995

Idem, *C. F. A. Voysey*, Arts & Crafts Houses II, Phaidon Press, Londres, 1999.

129. Para a discução da ideia de conforto ver:

RYBCZYNSKY, Witold, *La casa: história de uma ideia*, (1986), Nerea, Madrid, 1997

LE GOFF, Olivier, *L'invention du confort: Naissance d'une forme sociale*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1994

CROWLEY, John, *The Invention of Confort*, The Johns Hopkins University Press, 2000

exterior para onde se abre a casa. Esta solução formalmente invulgar revela-nos, antes de mais, uma grande disponibilidade para lidar com as formas e a articulação dos volumes, deixando transparecer flexibilidade e adaptação ao sítio. Se este aspecto não é inovador na *country house* (a paisagem foi sempre um factor determinante na orientação da casa) neste projecto existe uma intencionalidade de criar um limite edificado paralelo aos arruamentos de acesso, que protege um recinto exterior de uso privado.

Esta implantação leva a que, para manter o seu paralelismo à rua, o corpo mais longo e fino onde se encontam os serviços, não forme um ângulo recto com o corpo da casa onde se encontram as salas. Esta torção entre os dois braços desta casa binuclear — do trabalho doméstico e da sociabilidade — vai gerar uma situação complexa, com a presença no exterior, de um volume de cobertura plana correspondente à caixa de escadas e, no interior com a articulação do percurso de entrada na casa com um espaço de rótula entre os dois corpos.

4-75. The Homestead, desenho do lado da entrada, C. F. A. Voysey, 1905-06 *[p805]*

Esta casa não apresenta um espaço central como os que analisamos anteriormente, sendo remetida para a sala de jantar com planta octogonal, a função de rótula, mecanismo de ligação daqueles dois corpos.

Se no exterior verificamos uma fragmentação da edificação em diferentes volumes, a unidade da composição do espaço interior é mantida pela tensão que se estabelece entre a fragilidade do corpo longo e fino dos serviços e o corpo espesso das salas e da varanda de acesso.

4-76. Casa do Cipreste, desenho, Raul Lino, 1907-13 [p537]

A casa do Cipreste e The Homestead

Registamos, de forma intuitiva e numa primeira apreciação, uma semelhança formal entre a **casa do Cipreste [p537]** projectada e construída por Raul Lino entre 1907 e 1913 e The Homestead de Voysey realizada entre 1905 e 1906.

Também Pedro Vieira de Almeida salienta a aproximação da *simplicidade refrescante de um Voysey* quando analisa a alegria na criação de Raul Lino (1879-1974) e a sua importância e significado para criação de uma linguagem plástica.[130]

Indagando as razões desta semelhança verificamos que do ponto de vista formal existe, em ambos os projectos, uma grande liberdade para articular os diferentes corpos edificados, criar volumes, ligar o interior ao exterior e, sobretudo, para propôr um programa doméstico não convencional na sua organização.

Na casa do Cipreste verificamos a presença de uma edificação fragmentada, em redor de um espaço exterior côncavo que lhe confere uma forte unidade espacial, permitindo gerar uma intencionalidade inesperada na relação do interior com o exterior e com a paisagem. Também nos dois projectos existe o recurso à forma octogonal como conformação espacial do interior duma sala. Como vimos em The Homestead, a sala octogonal destinada à sala de jantar articula no interior as duas áreas da casa, estabelecendo o dispositivo espacial pelo qual se transita entre os serviços, entrada principal e sala de estar. É neste espaço comprimido, onde se situa a escada, que é definida a passagem e a entrada para o espaço amplo da sala. No projecto de Raul Lino as duas salas octogonais, *salle à manger* e *living room*, como são descritas na planta, fixam a organização espacial da casa. Estes dois compartimentos e o atelier situado no outro extremo do pátio central, mais precisamente um espaço exterior central, com uma implantação ligeiramente oblíqua, pontuam a existência deste espaço em redor do qual a casa se organiza. Esta organização é, não só construtiva, mas também de ordenamento visual. Este espaço exterior central, tal como em The Homestead, não corresponde a um pátio para o qual a casa se abre totalmente como extensão directa do espaço interior, como acontece nas casas de Wright. Pelo contrário, as ligações com o exterior são, nos dois projectos, bem determinadas, quer por uma varanda reentrante em The Homestead, quer

130. ALMEIDA, Pedro Vieira De, "Raul Lino, Arquitecto Moderno", in *Raul Lino. Exposição Retrospectiva da sua Obra*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1970, p. 152-154.

Pedro Vieira de Almeida cita também Nikolaus Pevsner: *"No domínio do desenho Voysey é o mais importante mas de modo nenhum o único representante desta Joie de Vivre. Deve ter sido uma agradável surpresa para todos os que como Muthesius chegaram a Inglaterra fartos não só do bafo vitoriano nas também da liberdade excessiva da Arte Nova (...)"*.

PEVSNER, Nikolaus, *Os pioneiros do design moderno*, Ulisseia, 1975, p.135

por um pórtico na casa do Cipreste, correspondendo a um comportamento preciso na relação que estabelecem com o exterior e com a natureza.

Na casa do Cipreste o espaço exterior central passa a ser um espaço nuclear na medida em que entremeia a perspectiva do habitante situado no seu interior sobre o exterior. Assim, este espaço modela o olhar sobre a paisagem. Este espaço é a casa. Em The Homestead esta ideia é também particularmente clara. Aqui não se trata de capturar uma paisagem na construção do espaço da habitação, mas antes de construir um lugar, um espaço também côncavo, para acolher a vida doméstica.

Apesar das semelhanças notadas entre os dois projectos, devemos salientar a formação e o conhecimento que Raul Lino teria da cultura doméstica inglesa como aspecto significativo para realização das suas primeiras casas e, principalmente, da casa do Cipreste como exemplo invulgar na arquitectura doméstica na época em Portugal. Como salienta José-Augusto França, em 1897 Raul Lino com 18 anos, após regressar a Portugal depois sua estadia na Inglaterra e na Alemanha,[131] tem uma formação que vai além de uma simples aprendizagem escolar e profissional, completa com uma informação cultural invulgar nos domínios da literatura e da música. A sua aprendizagem fez-se também por autores como H. D. Thoreau, R. Waldo Emerson e Goethe onde aprendeu *"o valor da vida solitária no meio da natureza, a necessidade de um íntimo entendimento com este habitat natural que cada vez mais ia escapando ao homem febril"*.[132] Acrescentamos que iria encontrar não só, a nostalgia da natureza, mas igualmente, a tradição anti-urbana, introduzida por Thomas A. Jefferson e prosseguida por esses autores, aspecto determinante no seu pensamento e obra.

131. Em 1890 Raul Lino, com 11 anos, vai para um colégio em Inglaterra perto Windsor, e aos 15, vai para Hannover estudar a língua e a arquitectura, onde trabalha com Albrecht Haupt com quem manterá uma profunda amizade até à morte deste em 1933.

132. FRANÇA, José-Augusto, "Raul Lino, Arquitecto da geração de 90", in *Raul Lino. Exposição Retrospectiva da sua Obra*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1970, p.80.

Essa influência também é sentida na forma como Raul Lino se dedica a percorrer e a observar o seu mal conhecido país, experiência iniciada com os ensinamentos do seu mestre Albrecht Haupt profundo conhecedor de Portugal,[133] preparando a sua argumentação em favor de uma arquitectura portuguesa. Também na música, como é salientado por Pedro Vieira de Almeida, o seu contacto com a família Rey Colaço, vai introduzir Raul Lino no meio musical — então dividido entre as intrepretações de Alexandre Rey Colaço e Viana da Mota, um romântico outro racionalista — que se manifestará em diversos aspectos da sua vida pessoal, como no nome que dá as filhas, ou na relação entre arquitectura e música, manifesta em artigos publicados e na produção arquitectónica.[134]

Assim e atendendo ao contexto onde Raul Lino é formado, vive e trabalha é possível, de forma pertinente, conjecturar o seu acesso à informação sobre produção arquitectónica internacional, de influência anglo-saxónica através de uma estrutura cultural germânica.[135]

Na organização da casa do Cipreste não se pode falar propriamente de áreas ou zonas funcionais, segregadas, com uma circulação autónoma e afastadas, da parte social da casa, tal como se verifica não só em The Homestead mas também na arquitectura doméstica burguesa do início do século XX. Na casa do Cipreste a organização ultrapassa este princípio funcionalista de separação dos dois grandes conjunto de funções, trabalho e estar, como princípio gerador de toda a organização. Pelo contrário é o corredor de circulação, verdadeira espinha dorsal da casa, que liga serviços e áreas servidas. O corredor neste caso não separa, mas

133. Albrecht Haupt edita em 1895 a sua tese de doutoramento sobre a arquitectura quinhentista portuguesa, *Die Baukunst der Renaissance in Portugal.*

134. ALMEIDA, Pedro Vieira de, "Raul Lino, Arquitecto Moderno", op. cit., p.132-135

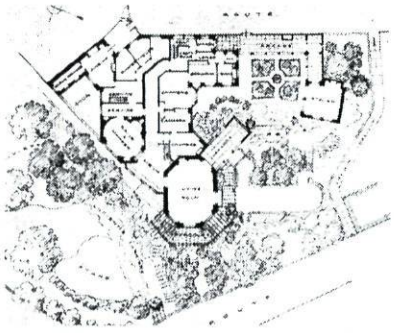
FRANÇA, José-Augusto, "Raul Lino, Arquitecto da geração de 90", op. cit., p.80-81.

135. Relativamente ao acesso à informação, podemos salientar a importância das suas viagens ao estrangeiro, em particular a Marrocos em 1902 e a Berlim em 1911, onde permanece seis meses a estudar artes, bailado e teatro.

PIMENTEL, Diogo Lino, "Biografia", in *Raul Lino. Exposição Retrospectiva da sua Obra*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1970, p.7-25

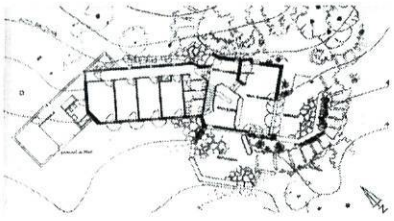
liga, igualmente, as áreas dos quartos sem qualquer constrangimento de ser este também o acesso à sala principal da casa que fica no seu extremo.

O que é significativo é que Raul Lino abandona uma estrutura funcional convencional para se envolver numa analogia orgânica que remonta a um pensamento romântico. Como sintoma desta visão temos a frase com que Raul Lino gostava de descrever a casa: "enroscada como um gato ao sol".[136] Importa salientar a dinâmica vitalista, tão incomum na arquitectura deste período. Interessa-nos particularmente a ideia de amálgama que sublinha uma ideia de interdependência. Seria impossível a esta casa de fragmentos, de volumes que se ligam e interligam, sustentar a hipótese de lhe retirarmos um.



4-77. Casa do Cipreste, planta, Raul Lino, 1907-13 [p537]

A organização, na casa do Cipreste, dos compartimentos, dos espaços e das circulações faz desaparecer qualquer segregação funcional sem perda da especificidade dos espaços, propondo uma nova espacialidade no início do século XX. A configuração espacial da casa mostra como são interpretados os elos e os limites para articular as partes no todo. A ligação é estabelecida pelo movimento e pela permanente mudança dos pontos de vista sobre o interior e sobre o exterior.



4-78. Casa na Praia das Maçãs, planta piso 2, N. Teotónio Pereira, N. Portas, 1957-59 [p457]

A mesma amálgama pode ser sentida em outros projectos, o que aliás já em parte foi assinalado por Pedro Vieira de Almeida,[137] que não establecem uma directa afinidade com a obra de Raul Lino mas uma implícita razão formal, onde a forma da casa deve registar a vida doméstica para a qual foi concebida. Disso podem ser exemplo os projectos saídos do *atelier* de Nuno Teotónio Pereira para a **casa da Praia das Maçãs [p457]** entre 1957 e 1959, e a **casa Barata dos Santos [p456]** de 1958 a 1962 ou ainda, com implicações ao nível urbano, da Igreja do Sagrado Coração de Jesus, projectados entre 1957 e 1961.[138]

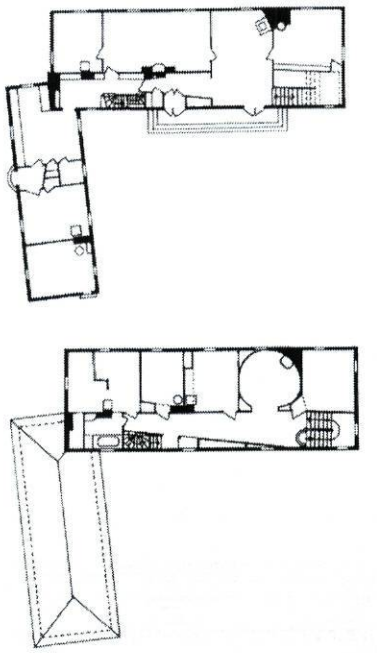
136. ALMEIDA, Pedro Vieira de, "Raul Lino, Arquitecto Moderno", in *Raul Lino. Exposição Retrospectiva da sua Obra*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1970, p. 158

137. ALMEIDA, Pedro Vieira de, "Viana de Lima", in Pedro V. de Almeida, *Viana de Lima: arquitecto 1913-1991*, Fundação Calouste Gulbenkian / Árvore, Porto, 1996, p.51-96

138. Na casa da Praia das Maçãs, Nuno Portas inicia a sua colaboração no atelier de Nuno Teotónio Pereira. Nos projectos da casa Barata dos Santos e na Igreja do Sagrado Coração de Jesus registamos a participação determinante do trabalho conjunto de Nuno Portas e de Pedro Vieira de Almeida.

A casa do Cipreste apresenta a mesma sensibilidade clássica e simultaneamente romântica, característica de uma produção do espaço entre o pragmatismo da distribuição do programa e uma certa eloquência casual da vida quotidiana, que se regista não só na obra de Voysey e nas *country houses* inglesas mas também na arquitectura nórdica, nomeadamente em Asplund (1885-1940), de que pode ser exemplo a casa Snellamn[139].

A influência nórdica parece ser um aspecto detectado e assinalado pela crítica como determinante da modernidade de algumas obras. Esta influência é indicada, entre outros, por André Tavares relativamente à Albergaria de Salamonde de Januário Godinho (1910-1990) de 1951;[140] também Bernardo Ferrão salienta no seu estudo *"Tradição e Modernidade na obra de Fernando Távora"* a influência nórdica relativamente à casa de Ofir projectada em 1957, reconhecendo a importancia:



4-79. Casa Snellamn, planta piso 1 e 2, E. G. Asplund, 1917-18 *[p918]*

"Singularmente A. Siza lerá, com enorme agudeza, não só a vertente desta obra que se articula com a tradição regional, ao referir que ela «não é mais do que outra chaminé entre luminosas e essênciais construções do litoral minhoto», como também a que significa a modernidade então possível, ao constatar que «pouca gente foi sensível na época ao facto de que se utiliza uma estrutura espacial moderna e nórdica»,[141] sugerindo, por certo, a retoma de soluções já experimentadas pelo «novo empirismo sueco» e, designadamente, por Asplund e Lind." [142]

139. LÓPEZ-PELÁEZ, José Manuel, *La arquitectura de Gunnar Asplund*, (1998), Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2002

140. TAVARES, André, "Abergaria de Salamonde, Januário Godinho de Almeida", *Jornal Arquitectos*, 196, Lisboa, 2000, p.64-67

141. SIZA, Álvaro, "Fernando Távora", *Catálogo da Exposição Arquitectura, Pintura, Escultura, Desenho*, Museu Nacional Soares dos Reis, Porto, 1987, p.186

142. FERRÃO, Bernardo, "Tradição e Modernidade na obra de Fernando Távora", in Luiz Trigueiros (ed.), *Fernando Távora*, Blau, Lisboa, 1993, p.28

4-80. Casa Monsalvat, planta, Raul Lino, 1901 [p589]

Torna-se assim pertinente, que a casa do Cipreste, constitua um exemplo da influência inglesa[143] em Portugal, no início do século XX, sobretudo da cultura doméstica inglesa, que então seria uma referência de qualidade em toda a Europa. Para tal terá colaborado o impacto alcançado na Europa e em particular na Alemanha, da primeira edição em três volumes da obra de Hermann Muthesius (1861-1927) *Das Englische Haus*,[144] entre 1904 e 1905, onde de forma exaustiva descreve, analisa e defende a casa inglesa como paradigma da cultura do habitar.

Também julgamos, ser a casa do Cipreste de Raul Lino o melhor exemplo da influência inglesa, não só no tratamento do espaço doméstico, na manipulação dos dispositivos espaciais e na adaptação às circunstâncias do local, mas também na inovação da articulação do seu programa. É na **casa Monsalvat [p589]** também de Raul Lino, realizada em 1901, que surge o espaço central como verdadeiro *central living hall*, como espaço de reunião, aglutinador dos compartimentos em seu

143. A influência inglesa tem várias e profundas raízes na cultura portuguesa, tal como é amplamente debatido por José-Augusto França na *A Arte em Portugal no Século XIX*. Gostaríamos unicamente de salientar dois exemplos: a importância da colónia britânica no Porto do século XVIII, que irá marcar o seu neopaladianismo com o programa do Hospital de Santo António, celebrando desta maneira a poderosa actividade comercial que mantinha nesta região, e o romantismo de influência anglo-saxónica e germânica de Sintra, revisto no Palácio da Pena, descrito por William Beckford e James Murphy.

FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XIX*, Bertrand, Lisboa, 1966, p.359-377

BECKFORD, William, *Diário de William Beckford em Portugal e Espanha*, Biblioteca Nacional, Lisboa, 1988 [o primeiro registo relativo a Portugal é de 1787]

MURPHY, James, *Viagens em Portuga*l, (1795), Livros Horizonte, Lisboa, 1998

144. As circunstâncias em que é realizada a edição em língua inglesa de *Das Englische Haus*, podem ajudar a compreender, a dificuldade da aceitação da arquitectura doméstica como parte significativa da cultura arquitectónica de uma época. A primeira edição inglesa (1979, em paperback 1987) é realizada setenta e cinco anos após a primeira edição em língua alemã, sendo baseada na segunda edição alemã de 1908-1911 revista por Muthesius. Contudo a edição inglesa enfrentou a necessidade de ser realizada num único volume o que levou a substânciais cortes no texto original. Sobre este assunto ver a introdução do editor da edição inglesa Dennis Sharp. Tambem a tardia publicação em ingles é considerado por Posener como, resultado do desinteresse e mesmo omissão da crítica pela arquitectura doméstica e, especialmente, pela *English free architecture* então produzida por arquitectos como Philip Webb, Norman Shaw, Lethaby ou Voysey. Sobre este assunto ver prefácio da edição inglesa de Julius Posener.

MUTHESIUS, Herman, *The Englishe House*, (1904), Granada Publishing, Crosby Lochwood Staples, 1987.

redor.[145] Contudo parece-nos que será na casa do Cipreste que este dispositivo de centralidade doméstica surge de forma mais inovadora e mais determinante para a qualidade do espaço arquitectónico projectado.

Apesar de podermos registar o mesmo tipo de pesquisa formal sobre o espaço central e a concentração de serviços no espaço doméstico, nos dois lados do Atlântico, as obras dos arquitectos que melhor exemplificam esta atenção na passagem para o século XX, adquirem um carácter muito distinto, são entre outros: Voysey que tem um especial sentido da continuidade da sua obra e da pesquisa a ele associada, Wright que revela uma profunda preocupação de inovar em cada obra, e de Raul Lino que procura articular tradição com romantismo.

A concepção da casa baseada na ideia de um espaço central constitui no início do século XX uma das chaves de interpretação do espaço doméstico então produzido. Apesar das diferenças do seu desenvolvimento em cada projecto e em cada autor e dos encontros e desencontros no processo como este elemento vai entrando no desenho da casa e articulando uma nova forma de vida doméstica, as alterações que iram decorrer na habitação durante o século podem ser, como veremos, sintetizadas neste processo espacial e arquitectónico.

Outros arquitectos contemporâneos de Voysey construíram casas similares que seriam profusamente divulgadas. Um deles foi Baillie Scott que construirá em 1900, Blackwell, em Lake Windermere. Esta casa seria publicada por Muthesius em 1904 com enorme sucesso e segundo Hitchcock, terá influenciado, entre outras, a obra de Adolf Loos (1870-1938) em Viena.[146]

145. No capítulo *6 O centro como determinante na organização da casa,* o centro com elemento aglutinador da casa é largamente debatido.

146. HITCHCOCK, Henry-Russell, *Achitecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, (1958), Penguin Books, 1975, p.380

Mas a grande popularidade caberá a Sir Edwin Lutyens (1869-1944) que caracterizará de forma marcante, com um gosto revivalista da geração precedente, a arquitectura inglesa no início do século XX, acompanhando o declínio do espírito reformador de Voysey e da sua popularidade anterior.[147]

147. Voysey foi o mais criativo no campo da arquitectura doméstica em Inglaterra, Lutyens o mais produtivo. Contudo quando Voysey morre em 1941, a nova geração, aceita-o como "pai" da arquitectura moderna que ele, bem como Lutyens, vivamente contestavam. Em 1940 Voysey recebe a medalha de ouro da RIBA.

HITCHCOCK, Henry-Russell, Ibid., p.381

5 Mudança e continuidade no projecto doméstico

A observação dos percursos delineados pela ideia de espaço central na construção do espaço doméstico, desde o *Picturesque* até à obra de Wright e de Voysey em 1900, permite-nos identificar um conjunto de precedentes que estarão presentes na sua transformação ao longo do século XX.

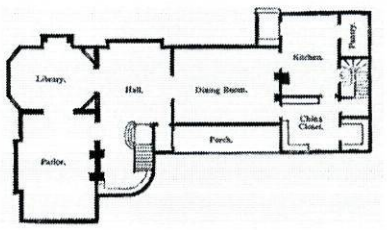
A transformação espacial da habitação burguesa desde o início do século XX encontra-se perante um amplo conjunto de factores, que, partindo da ideia de *espaço central* na estruturação da casa, encontra na aceitação da *continuidade espacial* um valor perene da modernidade. A importância e o valor da *continuidade espacial,* como um dos agentes mais influentes do projecto moderno, é salientada por Vincent Scully na conclusão do seu trabalho sobre a casa americana,[1] referindo o sentido precocemente detectado nas primeiras obras de Richardson:

"(...) em 1870 um novo sentido de espaço e de continuidade da superfície, foi primeiramente desenvolvido na América por Richardson e posteriormente largamente dessimimado após uma assimilação de influências do American colonial e do English Queen Anne (...)"[2]

1. Também Robert Venturi, tal como Vincent Scully, atribui o destaque do espaço contínuo, como tendência na evolução do espaço interior, desde as casas em *Shingle* até às *Prairie Houses,* culminando no *De Stijl* e no *Pavilhão de Barcelona.*

VENTURI, Robert, *Complejidad y contradicción en la arquitectura,* (1966), Gustavo Gili, Barcelona, 1978, p.110

A referência a esta nova espacialidade e qualidade plástica da superfície exterior, assim como do espaço interior — através do protagonismo do *espaço central* como factor de flexibilização do programa e de ligação espacial — pode ser já plenamente identificado na casa M. F. Stoughton de 1882, de Richardson. Nela estão, não só reunidos os elementos que irão agendar as transformações do espaço doméstico até ao século XX, mas também uma alternativa (como demonstra Vincent Scully na sua obra) às diversas influências, que até então caracterizavam a habitação burguesa, veiculadas por diferentes estilos, eclectismos e revivalismos tardios (colonial e o paladiano no contexto anglo-saxónico). É assim proposta uma edificação, que traduz uma correspondência entre volume e sistema construtivo, directamente relacionada com o programa que acolhe, em que o exterior é uma superfície contínua de um só material de revestimento e sem ornamento, e o seu interior se caracteriza pela simplificação da compartimentação.



5-1. Casa M. F. Stoughton, planta piso 1, H. H. Richardson, 1882 *[p819]*

As condições para as transformações do programa doméstico estão enunciadas — e de certa forma sintetizadas no exemplo da casa de Richardson — aguardando o seu desenvolvimento em contextos distintos e perante uma imensa articulação de factores que determinaram os futuros projectos: o espaço central como tema aglutinador das transformações da organização interna, a noção de movimento como um valor espacial, evidenciado na ideia de *promenade architecturale*, a demarcação de um núcleo funcionalmente coerente de serviços, a simplificação do programa e a consequente unificação dos espaços com redução da área edificada, a dilatação do interior sobre o espaço exterior reconsiderando valores naturais e paisagístico, a mutação da hierarquização e a diferente segregação dos espaços relativa aos padrões do século XIX, a economia e racionalidade da construção disponibilizada por novas tecnologias e equipamentos. Estes factores constituem as premissas da investigação arquitectónica, que na primeira metade do

2. SCULLY, Vincent, *The Shingle Style & the Stick Style*, (1955), Yale University Press, 1971, p.155

século XX, irá ser levada a cabo centrada no paradigma da *continuidade espacial.*

Falar das transformações registadas ao longo do século XX, no espaço doméstico e na sua arquitectura, implica também admitir processos de continuidade — herdeiros de transformações que decorrem desde o século anterior ou mesmo do século XVIII — e de inovação, como estando na sua génese.

Devemos contudo reparar que em Portugal, o peso do século XIX irá fazer sentir-se fortemente, até meados do século XX,[3] não só na arquitectura produzida, mas igualmente nos hábitos que permanecem enraizados de um estilo de vida oitocentista.[4]

Esta observação implica a consideração de uma visão muito mais restrita, da dimensão da vanguarda moderna no início do século XX. Tomando o exemplo de França, devemos notar que ainda em 1925, o projecto moderno é um tema debatido por um grupo muito restrito de intelectuais, ficando de fora uma enorme quantidade de projectos e construções, marcados pelo gosto académico, que constituem um fenómeno extenso e significativo. Como faz notar a este respeito Blanca Lleó, só um pequeno grupo de artistas *"fala uma linguagem nova"*, o que vem reflectir-se na Exposição Internacional de 1925 em Paris, marcada pela afirmação de um gosto tradicionalista, defendido por decoradores que lutam contra uma influência estrangeira, fundamentalmente alemã, e pela retoma de uma arte com referências francesas.[5]

3. Este aspecto será tratado neste capítulo, onde nos referimos ao contributo de Paulo Pereira, que sintetiza as noções avançadas por diversos estudos sectoriais, que reconhecem o prolongamento de estruturas socioeconómicas, políticas e culturais típicas do século XIX, como caracterizadoras da condição portuguesa até meados do século XX.

PEREIRA, Paulo, *2000 anos de arte em Portugal*, Temas e Debates e Autores, Lisboa, 1999

4. Como referimos, um desses aspectos pode ser observado no rigoroso controlo social exercido em todas as esferas da vida profissional, pública e privada dos portugueses, como é demonstrado, entre outros, no estudo de Irene Pimentel sobre o Estado Novo e as Mulheres.

PIMENTEL, Irene Flunser, História das Organizações Femininas no Estado Novo, Círculo de Leitores, 2000

Se esta constatação permite estabelecer alguma comparação com a situação vivida em Portugal, nas primeiras décadas do século, onde persiste a defesa de uma arquitectura de gosto *Beaux-Arts* de cunho nacional, envolta por diversos revivalismos, como veremos neste capítulo, logo teremos que observar que, malgrado a situação minoritária dos artistas modernos em França, o desinteresse do público francês e o afastamento dos organismos oficiais das suas propostas, na referida Exposição Internacional em 1925, Le Corbusier consegue realizar o Pavilhão do L'Esprit Nouveau (Mallet-Stevens realiza o Pavilhão de Turismo, Melnikov o da URSS e Behrens o da Áustria). Apesar das dificuldades na concretização do Pavilhão de L'Esprit Nouveau, esta obra marca o início da experiência moderna, na sua versão cubista e corbusiana.[6] Será através da arquitectura da casa para clientes privados — sobretudo pessoas ligadas ao meio cultural ou artistas, tal como aconteceu com Raul Lino nas suas primeiras obras[7] — que se iniciará o abandono da linguagem clássica, e se fundam os novos valores da arquitectura assente nas ideias da industrialização, da mecanização e da standardização como utopia para uma regeneração social.[8]

Em Portugal, se este processo mantém semelhanças 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.[9] 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

5. LLEÓ, Blanca, *Sueño de habitar*, Fundacion Caja de Arquitectos, Barcelona, 1998, p.51-83

6. Idid., p.51

7. Nos primeiros anos de actividade profissional de Raul Lino, a influência do círculo de amizades de pianista Alexandre Rey Colaço (que optara por viver em Portugal), será determinante, não só no aperfeiçoamento da sua formação, como também na realização das primeiras encomendas. É o caso em 1901, da casa Monsalvat para a família Rey Colaço (uma oferta da Duquesa de Palmela, da construção e terreno), e em 1902, da casa de St.ª Maria para a família O'Neil.

8. Experiência que Raul Lino não realizará. Aliás o seu percurso formativo e profissional, como refere Pedro Vieira de Almeida, será exactamente o oposto de Le Corbusier, como veremos.

ALMEIDA, Pedro Vieira de, "Raul Lino, Arquitecto Moderno", in *Raul Lino. Exposição Retrospectiva da sua Obra*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1970, p. 122

projecto que ultrapassasse o domínio da iniciativa privada, e se extendesse para uma dimensão colectiva e institucional como propósito da melhoria da qualidade de vida da população. As obras mais emblemáticas do modernismo, como entre outras, o Instituto Superior de Engenharia (de Pardal Monteiro, 1925-1941) e o conjunto que é edificado em seu redor, à escala do território nacional e das condições degradadas de vida da sua população, são obras circunscritas a uma cenografia estatal.[10] 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, tratado-se sempre de fenómeno eminentemente visual. A construção doméstica em registo modernista, que observamos nos projectos publicados, é realizada sobre alvenarias de pedra (com excepções pontuais como na casa para o engenheiro Bélard da Fonseca de Cristino da Silva, em 1930), o que não permite o abandono da parede espessa para uma liberdade espacial ou a abertura de grandes vãos, argumentos definitivos da nova linguagem. A modernidade é assim e sobretudo um estilo, 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 aos final dos anos cinquenta, este será o quadro de continuidade e de inovação da arquitectura portuguesa, herdeira das décadas anteriores.

No entanto, se os constrangimentos de uma produção nacional enquanto obra moderna são genericamente aceites, quando comparados com a experiência anglo-saxónica ou centro-europeia, tal não satisfaz o conhecimento da capacidade e da acuidade das arquitecturas produzidas

9. José-Augusto França observa essa mesma inércia bloquedora 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

10. A hibridez da produção arquitectónica, o imobilismo sociocultural da burguesia, e a generalizada degradação das condições de vida do povo, caracterizam a sociedade portuguesa nos anos 40, como é salientado por António Bandeirinha:

Bandeirinha, José António, *Quinas Vivas*, (1993), FAUP publicações, Porto, 1996

em Portugal. Geralmente constatamos duas anomalias: uma é a comparação da produção local e portuguesa com a vanguarda internacional — que foi um movimento singular e não extenso, embora com uma enorme capacidade didáctica, de influência e de propaganda dos seus modelos — quando devíamos compará-la com regiões periféricas semelhantes à nossa; outra, é a de não reconhecermos que os arquitectos portugueses que produziram a obra mais consistente, moderna ou não, eram possuidores de uma informação actualizada dos movimentos artísticos estrangeiros, através das mais diversas vias: a formação estrangeira e os contactos mantidos (no caso de Raul Lino com Albrecht Haupt), a assinatura de periódicos internacionais (esta informação aparece dispersa nas monografias dos autores, nomeadamente na de Ernesto Korrodi) e as viagens que realizavam.[11] Reconhecemos que no estudo da casa burguesa, o não alinhamento pela vanguarda da modernidade, se por um lado se deve aos constrangimentos acima evocados, por outro, deve-se ao facto de cada arquitecto não julgar pertinente a sua intervenção conforme os modelos modernos. No caso de Raul Lino, citado a este propósito por Pedro Vieira de Almeida, é evidente de que a sua opção não foi (e talvez também não pudesse ser) o moderno.[12] Esta constatação é importante, porque das obras analisadas de Raul Lino e de outros do seu tempo, constatamos a presença de elementos, implícitos ou explícitos, referenciados a outras produções, de origens diversas como inglesa, francesa ou nórdica. Esta produção arquitectónica é erudita, estabelecendo a ponte com a tradição do século XIX, e inovadora na resposta ao local, ao cliente e ás condições portuguesas, mas não é de fundação moderna.

11. A ausência de trabalhos monográficos sobre a formação, obra e vida dos autores é limitadora de conclusões mais vastas e precisas. Os trabalhos monográficos, muitas vezes dispersos por artigos, catálogos de exposições e outro tipo de notas, caracterizam-se pelo excesso de conclusões, em vez de apresentarem com rigor e clareza, os seus processos e interpretações. Perde-se assim, a oportunidade de articular informações vitais para estudos futuros como por exemplo: correspondência trocada, interesses culturais, acesso à informação, forma de vida, planeamento de viagens, etc..

12. Este assunto foi já desenvolvido no capítulo *4 Precedentes na experiência anglo-saxónica: o central living hall.*

Ibid., p. 124-126

Esta situação é modificada pelos arquitectos que nascem já no século XX, a quem caberá encerrar o longo século XIX português, nos anos 60. A sua acção será diferente pela emergência de uma nova linguagem moderna em arquitectura, como resposta e provocação a novas circunstâncias socioeconómicas e culturais. Regista-se também um maior interesse público pela arquitectura moderna, que se pretende mais adequada a um novo estilo de vida.

Contudo nos anos sessenta, vive-se o paradoxo dos arquitectos que então lutaram por uma arquitectura moderna, se depararem com a crítica dos seus colegas mais novos, que pugnavam pela revisão do Moderno internacional e ortodoxo.

5.1 A construção da modernidade

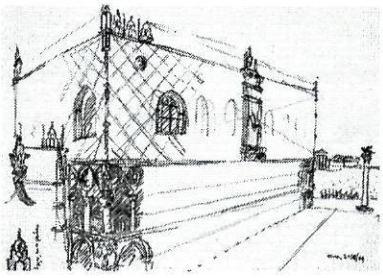
Continuidade e mudança são termos que caracterizam a produção arquitectónica no início do século XX. Esta arquitectura soube estabelecer — por vezes de forma complexa e nem sempre explícita — entre a experiência herdada do século passado e as suas novas propostas de espaço, ideias chave referenciadas por expressões como *"garden citties"*, *"art déco"*, *"l'esprit nouveau"*, *"plan libre"*, *"machine à habiter"* ou *"funcionalismo"*[13] que agendam informações multidisciplinares, enunciadas no século anterior, no debate cultural e arquitectónico do início do século XX.

A produção arquitectónica no início do século, constitui-se na base da formulação em campos tão diversos como os da indústria e dos novos materiais e processos construtivos, da medicina e das novas formulações da relação do homem com o seu habitat, de um novo mundo que moldava o homem como consumidor de tecnologia na procura de melhores condições de vida e de conforto, e de uma nova estrutura social emergente. Constata-se que, neste processo, os aspectos inovadores, são sobretudo relativos à forma como se estabelece a linha de continuidade, entre as premissas dos problemas identificados e de respostas iniciadas no final do século XIX, isto é, no prolongamento e na recriação da tradição, na medida em que esta é reinventada, como capacidade de responder criativamente às circunstâncias do seu tempo. A modernidade

13. Interessa-nos a proposta de E. R. de Zurko em que a concepção racionalista da arte é solidária com a teoria funcionalista. O pensamento racional, exigia clareza e simplicidade, buscando na arte, como em outros domínios, ordem e lógica. O racionalismo, especialmente o do século XVIII, com a fé nos princípios, nas regras e nos modelos, abriu as portas ao funcionalismo. Os homens confiavam na razoabilidade de Deus; deste modo, o crítico de arte podia afirmar, sem verificação científica, que a forma humana (o grande modelo da arte) era o exemplo e o fim da adequação. Esta concepção racional da arte, leva à admiração da perfeição técnica e física, com uma tendência a identificar beleza com perfeição. Com o desenvolvimento e aperfeiçoamento da máquina, os racionalistas poderão comparar com a perfeição artística a perfeição mecânica, convertendo-se a ideias de eficácia num critério arquitectónico.

ZURKO, E. R. de, *La Teoría del funcionalismo em la Arquitectura*, (1957), Ediciones Nueva Visión SAIC, Buenos Aires, 1970

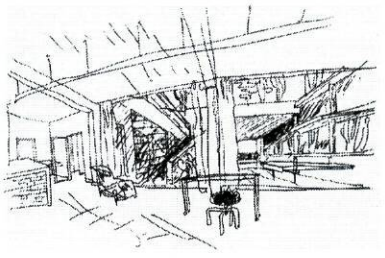
funda-se assim neste compromisso, nem sempre evidenciado, mas seguramente influente na construção espacial proposta pelos seus actores mais determinantes.



5-2. Veneza, desenho de viagem, Fernando Távora, 1964 *[b1989]*

A viagem como passagem: a lição da *casa Turca*

A viagem para um arquitecto, é um ritual fundamental de conhecimento e de maturação, sendo um momento indispensável na sua formação e identidade. Nesta perspectiva, para biógrafos e investigadores, as viagens realizadas são momentos excepcionais para o estudo da obra dos arquitectos, porque contribuem para a revelação do autor e da sua personalidade, através da escolha do itinerário, do que visitaram e do que registaram. A viagem é assim um sinal, que pode ajudar a perceber o que promove o acto de projectar, o que na maior parte das vezes, é espaço pessoal não directamente acessível ao crítico.



5-3. Ville Savoye, desenho de viagem, Álvaro Siza, 1988 *[b666]*

Seria infindável enumerar as viagens realizadas, porque todos viajaram ou em Portugal ou no estrangeiro, em estadias curtas ou durante longos períodos.[14] A relevância da viagem, não se limita ao seu destino e duração, mas à sua pertinência para a constituição da obra de um arquitecto. É nesta perspectiva que as viagens de Le Corbusier (1887-

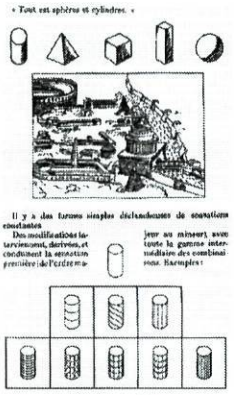
14. Julgamos ser importante e significativa a realização de estudos sobre as viagens dos arquitectos, integrando-os numa perspectiva cultural ampla, capaz não só de relacionar os aspectos da sua formação, mas também a forma como acompanham ao longo de uma época a realização de uma obra. A par deste estudo, cremos ser pertinente perguntar-se: o que liam, o que tinham nas suas bibliotecas, que música escutavam, etc.. Pierre Pinon indica-nos, que as viagens passaram a ter uma importância significativa na cultura do século XVIII, e que os primeiros arquitectos que realizaram relatos das suas viagens viveram no início do século XIX.

PINON, Pierre, "La Maison Turque", in P. Saddy, C. Malécot (org.), *Le Corbusier: le passé á réaction poétique*, Caisse Nationale de Monuments Historiques et de Sites, Paris, 1988, p.165-173.

A mesma dificuldade é sentida na investigação realizada por Filipa Lowndes Vicente sobre as viagens de D. Pedro V à Europa em 1854 e 1855, onde salienta a ausência de estudos sobre outros viajantes portugueses do século XIX. Para esta autora, nos séculos XIX e XX, a viagem nas suas diferentes vertentes — o itinerário, o registo escrito e visual ou a colecção que promove de objectos e de conhecimentos — é um elemento chave para a compreensão da sociedade portuguesa da época. Na viagem encontraremos os fundamentos da cultura da visualidade que hoje determina o nossa quotidiano. O estudo dos *Portugueses no estrangeiro* constitui um mapa essencial para a compreensão de uma narrativa de modernidade que foi visível no estrangeiro, mas não em Portugal.

VICENTE, Filipa Lowndes, *Viagens e Exposições: D. Pedro V na Europa do Século XIX*, Gótica, Lisboa, 2003

1967) são um documento essencial (não só no âmbito da sua obra e do seu significado, mas também para a compreensão do que era ser arquitecto nas primeiras décadas do século XX), uma vez que são planeadas como percursos formativos, documentadas detalhadamente e como tal registam, na primeira pessoa, o contacto com obras de arquitectura e autores, bem como a sua crítica, valorização e consideração futura, posteriormente transportada (ou não) para a sua obra, como registo pessoal. Assim viajar, para um arquitecto, tem um sentido de reunião de materiais essenciais para "alimentar" o projecto, podendo distinguir-se a "viagem arquitectónica" de outras, por esta não ser um fim, mas antes uma passagem para o projecto.



5-4. A Lição de Roma, "Tout est sphères et cylindres", *L'Esprit Nouveau*, Le Corbusier, 1920 *[p951]*

As viagens de Le Corbusier (na época ainda Charles-Edouard Jeanneret) constituem material relevante na verificação de que, a construção do espaço doméstico e da arquitectura moderna, surge na continuidade da arquitectura antecedente, e do seu conhecimento profundo. Este árduo labor é continuado na sua obra, capaz de sintetizar uma nova forma e espaço, consciente do lugar e do tempo, ou seja, da sua própria contemporaneidade.[15]

Também encontramos este propósito, nas viagens dos arquitectos portugueses (assinaladas nos escassos trabalhos monográficos disponíveis, embora não documentadas), que no início do século visitam o seu próprio país. Com o objectivo de identificarem a forma de viver e de habitar dos portugueses, destacamos as viagens do etnólogo Rocha Peixoto ou de Raul Lino (sobretudo entre 1897 e 1919, primeiro com Roque Gameiro, depois sózinho)[16] que percorrem o território nacional com o objectivo de identificarem a forma de viver e de habitar dos portugueses. Já em 1960, destacamos a viagem de Fernando Távora pelos Estados Unidos da América e Japão, percurso essencial da sua formação e que posteriormente influenciará a sua obra.[17] Apesar do

15. 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

16. RIO-CARVALHO, Manuel, "Raul Lino, o Tempo Reencontrado", in *Raul Lino. Exposição Retrospectiva da sua Obra*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1970, p.196

tempo que separa estas viagens, entre muitas que outros terão com certeza realizado, os objectivos traçados são os mesmos: conhecer a tradição construída e viver a sua experiência, visitando-a como material de projecto.

As viagens realizadas por Le Corbusier à Alemanha (1910-1911) e ao Oriente (1911) são férteis de referências arquitectónicas explícitas, que permitem a constituição de um mapa da evolução dos seus interesses, como sejam, a comparação entre as silhuetas dos monumentos de Roma e os sólidos geométricos em A Lição de Roma,[18] ou as visitas a fábricas, indicador do interesse pela máquina e posteriormente pelos comboios, aviões e transatlânticos. Este mapa, auxilia-nos a ver que a inovação na arquitectura de Le Corbusier, está impregnada do conhecimento produzido por outras gerações, em diferentes locais e em diferentes tempos, sendo nesta percepção da história que funda a sua intervenção.

A experiência adquirida nos seus anos formativos é exemplo significativo na constituição do trajecto da arquitectura no século XX,

17. A investigação monográfica destes autores está por realizar. Relativamente a Fernando Távora, conheçemos das suas aulas, a importância das visitas que realizou nessa "volta ao mundo", pelos registos mostrados e pela expressão com que descrevia o seu conhecimento. Na exposição *Fernando Távora: percurso,* realizada em 1993, é apresentada esta viagem com a referência: VIII.18 "*Manuscrito da viagem aos Estados Unidos e Japão, em 1960, Com Bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian e equiparação a Bolsa do Instituto para a Alta Cultura. Ilustrado. Com 805 páginas.*"

TÁVORA, Fernando (org.), *Fernando Távora: percurso*, Centro Cultural de Belém, Lisboa, 1993, p.61

Alguns desenhos estão editados em:

BANDEIRINHA, José António, "Alguns desenhos de viagem do arquitecto Fernando Távora", *Via Latina*, Maio, DGAAC, 1991, p.348-356

LAIÑO, Ana Dominguez, e outros (org.), *Távora: desenhos de viagens / projectos*, COAG, 2002, p.27-55

Podemos ainda referir as viagens, no final dos anos vinte de Carlos Ramos à Alemanha, de Cristino da Silva a França; no final dos anos trinta de Keil do Amaral à França, Alemanha, Holanda e Inglaterra, e nos anos quarenta aos Estados Unidos da América; no final dos anos cinquenta de Nuno Teotónio Pereira e Nuno Portas à Itália; e no final dos anos sessenta de Álvaro Siza à Finlândia.

18. A frase "La Leçon de Rome" surge em 1923 em *Vers une Architecture*. A célebre imagem "Tout est sphéres et cylindres" é publicada no nº1 do *L'Esprit Nouveau*, em 1920 (altura em que Jeanneret adopta o pseudónimo de Le Corbusier). Sobre este assunto ver:

BROOKS, H. Allen, *Le Corbusier's formative years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, The University of Chicago Press, Chicago, 1997, p.238

Ibid., p.297; idem. p.498

como criação artística e técnica, onde a sua leitura é indissociável da leitura dos processos de continuidade e inovação que cada um dos seus actores previligia.

A Viagem à Alemanha é particularmente significativa neste processo, porque nela são sintetizadas ideias, registadas novas compreensões, e adquiridos instrumentos que serão reforçados, posteriormente na Viagem ao Oriente, afirmando-se como arquétipos do pensamento de Le Corbusier nas suas obras futuras.

Sem pretendermos resumir a complexidade das leituras possíveis sobre a sua jornada alemã, julgamos contudo que este periodo, coloca o jovem Jeanneret em contacto, se não mesmo em vivo confronto, com outras experiências que vão introduzir novos entendimentos e proporcionar-lhe abordagem diferente à cultura arquitectónica.

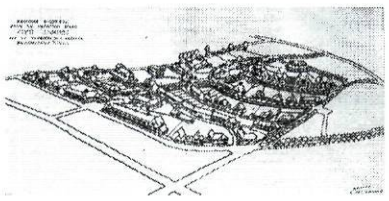
Em Berlim a 1 de Novembro de 1910, Jeanneret entra para o escritório de Peter Behrens (1868-1940), onde permaneceria 6 meses, e onde trabalhavam Walter Gropius (1883-1969), Mies van der Rohe (1886-1969) e Adolf Meyer (1881-1929). A experiência de trabalho seria duramente sentida no início da sua estadia, referida como *brutal pelo espírito autocrático e aterrorizador, que Behrens impunha ao seu staff.*[19] Posteriormente, na sua correspondência citada por Allen Brooks, vem reconsiderar a sua opinião:

"Eu entrei no escritório de Behrens sem saber quase nada do que era um estilo, e totalmente ignorante sobre a arte dos perfis e das suas relações harmoniosas. (...) Behrens insiste rigidamente num ritmo e numa subtil proporção, e tantas outras coisas que eram totalmente desconhecidas para mim."[20]

19. BROOKS, H. Allen, *Le Corbusier's formative years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, The University of Chicago Press, Chicago, 1997, p.238

20. Ibid., p.239

Como faz notar Allen Brooks, a aprendizagem de Jeanneret vai mais além do saber traçar um projecto e tomar decisões sobre a sua orientação, uma vez que, no escritório de Beherns, aprende a importância da clareza no projecto das *proporções harmoniosas*. Este aspecto, nuclear na prática da arquitectura na Alemanha e na Holanda, terá consequências para Le Corbusier na importância que vai atribuir à proporção e consequentemente na origem do *tracé régulateur* e do *modulor*.[21]



5-5. Cité Jardin par a Arnold Beck, Ch-. E. Jeanneret, 1914 *[p958]*

Outro contacto determinante na Alemanha, é a visita a Hellerau[22] no final de 1910, onde conhece Heinrich Tessenow (1876-1950). Nesta visita a Hellerau, cidade com um traçado directamente influenciado pelas ideias da Cidade Jardim de Ebenezer Howard (1850-1928) — onde se encontram as casas de Theodor Fischer (1862-1938),[23] de Baillie Scott (1865-1945) ou de Hermann Muthesius (1861-1927), sobre as quais, Jeanneret não faz qualquer referência, salientando unicamente o seu interesse pela arquitectura de Richard Riemerschmid (1868-1957).[24] Esta visita regista o interesse de Jeanneret no planeamento da cidade, influenciado pela leitura apaixonada de Camillo Sitte (1834-1903).[25]

21. Idem, p.239

22. O seu irmão Albert foi convidado em 1910, pelo músico e compositor Suíço Jaques-Dalcroze, a tornar-se seu pupilo e a integrar a sua escola em Hellerau, localidade onde Heinrich Tessenow estava a projectar o auditório e a escola.

Idem, p.225 ; Idem, p.245

Para uma observação mais completa das cidades-jardins alemãs ver:

BÉRET, Chantal, *Architecture en Allemagne 1900-1933*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1979

23. Jeanneret tenta encontrar trabalho junto do escritório de Theodor Fischer em Munique, de que admirava a obra que já tinha visitado, mas tal não foi possível. Curiosamente nessa altura, e em Munique, Erich Mendelsohn (1887-1953) trabalhava com Theodor Fischer; com este arquitecto viriam a trabalhar posteriormente Bruno Taut e J. J. P. Oud.

Idem, p.214, nota 2.

24. Idem, p.235.

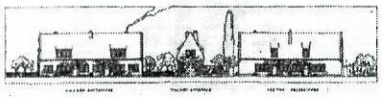
Richard Riemerschmid estuda e projecta, em 1907, para a *Deutsche Werkstätte* em Hellerau (fábrica de móveis e de casas pré-fabricadas dirigida por Karl Schmidt, um dos fundadores da Deutscher Wekbund juntamente com Muthesius e Henry Van de Velde) a organização económica, funcional e muito compacta de uma sala quarto de dormir. Este tema irá interessar Le Corbusier na sua paixão pelos espaços mínimos dos *wagons-lits* e dos camarotes nos transatlânticos, como exemplo para a casa moderna.

MASSEY, Anne, *La décoration intérieure au XX siècle*, Thames & Hudson, Paris, 199, p.65-66

25. Sobre a influência de Camillo Sitte no jovem Jeanneret ver:

BROOKS, H. Allen, "Jeanneret e Sitte: le prime idee di Le Corbusier sula costruzione della cittá", *Casabella*, 514, 1985, p.40-51

Conhecer a experiência de planeamento urbano de Hellerau e posteriormente de Nikolasse, Zehlendorf e de Neu-Babelsberg[26] — outra Cidade Jardim projectada com clara referência ao planeamento urbano de Barry Parker (1867-1947) e de Sir Raymond Unwin (1863-1940) — será determinante para a realização posterior em 1914, do projecto da *Cité Jardin* para Arnold Beck. Este projecto apresenta um traçado curvilíneo das ruas, em que as casas com cobertura inclinada, mantêm o alinhamento curvo da rua, tal como era defendido no texto "La Construction des Villes" (em que trabalhava desde 1910), e em tudo semelhante às suas congéneres inglesas. Segundo Allen Brooks estas casas, apresentavam *"semelhanças com as existentes em Hellerau, especialmente com as desenhadas por Riemerschmid, Tessenow e Baillie Scott."*[27]



5-6. Casa para Saint-Nicholas-d'Aliermont tipo B, Ch.-E. Jeanneret, 1917 *[p952]*

Também em 1917, no projecto de loteamento e de edificação de Saint-Nicholas-d'Aliermont, de menor dimensão que o anteriormente referido, as edificações propostas recolhem as mesmas influências, com piso térreo e mansarda, telhados de duas águas e chaminé.[28] As casas apresentam um sistema distributivo baseado na centralidade da escada de tiro, o que retoma os primeiros estudos realizados para a casa Dom-ino (1914) e para as casas operárias e da administração, localizadas na Charante-Maritime (1917). Este último projecto apresenta uma escada exterior muito semelhante à que irá ser utilizada na série de casas Citrohan (1920-1930), e outros elementos formais de organização que finalmente serão sintetizados (com outra imagem), no seu primeiro projecto plenamente construído, de loteamento e edificação de casas no Quartiers Modernes Frugès em Pessac (1924-1927).

26. Ibid., p.48.

BROOKS, H. Allen, *Le Corbusier's formative years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, The University of Chicago Press, Chicago, 1997, p.221

27. Ibid., p.369.

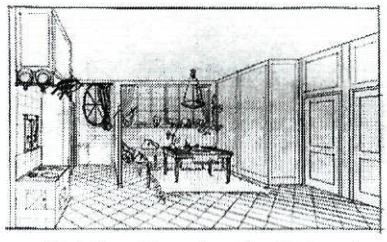
Le Corbusier publica no nº 27 de *L'Esprit Nouveau*, uma casa de Tessenow

28. Idem, p.484

Ver também:

RAGOT, Gilles, DION, Mathilde, *Le Corbusier en France*, Electa Moniteur, Paris, 1987, p.194

As semelhanças registam-se também entre o espaço doméstico da entrada, cozinha e sala, perspectivado por Jeanneret em 1915 na casa Dom-ino tipo B, e o esquisso realizado em 1917, da entrada e sala da casa para Saint-Nicholas-d'Aliermont tipo B. Embora no desenho de 1917 se registe uma distorção, na dimensão exagerada da sala relativamente à sua planta, verificamos que as duas casas — informadas por imagens exteriores já a distanciarem-se — partilham no espaço interior, uma igual noção de continuidade espacial onde se espera o desenrolar da vida familiar.



5-7. Casa Dom-ino tipo B, interior, Ch.-E. Jeanneret, 1915 *[p832]*

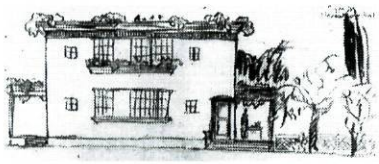
Apesar de em 1917, Jeanneret não usar o sistema de estrutura em betão Monolithe desenvolvido para a casa Dom-ino em 1915 (como se pode ver no vigamento indicado no tecto do desenho), as duas imagens do espaço doméstico, com uma ocupação semelhante, são construídas tendo como ponto focal uma mesma janela horizontal que domina todo o espaço. No espaço único pode acontecer toda a vida doméstica, sendo a localização de pequenos equipamentos, como a lareira, o armário fixo, o biombo ou o balcão fixo da cozinha que identificam no espaço, a actividade a realizar. Também a decoração e o mobiliário são semelhantes, como se constacta na mesa, cadeiras, cortinas, vasos e tapete, desenhados nas prespectivas.

5-8. Casa para Saint-Nicholas-d'Aliermont tipo B, interior, Ch.-E. Jeanneret, 1917 *[p952]*

Esta comparação entre os desenhos do espaço interior dos dois projectos, que têm como modelo a Cidade Jardim e a casa moderna Dom-ino, serve para verificarmos, que a transformação do espaço doméstico moderno, é um processo complexo, lento e de desenvolvimento em múltiplos vectores, que tanto mantém vectores de continuidade como introduz inovação. Continuidade, através da leitura da construção da cidade influenciada por Camillo Sitte e do planeamento da Cidade Jardim; inovação, através das condições de habitação traduzidas no espaço comum para vida doméstica, aspecto que virá a ganhar uma argumentação mais sólida em redor da ideia de *continuidade espacial* nos projectos seguintes. Falta ainda a presença de um outro elemento essencial na futura configuração do espaço doméstico, que é a dupla altura do espaço comum. Esta noção de espaço que se dilata não só na

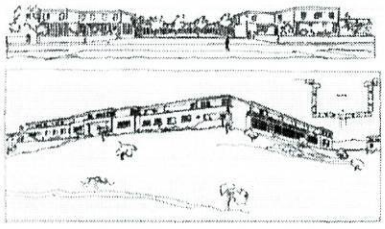
horizontal mas também na vertical, será introduzida, como veremos, na casa Schwob e posteriormente desenvolvida na série da casa Citrohan.

Será importante reter o percurso desde a Cidade Jardim até Pessac, como percurso formativo de Jeanneret, mas igualmente de formação de uma nova ideia de espaço habitável que iremos tratar.



5-9. Casa Dom-ino tipo B,Ch.-E. Jeanneret, 1915 *[p832]*

Nessa altura, em 1910, Jeanneret trabalha, como já referimos, no manuscrito "La Construction des Villes" onde se debruça sobre exemplos de planeamento urbano de Hampstead, Bournville e de Hellerau, o que lhe permite uma aproximação ao entendimento da construção da cidade e da casa (esta como seu material constitutivo essencial), como elementos essenciais das transformações em curso na sociedade do início do século. Julgamos que a percepção deste aspecto — a cidade e a casa como elementos chave das transformações que ocorrerão no século XX — e a valorização verificada na sua obra posterior, vão ser vitais na definição dos temas que orientaram os seus interesses de investigação e da sua proposta arquitectónica, sempre centrada em redor da cidade e da habitação.



5-10. Agrupamento Dom-ino, Ch.-E. Jeanneret, 1915 e 1915/1916 *[p832]*

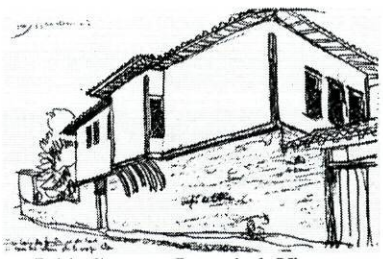
Nesta perspectiva repare-se que em 1914, Jeanneret inicia a investigação sobre os sistema Dom-ino, "Constructions Económiques Extensibles em Béton Armé", que permitiria a construção de casas de baixo custo e de rápida execução, perante a oportunidade da reconstrução do pós-guerra e da possibilidade de demonstrar as vantagens de novos sistemas de construção em betão, assim como das características espaciais para essa nova casa. O sistema Dom-ino, embora sem uma realização imediata, foi uma verdadeira alavanca para a definição de novos sistemas construtivos e para uma nova espacialidade da casa, futuramente designada por unidade de habitação.

Nos desenhos de Jeanneret realizados em 1915 da casa e do conjunto habitacional Dom-ino, são notórias as semelhanças com casa Schwob (1916), sobretudo na marcação da cornija, das paredes cegas e ausência de telhado. Atente-se ainda, nas duas perspectivas do conjunto de

habitações Dom-ino, e nas diferenças entre elas: na primeira (1915) as semelhanças com a casa Schwob mantém-se, na segunda (1915-1916) a imagem do conjunto passa a ser marcada por grandes superfícies envidraçadas recortadas na parede, por varandas reentrantes e palas, elementos que passaram a integrar a sua imagem da casa moderna.

No início do século XX, a arquitectura produzida encontra as suas raízes na tradição do século XIX: no cruzamento de influências que configuram a sua contínua transformação, e nos antecedentes que balizam a sua inovação ao longo do novo século.

Este aspecto é referido por Allen Brooks no estudo das viagens de Jeanneret nos anos dez, onde salienta na sua cultura arquitectónica, a passagem de uma influência marcada pelo gosto da arte medieval, para a enorme admiração da cultura clássica — aspecto central na Viagem à Alemanha — que é acompanhada pela observação, registo e interesse crescente da cultura popular, na Viagem ao Oriente. Esta síntese crucial entre cultura clássica e popular, será inequivocamente consolidada na Viagem ao Oriente, devendo ser observada como um movimento complexo e o mais abrangente na sua formação.[29]



5-11. Casa em Instanbul, Viagem ao Oriente, Ch.-E. Jeanneret, 1911*[p951]*

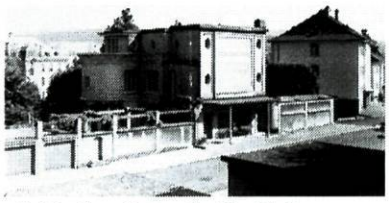
Esta passagem é para Paul Turner de grande e crucial importância, na formação do jovem, uma vez que é percursora da sua iminente afirmação no Movimento Moderno em arquitectura.[30] Paul Turner detecta através da leitura dos apontamentos manuscritos de Jeanneret em 1910, enquanto trabalhava no escritório de Peter Behrens, no livro *Les Entretiens de la villa du Rouet* de Cingria-Vaneyre, as suas dúvidas quanto ao valor da experiência alemã, assinalando assim a sua abertura para um entendimento mais abrangente da tradição cultural arquitectónica que o levará ao mediterrâneo. A obra de Cingria-Vaneyre debate a importância

29. BROOKS, H. Allen, *Le Corbusier's formative years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, The University of Chicago Press, Chicago, 1997, p.210

30. Paul Turner, no estudo da formação de Jeanneret, dedica particular atenção à sua biblioteca e às suas leituras.

TURNER, Paul V., *La Formation de Le Corbusier: Idéalisme et Mouvement moderne*, (1977), Éditions Macula, 1987

da identidade artística da Suíça Romande, salientando que o seu verdadeiro espírito é mediterrâneo e não nórdico. A sua arte deve por isso abandonar a influência da cultura alemã e voltar-se de novo para o classicismo da civilização gréco-latina.[31] Para Paul Turner não há dúvidas que, a passagem de Jeanneret de um interesse artístico marcado pela cultura alemã para um de matriz gréco-latina, estará já a ser esboçada em 1910 e determinará a sua viagem pelo Oriente em 1911 — aspecto determinante da modernidade de que será protagonista.[32]



5-12. Casa Schwob, Ch.-E. Jeanneret, 1916 *[p950]*

Em 1912 está concluído e pronto para publicação, o primeiro livro de Jeanneret com o título "Étude sur le movement d'art décoratif en Allemagne", onde refere este entendimento: *"as artes populares, acima de tudo, são humanas, e por isso internacionais"*,[33] ideia que será consistentemente desenvolvida por Jeanneret, e desde logo marcada nas suas obras pós Viagem ao Oriente: a casa Jeanneret-Perret e Favre-Jacot em 1912, e principalmente a casa Schwob em 1916.

5-13. Casa Schwob, espaço central, Ch.-E. Jeanneret, 1916 *[p950]*

Entre 1916 e 1917, Jeanneret constrói a casa Schwob em Chaux-de-Fonds, conhecida como a *casa turca*. Esta designação, remete-nos para a Viagem ao Oriente realizada no início da década, onde Jeanneret visita na Bulgária e na Turquia diversas casas turcas[34] registadas nos seus cadernos de viagens e em fotografias. Nessas imagens, mas também nas suas notas, podemos verificar que Jeanneret toma contacto com um conjunto de dispositivos arquitectónicos incomuns, quer na arquitectura ocidental erudita, quer na sua expressão popular.

31. Ibid., p.91-96

32. Este entusiasmo e concordância com os aspectos referidos no livro de Cingria-Vaneyre, leva Jeanneret a escrever uma nota no fim do seu livro (datada de Novembro de 1910 em Neu-Babelsberg) onde faz a apologia de uma estadia em Roma. Ver transcrição realizada por Paul Turner:

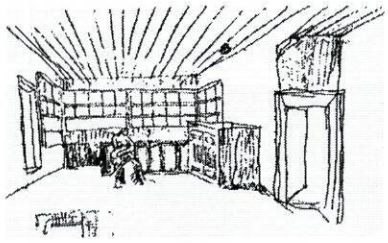
Idem, p.90

33. Idem, p.251.

34. Pierre Pinon esclarece-nos que a designação "casa turca" é tradicionalmente utilizada, quase que tratando-se de uma convenção para referir a "casa Otomana", salientando contudo que a designação "casa Otomana" é uma definição mais histórica (o Império Otomano do século XVIII ao século XIX) do que étnica (Gregos, Arménios, Judeus habitam no mesmo tipo de casa que os Turcos).

PINON, Pierre, "La Maison Turque", in P. Saddy, C. Malécot (org.), *Le Corbusier: le passé à réaction poétique*, Caisse Nationale de Monuments Historiques et de Sites, Paris, 1988, p.116, nota 16

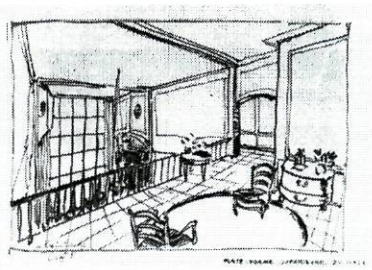
A ausência da fachada da casa para a rua, é uma das imagens frequentemente registadas, mostrando o alinhamento das construções pelo muro que delimita o espaço da casa e do caminho público. O alçado, no sentido ocidental que lhe atribuímos, é cego para o espaço público mas aberto em forma de galeria para o interior do quintal privado. Estes dispositivos vão surgir na casa Schwob, em que a fachada virada para a rua é enquadrada por uma parede sem aberturas, centro da sua composição, estendendo-se pelos muros que confrontam a rua. Esta solução deriva da colocação da escada de ligação entre os pisos nessa parede cega, e de toda a organização da casa ser voltada para o lado oposto.



5-14. Casa turca, *sofa*, Viagem ao Oriente, Ch.-E. Jeanneret, 1911 *[p951]*

Na organização interna da casa turca, Jeanneret irá encontrar o *sofa*, espaço central que surge como compartimento principal da casa. Nos seus desenhos este espaço é notavelmente representado com uma janela contínua ao fundo que se abre sobre o quintal.

A concepção de um grande espaço central transversal a toda a casa, já é presente na casa Jeanneret-Perret de 1912-1913, onde organiza toda a zona social num grande espaço fluido, tal como posteriormente na casa Schwob, onde irá ser retomado com dupla altura. Para a compreensão deste dispositivo nas primeiras casas de Jeanneret, convirá verificar que a localização da sala numa posição central e com papel importante na organização da casa, pode já ser encontrada na obra de Peter Behrens, nomeadamente na casa Schröder (1909), ou em Paris no prédio da rua Franklin (1903) de Auguste Perret, ambos arquitectos com quem Jeanneret trabalhará.

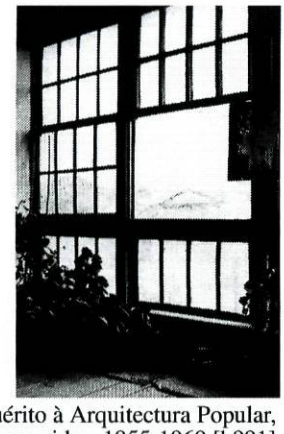


5-15. Casa Schwob, esquisso espaço central, Ch.-E. Jeanneret, 1916 *[p950]*

Na sua estadia na Alemanha, participa também no Congresso da Wekbund em 1910, onde conhece entre outros Hermann Muthesius que defende na sua comunicação, a importância da estética da máquina, da standardização e dos novos materiais, contra a opinião de Henry Van de Velde, a favor de uma arquitectura baseada na mão de obra artesã e na defesa da tradição.[35] Jeanneret revela na sua correspondência, um grande entusiasmo pelas posições de Muthesius, chegando a participar numa recepção em sua casa.[36] Este aspecto permite-nos recordar a publicação em 1904-1905, do livro de Muthesius sobre as casas inglesas,[37] onde o

tema do *central living hall* está presente, facto de grande importância para a cultura doméstica da época, podendo-nos ajudar a entender também a origem deste espaço na casa moderna protagonizada por Le Corbusier.

O espaço central de dupla altura da casa Schwob, surge como um vazio para onde a casa se abre, tema que decorre da centralidade da casa, tema esse também verificado na casa pátio que Jeanneret regista em Pompeia na Viagem ao Oriente. Mas a tridimensionalidade deste espaço de grandes dimensões vai ser consecutivamente retomada, no desenvolvimento da série de casas Citrohan (1920-1930), às unidades de habitação colectiva, tornando-se num dos elementos chave da organização doméstica proposta por Le Corbusier. Não se julge no entanto, que uma única influência, é a razão ou justificação de uma obra.



5-16. Inquérito à Arquitectura Popular, parede em vidro, 1955-1960 [b991]

Também em Portugal, a "viagem" realizada ao território Português, no âmbito do Inquérito à Arquitectura Popular, que decorreu entre 1955 e 1960, vai fomentar um já suspeitado interesse formal pela produção popular, agora identificada e divulgada, onde se podem rever algumas das soluções funcionais da arquitectura moderna. A sua publicação em 1961, vai tornar incontestável a importância da tradição popular construída, como argumento para uma outra arquitectura moderna que então se formulava, contra um Movimento Moderno ortodoxo, já internacionalmente contestado.[38]

5-17. Ampliação do Convento de St.ª Marinha, F. Távora, 1975-1984 *[p968]*

A comparação entre o *sofa* da casa turca com a janela horizontal e o espaço da sala comum na casa moderna, permite-nos aceitar a passagem de influências entre arquitectura popular e moderna. Este aspecto, como vimos anteriormente, permite-nos compreender algumas das relações

35. No congresso da Werkbund, Jeanneret conhece ainda: Peter Behrens, Bruno Paul, Herna Janson e Wolf Dohrn (futuro director da Werkbund).

BROOKS, H. Allen, *Le Corbusier's formative years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, The University of Chicago Press, Chicago, 1997, p.220

36. Ibid., p.220

37. MUTHESIUS, Hermann, *The English House*, (*Das Englische Haus*, 1904-1905), Granada Publishing, Crosby Lochwood Staples, 1979

38. Arquitectura Popular em Portugal, (1961), Associação dos Arquitectos Portugueses, Lisboa, 1980

que podem existir entre o Inquérito à Arquitectura Popular e a revisão do Moderno. Ao observarmos a fachada caixilho de madeira da arquitectura popular, (tema recorrente da fachada cortina em vidro do *International Style*) e a solução de Fernando Távora, para o novo edifício do Convento de Santa Marinha (1975-1984) em Guimarães, com uma fachada caixilho contínua em madeira, revela-se evidente a passagem entre popular e moderno.[39] A proposta de Távora, ao reinventar o caixilho contínuo, dá continuidade à tradição, na medida em que reconhece no seu trabalho os antecedentes da arquitectura popular e do Movimento Moderno.

Finalmente em 1922, Le Corbusier retoma o texto "La Construction des Villes", publicando-o em 1925 com o título *Urbanisme*. Entre os dois textos, analisados por Allen Brooks, existe uma organização semelhante dos capítulos, mas já um profundo afastamento da estética medieval da cidade presente através da influência inicial de *L'Art de bâtir les villes* (1889) de Camillo Sitte.[40] A interpretação do fenómeno urbano é outra: Paris surge como caso analisado, em vez de La Chaux-de-Fonds, e as cidades medievais discutidas no primeiro texto são agora substituídas pela "cidade contemporânea para três milhões de habitantes"; os peões são substituídos pelo automóvel conduzindo à teorização do desaparecimento da rua com estrutura urbana fundamental.[41]

39. Sobre este contributo do Inquérito nos anos sessenta e da sua relevância para a produção arquitectónica contemporânea ver o artigo:

PEREIRA, Nuno Teotónio, "Architettura popolare, dall'inchiesta al progetto", *Domus*, 655, 1984, p.28-31

40. Este aspecto é também constatado por Ángel Isac, quando confronta os modelos de cidade de *Le Corbuiser versus Sitte*; contudo, não atribui significado o facto de o primeiro ter estudado apaixonadamente a obra do segundo durante os seus anos de formação, o que julgamos poder permitir um diferente entendimento do modelo de cidade proposto por Le Corbusier e principalmente o seu abandono no final da sua obra, como veremos neste capítulo.

ISAC, Ángel, "Arte y función en los espacios públicos y privados: Le Corbusier versus Sitte", in *La habitación y la ciudad modernas: rupturas y continuidades, 1925-1965*, Actas do 1° seminário DOCOMOMO Ibérico, DOCOMOMO Ibérico, 1997, p.83-93

41. BROOKS, H. Allen, op. cit., p.201. Idem, p.207.

Para uma mais detalhada observação da relação com Camillo Sitte:

BROOKS, H. Allen, "Jeanneret e Sitte: le prime idee di Le Corbusier sula costruzione della città", *Casabella*, 514, 1985, p.40-51

Indicadores para uma nova forma de habitar

Como tem sido observado pela crítica arquitectónica, nomeadamente por Vincent Scully, as condições que permitiram a formação e desenvolvimento das vanguardas no início do século e consequentemente da arquitectura contemporânea, encontram as suas raízes na cultura reformadora que se afirmou durante o século XIX com especial relevo na sua segunda metade.[42]

Uma rápida análise da imprensa da segunda metade do século XIX, permite constar que *"l'esprit nouveau"* e os conceitos nele sintetizados como o fundamento do movimento moderno propagandeado por Le Corbusier, estariam já nesta época enunciados.[43] Le Corbusier não faria mais que retomá-los sabiamente, dando-lhes ênfase no quadro técnico e estético, num jogo de afirmação e deslocação entre significados e objectos. Esta capacidade de sintetizar, na sua obra, aspectos que recolhe de outros tempos e culturas, com a inovação da sua interpretação da circunstância presente em que trabalha, é notavelmente analisado por Alan Colquhoun no ensaio "Displacement of Concepts". Este aspecto é crucial na obra de Le Corbusier que *"refere-se constantemente à tradição arquitectónica, ou invocando os seus princípios e adaptando-os a novas soluções, ou contradizendo-os abertamente de um tal modo que é necessário conhecer a tradição para entender a sua mensagem arquitectónica. A modificação e a contradição das obras tradicionais é o um* leit-motiv *constante no seu trabalho."*[44]

Sigfried Giedion, em *Mechanization Takes Command*, identifica esta condição de continuidade e inovação que temos vindo a salientar e que

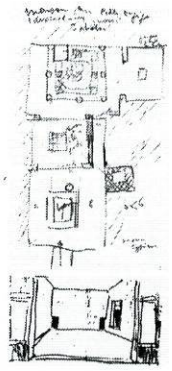
42. SCULLY, Vincent, *Modern Architecture: The Architecture of Democracy*, (1939), George Braziller, Nova Iorque, 1994

43. COLOMINA, Beatriz, "Architecture et publicité", in Jacques Lucan (dir.), *Le Corbusier une encyclopédie*, Centre Georges Pompidou/CCI, Paris, 1987, p.140-145

44. COLQUHOUN, Alan, "Despalzamiento de conceptos em Le Corbusier", (1972), in *Arquitectura moderna y cambio histórico: ensayos 1962-1976*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978, p.113

porá em causa a ortodoxia moderna: em que medida se pode falar de ruptura, sem salientar a continuidade com o século XIX?

Nesta argumentação, Sigfried Giedion salienta a figura de Henry Cole (1808-1882),[45] promotor da Exposição Mundial de Londres em 1851, que no contexto reformador inglês, defende no *Journal of Design* uma nova visão sobre arte e indústria, na recusa de um retorno à arte como produção artesanal, a que Stanislaus von Moos chama de *"um Esprit Nouveau versão 1850"*.[46] O que é adequadamente salientado por Stanislaus von Moos, é a ponte temporal que liga 1850 e 1925, deixando-nos antever a importância da consolidação de um processo de formação da consciência artista moderna, na vanguarda parisiense dos anos vinte.[47] Para Giedion em *Mechanization Takes Command*, Henry Cole representava o genuíno século XIX, onde pretendia encontrar as raízes e os valores da modernidade.



5-18. Casa do Poeta trágico, Pompeia, Viagem ao Oriente, Ch.-E. Jeanneret, 1911 *[p951]*

Igualmente o prolongamento e apropriação da arte de construir, pode ser verificada na forma como a noção de espaço central, *core* da habitação, é conduzida por uma série de experiências que se processam desde a recuperação do seu conceito presente na casa vernacular até ao manifesto moderno; ou ainda como o pátio, presente nas casas de Pompeia (que tanto seduziu os arquitectos modernos nas suas viagens), vai sendo reinventado em obras tão diferentes como, no Convento de La Tourette (Le Corbusier, 1956-60), na casa com 3 pátios (Mies van der Rohe, 1930-1940) ou na casa Goldenberg (Louis Khan, 1959).

A casa individual enquanto habitação ideal — protagonista da arquitectura pela primeira vez, sendo espelho das variações técnicas e sociais ocorridas em cada momento do século XX[48] — surge como

45. GIEDION, Sigfried, *Mechanization takes command: A contribution to anonymous history*, (1948), Norton Library, Nova Iorque, 1975, p.344-360

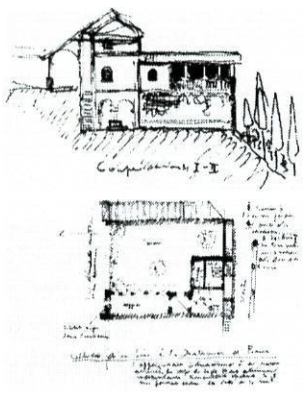
BENEVOLO, Leonardo, história de la Arquitectura Moderna, Gustavo Gili, Barcelona, 1980, p.195-226

46. MOOS, Stanislaus von, "Giedion e il suo tempo", *Rassegna*, 25, 1986, p.9

47. Ibid., p. 6-17

48. LLEÓ, Blanca, *Sueño de habitar*, Fundacion Caja de Arquitectos, Barcelona, 1998, p10-15

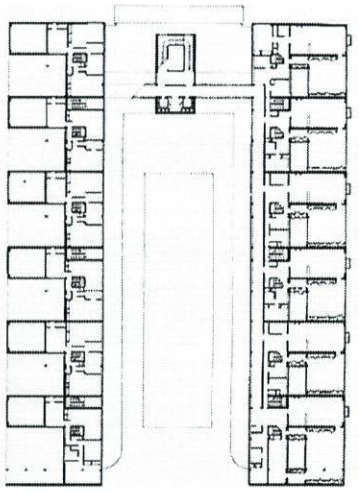
metáfora do projecto moderno de habitação colectiva. O problema coloca-se na transposição de um modelo de habitação para outro, mantendo as suas características atractivas: o contacto com o solo e com o espaço exterior, e na identidade que estabelece entre habitantes e casa.



5-19. Cartuxa de Ema, séc.XV, planta e corte, desenho Le Corbusier, 1907*[p944]*

Sucessivas gerações de arquitectos experimentaram esta dificuldade ao longo do século XX. O problema consiste no empilhamento de casas num edifício, mantendo as suas principais características como habitação individual: identidade e relação natural e directa com o exterior. O desafio coloca-se em desenvolver uma nova célula de habitação e o seu suporte, que deve constituir por sua vez, um novo tipo de habitação colectiva e uma nova experiência espacial e de vida.

Para responder a este problema Le Corbusier, publicita uma nova forma de habitar. Em 1926, na promoção do projecto de habitação colectiva Immeubles-Villas, salienta a inovação de ser possível reproduzir o ambiente de uma casa com jardim num edifício de apartamentos, pela introdução do novo dispositivo *terraço jardim* com 70m^2 em cada habitação. O jardim ou o espaço exterior, é assim um dos elementos identificados como pretensão essencial para quem sonha com uma casa. A solução de Le Corbusier, não só garante esta possibilidade como também oferece a independência e a privacidade na utilização deste espaço exterior, num piso elevado de um edifíco de habitação colectiva. Para a formalização deste tipo de casa Le Corbusier refere:



5-20. Immeubles-Villas, Le Corbusier, 1922 *[p643]*

"As origens destas investigações, remontam à visita da Cartuxa de Ema nos arredores de Florença, em 1907. Eu vi, na paisagem musical da Toscania, uma cidade moderna *coroamento da colina. A silhueta mais bela da paisagem, a coroa ininterrupta das células dos monges; cada célula tem uma vista sobre a planície e abre-se para um jardim no nível inferior inteiramente encerrado. (...) Um dia em 1922, falava com o meu associado Pierre Jeanneret e nas costas de uma ementa de um restaurante espontaneamente desenhamos os «Immeubles-Villas»; a ideia revelava-se."*[49]

Verificamos também que os fundamentos para uma forma moderna do habitar, da relação do homem com a natureza e da interacção das condições do espaço habitável e saúde, estão já presentes nos tratados higienistas e nos cadernos populares, editados de forma generalizada no século XIX.

Entre as diversas publicações dedicadas às novas formas de habitar e das condições que devem respeitar, podemos destacar a publicação periódica *Biblioteca do Povo e das Escolas*, que apresenta ao longo de décadas extensas recomendações, informações e mesmos regras de como se deve habitar.[50] A insistência nos temas da habitação, construção, saúde e higiene faz desta publicação, de grande divulgação nacional, editada desde os finais do século XIX, um caso excepcional. Como exemplo da sua forma de abordar os temas com grande detalhe, reparemos na edição de 1883 com o título "Hygiene da habitação" e organizado de acordo com os seguintes capítulos:

"I Posição e orientação da casa; II O ar e luz; III As origens de infecção e a humidade. Os insectos parasitas. Os desinfectantes; IV O frio e o calor dentro de casa. Methodos brutaes de aquecimento. Brazeiros, escalfetas e caixas d'agua. Fogões e chaminés. Caloriferos de ar quente e de vapor. Processos de resfriamentos; V Generalidades sobre construções. Alicerces. Argamassas. Tijolos. Cal. Pozzolana. Cimentos. Areia. Telhas. Tintas. Madeiras. Papeis pintados. Pavimentos. Tectos. Escadas. Telhados; VI Altura das habitações. Salubridade dos diversos andares. Disposições dos aposentos. Latrinas. Exgottos; VII O luxo da casa e a iluminação artificial."[51]

Em simultâneo com a divulgação dos novos comportamentos higienistas, surge a iniciativa estatal de implementar serviços e infra-estruturas, para as quais são necessárias criar condições legais para

49. LE CORBUSIER, *Précisions*, (1930), Editions Vincent, Fréal & C[a], Paris, 1960, p.91

50. Existirão outros manuais publicados posteriormente, mas sem uma abordagem tão específica a este tema, e geralmente mais dedicados às técnicas de construção.

regular os novos dispositivos da modernidade, que deveriam trazer a alteração e melhoria das condições de vida, especialmente nas cidades do Porto e Lisboa.

Desde os finais do século XIX, defendendo os interesses de uma burguesia liberal em ascensão, o Estado implementa políticas económicas com incidência nas obras públicas, nomeadamente nas vias de comunicação, como o caminho de ferro e as estradas, e produz medidas legislativas que as acompanham. Interessa-nos verificar que também em Portugal, como é referido por Georges Teyssot,[52] as mudanças do ciclo de produção/consumo são acompanhadas por medidas de controlo e de normalização da vida social, pública e privada. A regulamentação das condições de higiene, das formas de comportamento privadas e do espaço doméstico, são algumas das expressões técnicas desse controlo, que irão determinar, desde então, o espaço que habitamos.

No estudo de Alexandra Trevisan e Isabel Matias são analisadas estes aspectos,[53] informando-nos de que a origem desta primeira normativa pode ser registada em 1864, na figura do *Plano Geral de Melhoramentos das Cidades e Vilas do Reino*, onde se referem aspectos de salubrização, infra-estruturação, cálculo da edificabilidade dos lotes em relação à largura das ruas e outros preceitos de higiene.[54] Contudo como refere Isabel Matias, nos 70 anos da vigência do plano até 1934, nenhum destes

51. [s.n.], "Hygiene da habitação", *Biblioteca do Povo e das Escolas*, 3º ano, 7ª série, nº 53, Lisboa, 1883, p.3-63.

Podem ser referidos muitos outras edições, das quais destacamos:

[s.n.], "Hygiene", *Biblioteca do Povo e das Escolas*, 1º ano, 2ª série, nº 16, Lisboa, 1881, p.3-63;

LOPES, António C. Craveiro, "Hygiene do quarto de cama", *Biblioteca do Povo e das Escolas*, 24ª série, nº 113, Lisboa, 1891, p.3-63.

Sobre este tema seria ainda importante, numa colaboração interdisciplinar, analisar detalhadamente as teses da Escola Médico-Cirúgica.

52. TEYSSOT, Georges, "Figures d'interni", *Il Porgetto doméstico: La casa dell'uomo: archetipi e prototipi,* Electa, Milão, 1986, p.18-27

53. TREVISAN, Alexandra, MATIAS, Isabel, *Higiene e Salubridade no Porto (1850-1930)*, Centro de Estudos Arnaldo Araújo, 5, Escola Superior Artística do Porto, Porto, 2002

54. MATIAS, Isabel, "O pensamento higienista na segunda metade do século XIX", in *Higiene e Salubridade no Porto (1850-1930)*, Centro de Estudos Arnaldo Araújo, 5, Escola Superior Artística do Porto,Porto, 2002, p.9-10

regulamentos foi aprovado. Poucos foram os efeitos na imagem das cidades, como refere, citanto o relato de Ramalho Ortigão da sua viagem à Holanda em 1885, as diferenças de higiene são enormes, sendo a qualidade de vida das populações em Portugal de grande degradação.[55]

Só na última metade do século XIX, é que Ricardo Jorge se destaca pelo papel activo e de relevo que tem, não só como técnico na área da saúde pública, mas também como conferencista, onde denuncia as más condições de vida na cidade do Porto.[56] Estas conferências realizadas desde 1884, serão posteriormente reunidas numa edição com o significativo título de Higiene Social.[57] Em 1892, Ricardo Jorge passa a ser o responsável pelo primeiro Serviço Municipal de Saúde e Higiene, criado no Porto pela Câmara Municipal, sendo nomeado em 1899, Inspector Geral da Saúde, serviço que o obriga a deslocar-se para Lisboa onde será também professor de Higiene da Escola Médico-Cirúrgica de Lisboa.[58] Em 1901 publica o Regulamento Geral de Saúde, e desde então produz legislação que vem a abarcar diversos assuntos, como a construção de prédios urbanos. O grau técnico exigente que coloca na sua intervenção legislativa, é recebido com apreensão devido às obrigações colocadas e, nomeadamente, pela necessidade dos edifícios apresentarem condições específicas de habitabilidade para serem vistoriadas pela autoridades municipais.[59] Essa regulamentação será

55. Ibid., p.10

56. TREVISAN, Alexandra, "Higiene e salubridade urbana nas primeiras décadas do século XX", in *Higiene e Salubridade no Porto (1850-1930)*, Centro de Estudos Arnaldo Araújo, 5, Escola Superior Artística do Porto, Porto, 2002, p.31-33

57. Ibid., p.32

58. MATIAS, Isabel, op. cit, p.22

59. Em 1905, registamos no *Annuario da Sociedade dos Architectos Portuguezes*, dois artigos que reflectem o interesse e a preocupação, que o tema da Higiene então colocava em Portugal e no estrangeiro, nos seus diferentes aspectos. João Lino de Carvalho dá a notícia da realização em Paris do 1º Congresso Internacional do Saneamento e da Salubridade da Habitação, apresentando algumas das suas conclusões; em outro artigo, Alfredo d'Ascensão Machado observa as leis e regulamentos em vigor, procurando mostrar o que designa como *"deficiências, exageros e contradições em que os seus artigos se encontram e que conviria remediar"*.

CARVALHO, João Lino, "A habitação", *Annuario da Sociedade dos Architectos Portuguezes*, Ano I, 1905, p.8-63

MACHADO, Alfredo d'Ascensão, "Legislação portugueza sobre edificção", Idem, p.64-69

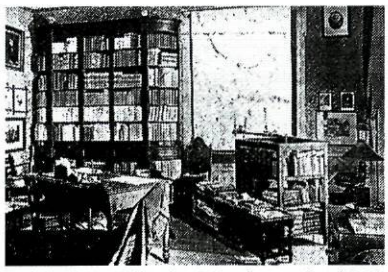
reunida, no Regulamento sobre a Construção de Prédios Urbanos e no Regulamento de Salubridade das Edificações Urbanas passando então, todas as construções, a terem uma licença baseada nesta normativa.[60]

Actualmente um dos principais elementos reguladores da construção do espaço habitacional tem origem no Regulamento Geral das Edificações Urbanas (RGEU), publicado pela primeira vez em Agosto de 1951, e posteriormente objecto de sucessivas actualizações, que surge mais uma vez, na sequência de diversas leis dispersas com origem na concepção do controlo da esfera da vida pública e privada, iniciada, como vimos, no século XIX. A actual tipificação da nossa forma de vida doméstica e do espaço de habitar, tem origem em ideias de funcionamento, de conforto e de higiene definidas por esta normativa. A organização geral da habitação, a constituição dos quartos, o dimensionamento da cozinha, o número e funcionamento das instalações sanitárias e a largura dos corredores, são espaços da casa regulamentados, tendo em vista a defesa de um conjunto de condições de habitabilidade, com origem na tradição higienista e de controlo social do século XIX, podendo hoje ser interrogadas face à necessidade de responder às novas solicitações da habitação, como por exemplo, à dupla utilização da casa como local de vida e de trabalho. Esta normativa e apesar das suas discretas actualizações, não aceita facilmente uma intervenção arquitectónica que pretenda responder a novos estilos de vida. Verificamos a dificuldade de projectar uma casa sem divisões tradicionais, de incorporar nela os actuais sistemas de suporte à qualidade de vida, como a ventilação e a iluminação, ou os novos processos de produção com materiais cada vez mais eficientes. Torna-se assim pertinente interrogarmo-nos sobre a obsolência deste modelo de controlo espacial da casa e sobre os requisitos da habitação de hoje.[61]

60. MATIAS, Isabel, op. cit, p.24

61. Podemos colocar a interrogação de qual o tipo de controlo sobre a casa e a habitação contemporânea. Deverá incidir nos mesmo modelos de quantificação espacial com a que herdamos do século XIX? Quais serão os novos dispositivos da vida doméstica a agendar num nova regulamentação? Poderá a actual instância sociopolítica abdicar do controlo social do indivíduo sobre o seu terreno mais privado que é o da casa? Quais as novas formas de controlo socioeconómicas e compartimentais que se estabelecem nos primórdios de uma sociedade globalizada?

A pressão social sobre a adopção dos novos comportamentos higiénicos, que definem um estilo de vida diferente, será ampliada também às questões da normalização do *bom gosto*, que deverá estar presente na nossa casa, na roupa que vestimos ou na forma como agimos na sociedade. Pretende-se por esta via, fornecer padrões de comportamento moralmente vinculados a uma estrutura social rígida e hierarquizada, garantia para a *harmonia* instaurada em 1926 com a Ditadura, e em 1933 com a constituição do Estado Novo. Caberá às revistas generalistas, o papel de organizar capítulos como a "Campanha do bom gôsto" editado pela *Panorama* durante a década de quarenta, onde se pretende ensinar a arte de arranjar a casa e de bem estar, de forma pueril e fútil assente numa forte moralização das relações sociais.[62]



5-21. Casa Oliveira Martins, sala, 1890 [p892]

Situação reveladora, da necessidade de difundir de forma generalizada uma campanha de gosto e sobretudo de acerto e apuramento do gosto decorativo da casa, é patente no artigo "A Casa de António Ferro" publicada em 1943 na revista *Panorama*. A sua publicação acompanhada da caixa "os interiores das casas também têm a sua história", é revelador de vários aspectos.

Trata-se da exposição numa revista da casa de um governante responsável pela propaganda do regime,[63] o que por um lado, deverá ser vista como um gesto de humildade, patenteado ao público pelo facto de divulgar o seu espaço da vida privada, e como tal, um gesto que sugere transparência e franqueza, e por outro, um gesto que se transforma num potente meio de propaganda do gosto e do regime.

O artigo não se limita apenas, a descrever a casa tal como ela é na época da sua edição. A sua intenção é mais aguda, ao mostrar ao longo do tempo como o espaço da sala principal da casa foi decorado, desde 1890, quando ela era ainda pertença de Oliveira Martins.[64] Assim pode

62. Como exemplo ver: [s.n.], "Campanha do bom gosto", *Panorama*, 1, 1941 , p.5-6, p.10-11, p.44-45

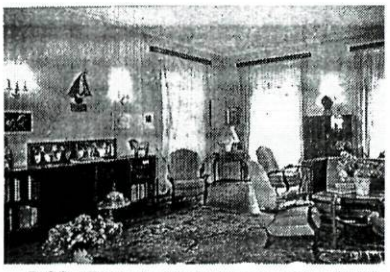
63. Depois de ter sido jornalista, em 1943 António Ferro passou a ser director do Secretariado da Propaganda Nacional.

ser traduzida de forma mais evidente a necessidade de transformar o espaço habitável para que, por um lado, este corresponda aos modelos preconizados pelo regime e, por outro, a verificação das qualidades da actual decoração de gosto clássico.

Finalmente, num pequeno detalhe da edição, é referida que a casa é também resultado da personalidade de Fernanda de Castro esposa de António Ferro. Para além do gesto cavalheiresco, típico nas edições da época, fica ressalvada a importância que também tem nesta casa, a mulher como bastião do lar, no caso poetisa, é referida apenas como dona de casa.

5-22. Casa António Ferro, sala, 1923 [p892]

A comparação dos sucessivos momentos de decoração desta casa, apresentados e ilustrados na Panorama, são analisados por Carlos Bártolo,[65] que lhe permite salientar o uso simultâneo na decoração e equipamento, de forma por vezes confusa, de termos que a qualificam como "moderna" ou "regional" deixando antever, no campo das artes decorativas, uma situação idêntica à que se verificaria no desenvolvimento da discussão do gosto, em redor da chamada Casa Portuguesa:



5-23. Casa António Ferro, sala, 1943 [p892]

"(...) o uso destas duas correntes empregues pelos mesmos autores, facilmente observável em exemplos de arquitectura realizados na época, alcança por vezes uma fusão das mesmas, quer em ambientes quer em objectos próprìamente ditos. Um desses exemplos foi a remodelação da casa de António Ferro e Fernanda de Castro, que já em 1923, resumia e antevia o gosto que iria ser regra anos mais tarde. Na sala coexistiam

64. A sala de Oliveira Martins em 1890 era assim descrita: *"A sala maior da casa de Oliveira Martins era o seu gabinete de trabalho — o gabinete de um «homem de gabinete», do estudioso debruçado sôbre os problemas da história, da filosofia, da política, entre estantes de livros, à sombra dum candeeiro de petróleo (...). O aposento tinha então desconfôrto e a aparente desordem de quási todos os escritórios dos intelectuais da época."*

MASCARENHAS, Domingos, "A casa de António Ferro", *Panorama*, 18, 1943, p.22

65. BÁRTOLO, Carlos H. Martins de Sousa, *Desenho e equipamento no Estado Novo: As Estações de Correio do Plano Geral de Edificações*, Dissertação de Mestrado em Design Industrial, FAUP, Porto, 1998

elementos modernizantes, como as funcionais e rasteiras estantes horizontais que percorriam as paredes plenas de livros e objectos, o divã com almofadas variadas, os tapetes e tecidos de desenhos geométricos em cores vivas e as diversas obras de arte dos seus amigos «modernos» nas paredes, com pormenores regionalistas característicos, como o mobiliário alentejano, os pequenos objectos decorativos das artes populares portuguesas e o friso decorativo de Bernardo Marques que utilizava motivos do folclore nacional. Com o passar dos anos, com a permanente crítica realizada ao modernismo, acusado de agressividade, desumanidade, desconforto e antinacionalismo, e com a cada vez maior divulgação das ideologias bucólico-nacionalistas que o Estado apregoava, foi-se efectuando o desaparecimento de referências modernistas ou deco dos ambientes domésticos."[66]

Igualmente as organizações femininas do Estado Novo, como A Obra das Mães pela Educação Nacional ou A Mocidade Portuguesa Feminina, terão um papel mais eficaz e coerente, atendendo ao objectivo de enquadrar a formação da mulher no lar e na família, fornecendo-lhe um ensino prático nos mais diversos níveis, com óbvias repercussões no sistema de gosto e na visão que terá da casa.[67] A casa também será nos mesmos moldes fornecida pelo Estado, correspondendo à mesma visão da organização do tecido social, assente numa construção de raiz individual à imagem da Casa Portuguesa.[68]

Neste contexto, o livro de Ruth Sampayo destaca-se na década de cinquenta, com os mesmos propósitos de vincular uma moral familiar, sempre centrada no papel da mulher, agora já numa perspectiva de fomentar a melhoria das condições de vida, numa pequena habitação e numa *Companha Nacional de Educação de Adultos*.

66. Ibid., p.86

67. Sobre este tema ver a notável investigação em:
PIMENTEL, Irene Flunser, *História das Organizações Femininas no Estado Novo*, Círculo de Leitores, 2000

"A casa é lugar de encontro das famílias, é a realização e o ambiente da mulher. Daí que as sugestões expostas neste livro, tendentes a torná-la confortável, sejam úteis, sobretudo para os que, vivendo longe dos grandes centros, têm certa dificuldade na solução dos problemas de arranjo e embelezamento do lar."[69]

68. Na construção de bairros de casas individuais ou geminadas pelo Estado Novo — regime das "casas económicas" iniciado em 1933 — é perdida uma oportunidade de desenvolvimento urbano mais próximo do modelo de Ebenezer Howard para a Cidade Jardim e depois do Subúrbio Jardim (dada a reduzida dimensão dos bairros de "casas económicas" chega a ser usado o nome Bairro Jardim, com clara referência ao modelo anglo-saxónico). Apesar das críticas que se poderão apontar à sua estratégia de segregação, é relevante que, a maioria destas intervenções tinha o modelo habitacional certo para a população alvo — a casa individual —, configurado por um traçado urbano baseado em ruas, largos e pracetas, que suportavam um conjunto variável de equipamentos e de espaços públicos. Faltou a optimização das infra-estruturas, nomeadamente dos transportes para melhorar a sua ligação à cidade, e o desenvolvimento do bairro como uma centralidade que pudesse criar as condições para uma maior integração urbana (nem todos os equipamentos seriam realizados). Faltou sobretudo, o ajuste à circunstância moderna do seu tempo, que virá pugnar por outra solução, mais arquitectónica e menos urbana, que veio a demonstrar-se problemática na melhor das hipóteses. Hoje verifica-se, genericamente, que estes bairros constituem, apesar dos problemas apontados, uma das partes mais qualificadas da cidade construída no século XX. A revalorização do bairro, como elemento urbano estruturante, inicialmente utilizado pelo Estado Novo, é já salientada por Nuno Portas:

PORTAS, Nuno, "A Arquitectura da Habitação no Século XX Português", in A. Becker, A. Tostões, W. Wang (org.), *Portugal: Arquitectura do século XX,* Prestel, 1997, p.117-121.

Ver sobre o tema das Casas Económicas:

LÔBO, Margarida Souza, "Casas Económicas, um programa emblemático da política habitacional do Estado Novo", in João Vieira Caldas (com.), *Caminhos do Património*, DGEMN, Lisboa, 1999, p.151-158;

Idem, *Planos de Urbanização: A Época de Duarte Pacheco*, (1993), FAUP publicações, Porto, 1995

Reforçando esta observação, regista-se nessa época a publicação nas revistas de arquitectura de artigos dedicadas à experiência urbana internacional. Em 1933 são referidas as *ideias do urbanista Ebenezer Howard*, através de exemplos realizados em França; e em 1946, é editado um artigo de Marcel Schmitz, que confronta já a solução da cidade jardim com a cidade dos blocos com exemplos em Inglaterra (Letchworth), França (Plessis, Nogent-sur-Marn), Suécia (Nockby, Trambeg, Freidord) e na URSS (Dorubus).

N., S., "Cidades Jardins", *A Arquitectura Portuguesa*, ano XXV, nº9, Lisboa, 1932, p.65-67; nº10, p.73-75;

SCHMITZ, Marcel, "Urbanismo e habitação", *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação/Reunidas*, 3ª série, ano XXXVIII, nº132, Lisboa, 1946, p.11-18

69. SAMPAYO, Ruth, *Quem casa quer casa*, (1956), Companha Nacional de Educação de Adultos, Ministério da Educação Nacional, 1973

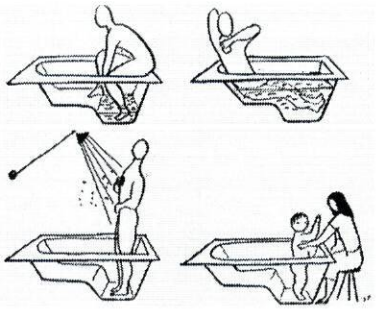
Ver também, sobre o mesmo tema:

MARIMILIA, Fernando Carlos, *O Nosso Lar*, Colecção Educativa, série I, nº2, Campanha Nacional de Educação de Adultos, Lisboa, 1956

Para atingir os seus objectivos de "melhor educar", opta por construir uma história de sabor popular de um jovem casal, que prepara a sua instalação numa casa, com a ajuda de um arquitecto. O aspecto mais relevante deste pequeno livro surge nas ilustrações e nas respectivas legendas que vão dando instruções, da possibilidade de, recorrendo a soluções modernas, equipar uma pequena casa de forma eficaz e confortável.

São assim ilustrados, com desenhos comparativos as boas e más soluções, e dos diferentes aspectos a ter em consideração quando se pensa em ocupar uma casa. Começando pelo mobiliário, indica o aparador ideal, apontando o que não convém por ser "disforme e arrebicado", apresenta mesas de abas e extensíveis, camas sobrepostas com pernas de dobrar, sofás cama onde o encosto se pode afastar, ou ainda a solução do roupeiro embutido (ocupando a totalidade da parede) como preferível ao uso de vários armários. No capítulo seguinte, apresenta a cozinha como uma "oficina", representando um corte de um armário contentor de todos os equipamentos básicos para uma pequena casa, para depois, recorrendo a duas axonometrias, sugerir soluções de integração do espaço da cozinha em diferentes tipos de casa. De seguida salienta a importância de uma instalação sanitária, representando soluções mínimas, e a forma de utilizar uma banheira. Nos capítulos seguintes, apresenta conselhos e soluções de decoração que considera fundamentais para o conforto da casa: cadeiras bem proporcionadas, iluminação e candeeiros eléctricos, as côres, "o cantinho das crianças", cortinas para as janelas e até forma a de arrumar uma bicicleta dentro de casa.

5-24. Como usar uma banheira, Ruth Sampayo, 1956 [b1809]



5-25. Como usar o polibán, publicidade na revista Arquitectura, 1950 [b719]

O surpreendente neste livro, é a ingenuidade das explicações relativas à forma de vida numa casa nova, serem acompanhadas por uma novela amorosa e provinciana, onde a rapariga assume um papel de inferioridade relativamente ao rapaz que empreende a feitura da casa. Apesar dos seus conselhos modernos e práticos, o livro é sobretudo e principalmente um guia de normas de bom comportamento assente no papel do casamento e da família.

Na continuidade do trabalho sobre *A Arte em Portugal no Século XIX,* de José-Augusto França, julgamos ser pertinente salientar a constatação trazida pela investigação de Rui Afonso Santos, em "O Design e a Decoração em Portugal, 1900-1994", posteriormente referida no trabalho de Carlos Bártolo, de que o problema da identificação de um carácter nacional para as artes decorativas e para a arquitectura é assunto que tem o seu despertar no final do século XIX.[70]

Nesta perspectiva, caberá à *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola,* realizada 1882,[71] assinalar o início desse interesse ao evidenciar um gosto e uma tradição artística, que pretende identificar uma arte tipicamente portuguesa. Esta questão era patrocinada pelas condições sociopolíticas e debatida empenhadamente desde então nos meios intelectuais, que assumiriam diferentes posições das vigentes, como as de Ramalho Ortigão (1836-1915) e de Joaquim de Vasconcelos (1848-1936), que fariam verter sobre a produção arquitectónica, a questão da existência do estilo de uma arquitectura portuguesa, percursora do tema da Casa Portuguesa.

Como também salienta José-Augusto França, a realização da *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola* terá tido consequências significativas na transição do campo das artes para século XX,[72] que consideramos poder ser observada segundo dois

70. FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XIX*, Bertrand, Lisboa, 1966;

SANTOS, Rui Afonso, "O Design e a Decoração em Portugal, 1900-1994", in Paulo Pereira, *História da Arte Portuguesa*, vol.3, Temas e Debates e Autores, 1997, p.437-505;

BÁRTOLO, Carlos H. Martins de Sousa, *Desenho e equipamento no Estado Novo: As Estações de Correio do Plano Geral de Edificações*, Dissertação de Mestrado em Design Industrial, FAUP, Porto, 1998

71. Esta mostra é assim sintetizada por Carlos Bártolo: *"Esta exposição de objectos, que provinham das mais diversas áreas das artes decorativas eruditas, do mobiliário e prataria, aos vidros e loiças, passando pelos tecidos, tapetes, jóias e manuscritos, foi sucedânea da Exibition of Spanish and Portuguese Ornamental Art, realizada em Londres em 1881, constituída pelas obras que aí tinham sido apresentadas, às quais se reuniram muitos outros objectos que, seleccionados pela comissão organizadora da representação, não tinham sido enviados para Londres, com outros provenientes de Espanha e do South Kensington Museum de Londres, num total de aproximadamente 4.000 objectos."*

Ibid., p.77 (nota 1)

72. FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XIX*, Bertrand, vol.2 Lisboa, 1966, p.73

aspectos. O primeiro refere-se à chamada de atenção, para um património artístico até aí não inventariado, disperso, mal conhecido e muitas vezes mal tratado. A exposição, criou o ambiente para um interesse generalizado da arte decorativa portuguesa, pela grande colecção que apresentou,[73] o que levou à realização de diversas exposições dedicadas a este tema em todo o país. Este aspecto, terá influído na formação de um gosto e de uma consciência valorizadora do antigo e tradicional, revelado pela descoberta do significado e importância de objectos até aí ignorados. O segundo aspecto, é respeitante à organização da exposição e aos seus critérios de escolha que rejeitaram toda a arte popular. Este aspecto, será criticado vivamente por Ramalho Ortigão e Joaquim de Vasconcelos, que defendiam iniciativas de estudo e classificação do artesanato e das tradições populares, prenúncio do que seria a procura de definição da Casa Portuguesa nas décadas seguintes. Com refere Rui Afonso Santos, *"é significativo verificar, que é ao nível das artes menores que o problema primeiro se coloca".*[74]

O carácter complexo deste debate, na transição do século, é bem expresso pela posições tomadas neste âmbito por Ramalho Ortigão, deixando compreender a dúvida existente de ser nacionalista, entre moderno ou conservador, situação confusa que com alguma naturalidade terá continuidade, como veremos, nos editoriais que acompanham os projectos publicados nas revistas e no debate arquitectónico nas primeiras décadas do século XX, prolongando-se em diferentes moldes até aos anos setenta.[75]

Ramalho Ortigão, depois de se bater pela classificação das artes decorativas nobres, colocava-as em questão, face ao sucedido com

73. BÁRTOLO, Carlos H. Martins de Sousa, *Desenho e equipamento no Estado Novo: As Estações de Correio do Plano Geral de Edificações*, Dissertação de Mestrado em Design Industrial, FAUP, Porto, 1998

74. SANTOS, Rui Afonso, "O Design e a Decoração em Portugal, 1900-1994", in Paulo Pereira, *História da Arte Portuguesa*, vol.3, Temas e Debates e Autores, 1997, p.437

75. Como veremos esta data é referenciada pela iniciativa e pela polémica em redor da exposição retrospectiva da obra de Raul Lino em 1970.

escolhas dos objectos da exposição de 1882, sobre os quais se refere neste termos:

"«O génio artístico da nação portuguesa produziu durante os tempos da sua história mais algum trabalho além daquele que os cálices, as patenas, as custódias, os frontais de altar e os paramentos de igreja.», «uma simples canga de bois minhotos ou uma bilha da Beira (...) têm mais carácter artístico e mais valor etnológico do que as patenas e as custódias de D. João V todas juntas.» Estes seriam «documentos subalternos» — e era «sobre as indústrias tradicionais do povo (...e não sobre os tesouros dos museus...) que principalmente deviam recaír as atenções dos investigadores»."[76]

Também Joaquim de Vasconcelos levanta a questão da arte portuguesa para, numa conferência em 1884, ao interrogar-se sobre a possibilidade da existência e da criação de um estilo original português na arte, declarar que este residiria apenas nas indústrias artísticas baseadas na arte popular, onde era visível o genuíno génio português.[77] Este assunto vai ocupar o debate e a produção arquitectónica no início do século, durante as primeiras décadas, centrado em redor do tema conhecido como a Casa Portuguesa. No afrontamento deste tema é proeminente a personagem de Raul Lino, pela sua obra, mas também por ter sido o único arquitecto da sua geração que enunciou e defendeu por escrito as suas posições, quer em artigos de opinião quer em livros, ao longo de toda sua vida.[78]

76. FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XIX*, Bertrand, vol.2 Lisboa, 1966, p.73

77. Ibid., p.119.

Joaquim de Vasconcelos desempenhava um papel activo na defesa do ensino básico de desenho industrial. Sobre a sua acção ver:

Idem, "Joaquim de Vasconcelos e a História da Arte Portuguesa", p.115-122

FRANÇA, José-Augusto, *História da Arte em Portugal: O Pombalismo e o Romantismo*, Presença, Barcarena, 2004, p.158-161

78. 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.14-22

A última manifestação desta polémica, centrada na Casa Portuguesa e seu significado, pode ser encontrada na exposição retrospectiva da obra de Raul Lino em 1970 e dos artigos editados no seu catálogo, da autoria de Pedro Vieira de Almeida, José-Augusto França e Manuel Rio-Carvalho.[79]

Mas será o artigo de Pedro Vieira de Almeida, com o título "Raul Lino, Arquitecto Moderno" que provocará um intenso movimento de contestação à exposição e à tese defendida neste artigo. Ao defender que a mais evidente condição moderna nos anos dez, no contexto específico da cultura portuguesa, se encontrava na arquitectura de Raul Lino, Pedro Vieira de Almeida torna também evidente, a indisponibilidade cultural dos arquitectos portugueses, em aceitarem no início de setenta, um processo de transformação do gosto, expresso na continuidade implícita da arquitectura portuguesa durante meio século — do pitoresco ao modernista, do moderno ao regionalista — e não, da ruptura com os seus precedentes, dos quais o assunto da Casa Portuguesa é um deles.

Estas posições de contestação, assumidas publicamente nos meios de comunicação social,[80] evidenciam a impossibilidade de uma crítica arquitectónica isenta, à tese de Pedro Vieira de Almeida,[81]que distinguia o equívoco da acção de Raul Lino na defesa de uma estilização nacional da arquitectura (posição que se verifica conservadora e de coacção[82]), e

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

80. As críticas e as respectivas respostas dos organizadores da exposição encontram-se transcritas em:

DIAS, F. da Silva, "A Propósito da Exposição sobre Obras de Raul Lino e do seu Catálogo", *Arquitectura*, 115, 1970, p.94-96;

FRANÇA, José-Augusto, "Ainda «O caso Raul Lino»", *Arquitectura*, 116, 1970, p.138-139;

ALMEIDA, Pedro Vieira de, "Ainda «O caso Raul Lino»", idem, p.139-140

Nuno Portas, foi um dos subscritores de um dos textos publicados no Diário de Lisboa (21 de Novembro de 1970), que se insurgia contra a "forma historicamente isolada", como era apresentada a obra e a pessoa de Raul Lino. Contudo foi também, o único autor, para além dos organizadores da exposição, a aprofundar a sua posição relativamente à obra de Raul Lino, num artigo publicado no mês seguinte, onde demonstra o limite da modernidade de Lino, na primeira década do século XX:

PORTAS, Nuno, "Raul Lino: uma interpretação crítica da sua obra de arquitecto e doutrinador", *Colóquio*, 61, Lisboa, 1970, p.15-21

a eficácia modernista, erudita e inovadora, das suas primeiras casas, como obra singular no início do século XX português.

Julgamos que este confronto, verificado primeiro no campo da arte decorativa, será radicado no campo da arquitectura com termos como "estilização nacional", "casa portuguesa", "arquitectura tradicional", "arquitectura moderna" e "regionalista". O confronto, far-se-á sentir no debate e na obra arquitectónica, primeiro de forma explícita, durante as primeiras décadas do século, depois de forma menos evidente, até ao fim da primeira metade século XX.[83] Este aspecto está subjacente, nas primeiras tentativas modernizantes da forma de habitar (como as Casas de Vale Florido [p465] de Cristino da Silva em 1935), no período de maior afirmação moderna na década de cinquenta (como a Casa em Lamego [p311] de João Andresen e Rogério Martins em 1948) e mais tarde, com a desconstrução da arquitectura do Movimento Moderno (já nas décadas de cinquenta e sessenta) com a emergência do local como factor de aproximação da arquitectura ao homem, interpretando valores

81. Julgamos que as razões dessa impossibilidade crítica, resultam da *"manifestação de um sector sociocultural que, por motivos opostos aos daqueles [organizadores da exposição], podia antes desejar a consagração, isenta de crítica, de uma personalidade que foi realmente protagonista da conservação dos padrões culturais, julgados perenes, contra toda a acção de ruptura potencialmente criadora de padrões antitéticos aos tradicionais".*

Ibid., p.14.

82. A acção de Raul Lino em organismos oficiais (em 1947 é Vice-Presidente da Academia Nacional de Belas-Artes e seu Presidente em 1967, tendo sido em 1949 Director dos Monumentos Nacionais) parece ter-se regido por uma forte imposição das suas ideias, com alguma contundência, como é relatado por alguns arquitectos (ver documentário *Raul Lino*, realizado por Cristina Antunes, RTP, 1999), mas como salienta Nuno Portas, também neste campo, é 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."*

Ibid., p.20

83. Esta hipótese da transversalidade no tempo das questões articuladas sob a designação de Casa Portuguesa, é já referida por Nuno Portas, quando faz recair sobre a personagem de Raul Lino o papel de último dinamizador da questão da existência de uma arquitectura portuguesa, como assunto que permanecerá latente até meados do século, condicionando directa ou indirectamente a sua produção: *"Em Raul Lino coexiste um autor de arquitectura, um doutrinador e crítico e, ainda, um actor social com papel influente no contexto social e político que determinou as arquitecturas da primeira metade deste século."*

Ibid., p.14

do ambiente pré-existente para uma origem da forma — como a Casa de Ofir [p568] de Fernando Távora, em 1957.

A divulgação de um novo gosto modernista, como manifestação de outra forma de estar e habitar, deverá também ser considerada, na iniciativa de uma sociedade de consumo em formação, que tem a sua melhor manifestação nos projectos para lojas, cafés, restaurantes, *stands* de automóveis e cine-teatros realizados em Portugal. Estas intervenções embora muito pontuais, praticamente reduzidas a Lisboa e Porto, com maior dispersão nos cine-teatros, irão referenciar o espaço urbano, não só pela sua presença física significativa, mas também, pela dimensão imagética que criam na população urbana e consumidora.

Este aspecto é registado na venda por catálogo de que, em Lisboa, os Grandes Armazéns Grandella (1891) foram pioneiros. Este catálogo, de distribuição gratuita, tinha uma enorme divulgação quer em Portugal continental e ilhas, quer em África, Índia e Brasil, como é referido por Pedro Bebiano Braga,[84] apresentando lado a lado, artigos muitos diversos, como: materiais de construção, de higiene, mobiliário para o interior doméstico, de produção artesanal e outros de produção industrial. Uma das peças de mobiliário publicitadas, é a cadeira de arco de fabrico industrial, cadeira essa, com enorme sucesso de vendas, de baixo preço, leve e de fácil transporte, e por isso de uso indiscriminado em todos os compartimentos da casa.[85] A vulgarização desta cadeira, entre muitos outros objectos, representa a tipificação dos produtos para a casa, passando o seu recheio a ser satisfeito simultaneamente, por uma produção artesanal de mobiliário de desenho exclusivo — feito normalmente na sequência do projecto de arquitectura, por arquitectos e decoradores[86] — e por objectos produzidos industrialmente, já não só referentes ao equipamento fixo, mas estendendo-se agora também aos

84. BRAGA, Pedro Bebiano, "O Mobiliário em 1900 ou mobilar a saudade", in Maria R. Figueiredo (coord.), *Portugal 1900*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2000, p.215-224

85. A cadeira surge no Catálogo Geral, Estação de Inverno 1896/97 dos Grandes Armazens Grandella & C^{a}., p.55

86. BRAGA, Pedro Bebiano, op. cit., p.221-222

móveis. Esta novidade não pode ser entendida como uma generalização de um gosto modernizador. Como salienta Pedro Bebiano Braga, as linhas do *modern style "demorariam ainda, uns três ou quatro anos, a acusar a sua presença nos interiores, descongestionando-os e propondo um ordenamento racional para o qual não estávamos culturalmente preparados (...)."*[87]

No Porto, também podemos observar o aparecimento dos Armazéns Nascimento (1914-1927) de Marques da Silva, como sinal do nascer de outros tempos, evidenciando a divulgação de novos produtos de consumo, mas igualmente de uma diferente atitude face aos espaços novos comerciais, como parte essencial da cadeia de consumo.

Nesta perspectiva de divulgação, de referir a iniciativa da revista *Eva,* que no Natal de 1932 publica o projecto de uma casa com *influência do estilo moderno*, para ser sorteada pelos seus leitores, da autoria de Cristino da Silva. Tal como em 1901, quando é pedido a Frank Lloyd Wright o projecto *A Small House with «Lots of Rooms in It»* para ser publicado na *The Ladies' Home Journal,*[88] e em 1938, para a *Life Magazine*,[89]o projecto *A Life House for a Family of $5,000 an Year Income* , para ser publicado em conjunto com trabalhos de outros autores. Nestas publicações, onde os arquitectos são chamados a apoiarem a divulgação de um novo estilo de vida, é incorporada muita da investigação realizada nos Estados Unidos, sobre a organização e eficiência da casa, demonstrando a adequação do espaço da casa às novas noções de vida doméstica.[90]

A selecção da casa depende de uma escolha editorial, que por sua vez, colige uma significativa atenção popular. O interesse sobre a casa e também sobre a sua decoração, de quem a habita e como a habita, ao não

87. Ibid., p.224

88. RYBCZYNSKY, Witold, *La casa: história de uma ideia*, (1986), Nerea, Madrid, 1997, p.171.

Sobre a importância deste pedido ver: BROOKS, H. Allen, "The Praire School in History of Architecture", *Rassegna*, 74, 1998, p.16-31

89. FUTAGAWA, Yukio (ed.), *Frank Lloyd Wright Monograph 1937-1941*, A.D.A. Edita, Tóquio, 1986, p.121

ser tratado pelas revistas da especialidade, dará origem a um conjunto de publicações que recorrentemente focam este assunto e nele se especializam.[91] Seria importante saber até que ponto, esta literatura de cariz popular, é não só, um meio de divulgação de estilos de vida, mas também um elemento determinante na definição do próprio estilo, e como tal, um agente de transformação do espaço doméstico.

Este aspecto é salientado por David Smiley, quando verifica no panorama editorial do Estados Unidos, a importância deste meio de divulgação popular.[92] A sua importância, reside na extensão da divulgação e no facto de se realizar numa coexistência de modelos: a casa moderna e a tradicional. Para David Smiley, esta situação, que caracteriza este género de publicações, permite constatar, que para além, da presença da casa moderna ser simultânea no tempo à casa tradicional, existe igualmente nestas publicações uma outra casa que combina aspectos modernos do programa doméstico com o estilo pitoresco e tradicional da casa. Surge assim um segmento de casas híbridas, conjunto significativo e suportado por um vasto número de publicações, a que chama de *moderno modificado*, que se caracteriza por assimilar todo um conjunto de "gadgets" modernos, combinando-os com um desenho

90. Entre outros exemplos, nos Estados Unidos entre 1945 e 1966, a casa será mais uma vez usada com meio de divulgação de uma nova arquitectura e de um novo estilo de vida moderno, através do programa *Case Study Houses* patrocinado pela revista dos *Arts & Architecture*. O significado deste projecto editorial, que conduzia à construção da casa, com a angariação de diversos apoios, posteriormente exposta ao público por tempo determinado, pode ser constatado no *"meio milhão de pessoas que visitou as primeiras dezenas de casas abertas"*.

McCOY, Esther, *Case Study Houses 1945-1962*, (1962), Hennessey+Ingalls, Santa Monica, 1977, p.4

91. Como exemplos, referimos as duas publicações na revista *Casa & Decoração* em 1987, do projecto de Sergio Fernandez para as duas casas geminadas [p564], com o título "Belvedere em Caminha" ("belo de se ver") apelativo da imagem que se pretende transmitir, e da casa Marques Guedes [p602] de Alexandre Alves Costa, Camilo Cortesão e Sergio Fernandez, com o título "A obra do artesanato". Na mesma revista verificamos também como se procede à divulgação popular da arquitectura moderna internacional, no tópico História da Decoração, com o artigo "Le Corbusier" em 1996.

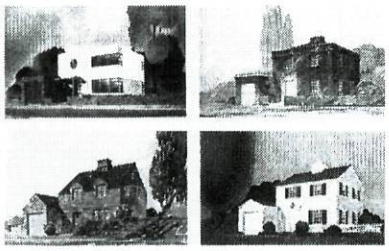
LACERDA, Manuel, "Belvedere em Caminha", *Casa & Decoração*, nº 18, 1987, p.50-55

Ibid., "A obra do artesanato", *Casa & Decoração*, nº 19, 1987, p.74-77

MORGADO, Florbela, MIRANDA, Ana Teresa, "Le Corbusier", *Casa & Decoração*, nº 129, 1996, p.28-30

92. SMILEY, David, "Making the Modified Modern", *Perspecta*, 32, 2001, p.39-54

evocador da arquitectura tradicional, como uma organização mais compartimentada oposta à planta mais aberta da casa moderna. A hibridez desta casa, quer no seu projecto quer nos comentários que acompanham a sua edição, (como veremos também nas revistas portuguesas) reflecte, segundo David Smiley, a dificuldade popular (escrutinada pelos editores das revistas) em aceitar a radicalização da arquitectura moderna caracterizada, entre outros aspectos, pela continuidade espacial, cobertura plana, uso extensivo do vidro, modulação e expansibilidade da sua planta, e ausência de elementos decorativos, face a um gosto popular ainda marcado pela descoberta recente do valor do antigo (como vimos, a valorização do antigo, como sinal patrimonial e de notoriedade, é um aspecto progressivamente acentuado na cultura popular desde os finais do século XIX).



5-26. Vários exteriores com a mesma planta interior, Victor Civkin, *Building The House of Health*, 1937 [b1982]

Devemos ainda notar, que esta casa *moderna modificada* surge a par da divulgação da experiência moderna purista. O que julgamos ser relevante para o nosso estudo, é constatarmos que, se para a arquitectura moderna, a vida moderna só pode ocorrer numa casa moderna, para a extensa produção popular da casa — uma espécie de derivação social do moderno — a vida moderna ocorre nessa casa híbrida formalizada na separação entre a aparência tradicionalista exterior, e a *performance* moderna interior.

A divulgação popular em Portugal das novas condições de habitação na passagem do século é limitada, centrando-se em revistas generalistas sem uma tradição editorial que comunique, sistematize e aconselhe os habitantes e construtores, para as novas práticas. Esta constatação, é reflexo de uma sociedade imobilizada numa conjuntura fortemente marcada pelo peso das tradições do século passado, onde só uma escassa burguesia esclarecida tinha acesso aos meios e aos bens culturais que poderiam perspectivar essa mudança.

A existência de referências publicadas relativas à arquitectura doméstica, à sua construção e forma de habitar, até ao final do século

XVIII, segundo Jean Cuisenier, é muito escassa ou inexistente.[93] Segundo o mesmo autor, as obras que na Europa inauguram o que será uma tradição de regras e de sistematização, e igualmente de comunicação e divulgação, poderão ter surgido em 1836, com a publicação do *Manuel pratique propre à guider les habitants des campagnes et les ouvriers dans les constructions rustiques*, obra encomendada desde 1799, pela Société royale et centrale d'agriculture, e na mesma época, com a edição em 1833, da *Encyclopaedia of cottage, farm and villa architecture,* de autoria de J. Loudoun. Mas Jean Cuisenier, acentua que somente a publicação posterior em 1870, do *Traité des constructions rurales et de leur disposition*, de L. Bouchard-Huzard, terá uma significativa importância prática, no território francês, nas condições de habitação, caracterizado por uma extensa construção rural, subsistindo até aos nossos dias. Este tratado virá a ser aplicado na reconstrução após a I Grande Guerra, e segundo Jean Cuisenier, a sua influência pode ainda ser observada no estudo de Le Corbusier em 1934, para "la ferme radieuse".[94]

Contudo, será o interesse e a investigação dos autores norte americanos, que trará para agenda do século XX, os problemas e algumas das soluções impostas pelas novas condições de vida.[95] A publicação desses trabalhos onde é analisada a vida doméstica e a organização da casa, terá forte repercussão no desenvolvimento de soluções espaciais, na criação de novos equipamentos e na modificação dos hábitos domésticos,

93. CUISENIER, Jean, *La Maison Rustique: logique social et composition architecturale*, Presses Universitaires de France, 1991

94. Ibid., p.212. Jean Cuisenier refere-se ao projecto de Le Corbusier, Réorganisation Agraire de 1934-1938. No tópico "Architecture et Réorganisation Agraire" o autor analisa esta obra e a La Village Coopératif da mesma época, que constituem as principais reflexões de Le Corbusier sobre a vida no campo, onde realiza o exercício de uma nova formulação do espaço rural, como tradução de uma nova ordem social também aqui desejada.

Idem, p.254-263.

LE CORBUSIER, JEANNERET, Pierre, *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: Oeuvre complète*, (1929), vol.3, 1934-1938, Girsberger, Zurich, 1965

95. Diversos autores salientam a multiplicidade de livros e publicações que começaram a aparecer a partir de 1900 nos Estados Unidos. Sobre estes assunto ver:

RYBCZYNSKY, Witold, *La casa: história de uma ideia*, (1986), Nerea, Madrid, 1997, p.162

que serviram os argumentos de uma sociedade em mudança e de uma nova arquitectura.

Nos Estados Unidos, a cultura moderna do habitar, encontra a sua génese em trabalhos precursores como os de Catherine E. Beecher que investiga as relações entre família, espaço e uso, editando em 1851 *A Treatise on Domestic Economy, for the use of Young Ladies at Home and at School,* e em 1869 *American Woman's Home.*[96] O seu trabalho apresenta propostas, para uma casa sem empregados domésticos permanentes, exigindo assim uma maior eficiência doméstica, com soluções, sugerindo por exemplo a existência de uma superfície de trabalho contínua na cozinha (dividida em duas unidades de trabalho separadas por portas de correr, preservação e armazenamento, preparação e serviço), ou a optimização das circulações. O seu trabalho não se limita a fornecer soluções hábeis em plantas com a disposição mais correcta dos equipamentos e arrumos, baseadas numa consistente e inédita fundamentação das suas propostas. A suas preocupações incluem noções de cuidados de saúde, de ergonomia, de desgaste físico, de economia e sobretudo de racionalização das tarefas domésticas, à semelhança dos princípios de optimização produtiva, que na época eram experimentados na produção industrial. Caberá a Christine Frederik a aplicação destes princípios, da recém aparecida engenharia industrial e da gestão científica, às tarefas diárias da lida da casa, com a publicação de *Household Engineering: Scientific Mangement in the Home*, editado pela American School of Home Economics, em 1919.

96. BEECHER, Catherine E., *A Treatise on Domestic Economy, for the use of Young Ladies at Home and at School,* (1841), Harper & Brothers Publishers, Nova Iorque, 1851;

BEECHER, Catherine, STOWE, Harriet Beecher, *American Woman's Home*, (1869), Harriet Beecher Stowe Center, Hartford,Connecticut, 1975.

Para uma discussão extensa destas obras ver:

GIEDION, S., *Mechanization takes command: A contribution to anonymous history*, (1948), Norton Library, Nova Iorque, 1975, p.514-517.

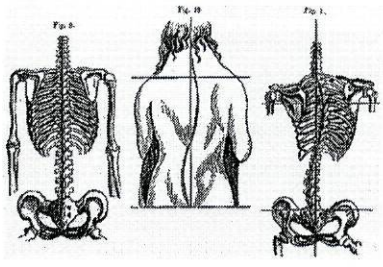
Ver também a história de outras pioneiras em:

HAYDEN, Dolores, *The Grand Revolution: A History of Feminist Designs for American Homes, Neighborhoods, and Cities*, (1982), MIT Press, Cambridge, Mass., 1995.

Os livros de Catherine E. Beecher e de Christine Frederik introduziram a mecanização, como paradigma da eficiência doméstica, um elevado grau de profissionalização e sobretudo criaram um novo imaginário para a vida doméstica, onde a mulher já não estava isolada na sua actividade doméstica, integrando agora uma transformação social que começava pela sua família.[97]

A investigação de Catherine E. Beecher sobre a casa e a vida doméstica é apresentada como uma visão feminina (algo inédito na época), com uma descrição minuciosa do seu trabalho enquanto principal utente e, nessa medida, devendo ter uma participação activa no planeamento do espaço doméstico. Como faz notar Witold Rybczynsky, a descrição de Catherine E. Beecher era contrastante com a literatura da sua época que se aproximava deste tema. Dando como exemplo, o contraste de posições com a obra do autor inglês Robert Kerr,[98] *The Gentleman's House: How to Plan English Residences, from the Parsonage to the Palace*,[99] publicada em 1871, onde a planificação da casa é uma actuação exclusivamente masculina, não se referindo com precisão nem às actividades domésticas nem à presença da mulher.[100]

5-27. Vida doméstica e cuidados de saúde, C. Beecher, 1841 [b354]



Os trabalhos destas autoras americanas tiveram uma influência seminal na Europa. Apoiaram e fundamentaram o movimento pela conquista de direitos da mulher na viragem de século, o que constitui

97. HENDERSON, Susan R., "A Revolutuion in the Woman's Sphere: Grete Lihotzky and the Frankfurt Kitchen", in B. Coleman, E. Danze, C. Henderson (ed.), *Architecture and Feminism*, Princton Architectural Press, Nova Iorque, 1999, p.221-253

98. Robert Kerr era inglês e contemporâneo da americana Catherine E. Beecher. Mas ao contrário de Kerr, Beecher era professora e não tinha estudado arquitectura, embora todos os projectos apresentados nos seus livros fossem seus.

RYBCZYNSKY, Witold, *La casa: história de uma ideia*, (1986), Nerea, Madrid, 1997, p.164 [nota de fim de página]

99. KERR, Robert, *The Gentleman's House: How to Plan English Residences, from the Parsonage to the Palace*, John Murray, Londres, 1871

100. RYBCZYNSKY, Witold, op. cit., p.164. O mesmo autor refere ainda que historiadores como, James Marston Fitch e Sigfried Giedion consideram Catherine Beecher precursora da arquitectura moderna. Contudo faz-nos notar, que a sua mensagem embora inovadora, encerra ainda uma perspectiva conservadora, não discutindo o lugar da mulher em casa, mas somente o facto do seu espaço não ser o ideal para o trabalho doméstico.

aspecto determinante para a alteração da estrutura familiar com repercussões na esfera doméstica e na organização espacial que a inclui, abrindo também assim o processo da modernidade.[101]

Para Susan R. Henderson, os anos de 1890-1918 na Alemanha, foram decisivos para as mulheres e para a igualdade de direitos com os homens. Clara Zetkin (social democrata) e Rosa Luxemburg (comunista) foram as responsáveis pela entrada na agenda política desta reivindicação. Os resultados desta luta serão politicamente alcançados em 1918, com a chegada dos sociais democratas ao poder, para quem estes compromissos correspondem mais a um compromisso político do que a uma convicção.[102]

A constituição de Weimar, declara a igualdade de direitos e garante o direito de voto às mulheres. A transformação do papel da mulher (*New Woman*[103]) surge na sequência da guerra, e a sua afirmação, independência económica e social tem um reflexo directo no desejo de maior conforto material. As mulheres ocupam grande parte dos postos de trabalho, e esta situação conduz a uma rápida alteração da estrutura familiar, que combina a dupla responsabilidade de trabalhadora e de doméstica, alarmando o governo social democrata que conduzirá uma política de "modernização da vida doméstica".[104] Esta política, que pretende não questionar directamente os direitos adquiridos, recoloca na sociedade o papel da mulher, numa lógica de reacerto dos interesses do homem, equiparando o trabalho doméstico da mulher ao do homem na fábrica.[105]

101. HENDERSON, Susan R., op.cit., p.226

102. Ibid., p.223

103. A expressão *New Woman* tem origem no fim do século XIX; pretende apontar os novos desafios e exigências da mulher, e é utilizada por diferentes autores que tratam este tema.

HENDERSON, Susan R., "A Revolution in the Woman's Sphere: Grete Lihotzky and the Frankfurt Kichen", in B. Coleman, E. Danze, C. Henderson (ed.), *Architecture and Feminism, Princeton Architectural Press*, Nova Iorque, 1999, p.247 nota 2

104. Para uma observação da história do papel da mulher na reforma da cultura doméstica na Europa ver:

BRIDENTHAL, Renate, KOONZ, Claudia (ed.), *Becaming visible: women in European history*, Houghton Mifflin Company, Boston, 1977

Este programa encetado na Alemanha, tornar-se-á conhecido pela modernização da vida doméstica e pela profissionalização do seu trabalho. A sua estratégia assenta na eliminação do trabalho enfadonho, na redução do tempo para a execução das tarefas com menos esforço, conseguindo assim mais disponibilidade para o lazer e para os cuidados pessoais e maternos, sendo tudo isto acompanhado por uma rigorosa formação profissional leccionada em escolas e cursos especializados. O trabalho de arquitectos como Ernest May com Margarete Schütte-Lihotzky, J. J. P. Oud com Erma Meyer e de Peter Beherns com Elsa Oppler Legband, foi profundamente influenciado por este contexto.[106]

O que torna relevante esta acção para o nosso estudo, é que a sua implementação levou a uma investigação sem precedentes do trabalho doméstico, que passaria a ser entendido como uma linha de produção numa fábrica.[107] A modernização da casa, como se de uma fábrica se tratasse, é um aspecto que desde cedo está presente no pensamento e nas propostas de Christine Frederik para a reorganização da casa, como vimos. Como explica detalhadamente Witold Rybczynnsky, esta autora viria a conhecer diversos engenheiros industriais e visitaria fábricas que estavam envolvidas na análise dos processo de produção para o aumento

105. Esta política conduzida de forma complexa, com o apoio de falsos movimentos femininos manipulados pelas agências governamentais, irá ironicamente promover o estatuto da mulher como forma de actuação mais semelhante à do homem. Sobre este assunto ver:

HENDERSON, Susan R., "A Revolution in the Woman's Sphere: Grete Lihotzky and the Frankfurt Kichen", in B. Coleman, E. Danze, C. Henderson (ed.), *Architecture and Feminism*, Princeton Architectural Press, Nova Iorque, 1999, p.221-253.

106. Para equipar as habitações desenvolvidas sob orientação de Ernest May, Margarete Schütte-Lihotzky em 1926, projecta a *Frankfurt Kitchen*, sendo um dos trabalhos mais consistentes de modernização e de desenvolvimento para produção industrial da cozinha. Na *Werkbund* em Stuttgart em 1927, é exposta uma cozinha resultado da colaboração de J.J.P. Oud com Erma Meyer, que passará a ser designada como a cozinha de Weimar. Em 1931, Peter Beherns com Elsa Oppler Legband realizam um pavilhão para divulgação do equipamento doméstico, intitulado *Haus der Ring der Frauen (A Casa do Círculo da Mulher)*. O trabalho de Ana Vasconcelos apresenta uma compilação ilustrada deste e de outros exemplos:

VASCONCELOS, Ana Thudichum, *A contribuição Tecnológica no Habitat: electricidade e eficiência doméstica*, Dissertação de Mestrado em Design Industrial, FAUP, Porto, 1998

107. VILDER, Anthony, "Space, Time, and Movement", 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.101-125

da produção, segundo os conceitos propostos entre 1898 e 1901 por Frederick Winslow Taylor, modelo que Christine Frederick irá aplicar à casa.[108] A associação da casa à máquina e à sua concepção industrial também desde cedo interessou o jovem Le Corbusier. Allen Brooks assinala que a primeira referência às teorias de Taylor, surgem no âmbito do concurso do Matadouro de Challuy em 1917, onde Le Corbusier concorre com outros projectistas americanos.[109] Como muitos outros arquitectos europeus, Le Corbusier estava entusiasmado com as novas teorias de produção — divulgadas na tradução para francês em 1912, da obra de Frederick Winslow Taylor, *Principles of Scientific Organization of Factories*[110] — e com a possibilidade de aplicar estes princípios à arquitectura, o que virá influenciar o seu projecto Dom-ino (1914). Alguns anos mais tarde, na sua visita à América, terá a oportunidade de visitar uma fábrica de carros da Ford, reafirmando as suas ideias de eficiência, vistas através do paradigma da máquina.[111]

A inovação da arquitectura no início do século XX, surge na continuidade de algumas destas indagações, num processo heterogéneo no espaço e descontínuo no tempo. A casa e a arquitectura enfrentam novas circunstâncias, que criaram as condições para abandonar os estilos do passado e para gerar novas sínteses na construção do espaço moderno. Será esta capacidade, de propor a construção de novos espaços, de edificar novas formas e de demonstrar a sua vantagem, publicitando o seu projecto em todas as frentes, que constituirá umas das principais elaborações das diferentes correntes modernas.

Contudo, para além destes novos desafios, vindos da técnica, da arte ou da sociologia, a arquitectura irá enfrentar o peso da sua própria tradição:

108. RYBCZYNSKY, Witold, *La casa: história de uma ideia*, (1986), Nerea, Madrid, 1997, p.172-176

109. BROOKS, H. Allen, *Le Corbusier's formative years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, The University of Chicago Press, Chicago, 1997, p.485-487

110. Ibid., p.487

111. LE CORBUSIER, "Méditation a propos de Ford", in *Quand les Cathédrales étaient Blanches*, Libraire Plon, Paris, 1937, p.247-251

"A dificuldade consiste em introduzir as contribuições da vanguarda, sem rodeios, num novo aprofundamento da tradição. Porque há muitos, que para combater o formalismo modernista não verificam que caem noutro formalismo, no do folclore, ou em qualquer dos estilos tradicionais."[112]

112. ROGERS, Ernesto Nathan, "La arquitectura moderna después de la geración de los maestros", (1958), in P. Hereu, J. M. Montaner, J. Oliveiras, *Textos de arquitectura de la modernidad*, Nerea, Madrid, 1994, p.324

5.2 O longo século XIX português

Durante o século XIX as transformações verificadas na sociedade situam-se num quadro de mudança mais amplo, identificado desde o século XVIII, que condicionam a estratégia moderna, e configuram o projecto doméstico na viragem para o século XX.

Em Portugal a situação é mais extensa no tempo, marcando irremediavelmente a nossa condição moderna, como é apropriadamente constatado por Paulo Pereira na sua obra, *2000 anos de arte em Portugal,* no capítulo significativamente intitulado "O longo século XIX", onde faz notar a forma como o século XIX português se estende até aos anos sessenta do século XX:

"(...) o século XIX mantém o seu balanço épocal 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 inérciais 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."[113]

Também José-Augusto França aponta esta permanência *arcaizante* pelo século XX adentro, atribuindo às longas primeiras décadas do novo século, não só a conclusão de um século que não termina em 1900, mas também a fraqueza das posições modernizantes, sintoma para um ecoar romântico sobre a sociedade portuguesa:

113. PEREIRA, Paulo, *2000 anos de arte em Portugal*, Temas e Debates e Autores, Lisboa, 1999, p.319

"(...) Por isso vimos os padrões oitocentistas prolongarem-se, ou transbordarem para o século XX, nele agindo e longamente comandando uma conjuntura que poucas forças mal puderam alterar, assaz tarde. Que isso tivesse acontecido, em tão largo espaço de tempo (observamos fenómenos arcaizantes ainda nos anos 70) comporta decerto uma significação. Por um lado, denuncia-se uma fraqueza estrutural do novo século, durante muito tempo incapaz de se definir numa coerência dinâmica de factores; por outro lado, porém é o século XIX que se esclarece nessa sua própria permanência."[114]

Em Portugal, a transformação do espaço doméstico burguês resulta de um compromisso entre diversas influências da sua cultura arquitectónica, que prolongam o século XIX pela primeira metade do século XX.

Se por um lado, podemos referir o compromisso entre moderno e tradicional como permanência que percorre a arquitectura neste período, por outro, devemos também estabelecer distinções relativas à forma e ao conteúdo como este factor é entendido na obra dos arquitectos e nos seus projectos. O confronto entre uma visão culturalista e progressista surge como processo de análise desta situação da produção arquitectónica, e simultaneamente, como um meio para o entendimento do processo cultural e artístico onde se insere.

Permanência romântica entre progressismo e culturalismo

No seu trabalho sobre a origem da cidade industrial, Françoise Choay estabelece dois modelos que lhe permitem agrupar as principais reflexões sobre a sociedade pré-urbana.[115] Identifica dois tempos, o passado e o futuro, para assumirem as figuras da nostalgia ou do progresso.

No modelo progressista — onde integra a obra de Owen (1771-1858), Fourier (1772-1837) e Richardson (1838-1886), entre outros — a crítica

114. FRANÇA, José-Augusto, A Arte em Portugal no Século XIX, Bertrand, Lisboa, 1966, p.359 e seguintes

115. CHOAY, Françoise, L'urbanisme utopies et réalités, Seuil, Paris, 1965

à grande cidade industrial revela-nos o "escândalo" do indivíduo alienado, que é contraposta à necessidade de identificar o "*homem tipo, independente de todas as contingências e diferenças de lugar e tempo, definido através de necessidades-tipo cientificamente deduzidas. Um certo racionalismo, a ciência e a técnica devem permitir resolver os problemas postos pela relação dos homens com o mundo e entre eles. Este pensamento optimista é orientado para o futuro, dominado pela ideia de progresso.*"[116] O modelo urbano afasta-se da ocupação densa e contínua, propondo em alternativa uma solução atomizada, em unidades construídas auto-sustentáveis que se podem justapor indefinidamente, garantido entre elas, espaços abertos e vazios arborizados, excluindo uma atmosfera urbana de grande centro, mas não de cidade média. Estas disposições têm por objectivo libertar a existência quotidiana das suas obrigações para com a grande cidade industrial, revelando um sistema fortemente regulamentado e repressivo nos níveis da acção do indivíduo no espaço.

No modelo culturalista, a crítica centra-se não só na situação individual, mas antes na cidade como agrupamento humano. Este modelo é exemplificado pela obras de Ruskin (1819-1900) e William Morris (1834-1896) e no fim do século XIX por Ebenezer Howard (1850-1928) com a Cidade-Jardim. (Para Françoise Choay, a Cidade-Jardim é um exemplo de charneira entre uma situação pré-urbana, pelo seu ideário socialista e utópico, e urbana, pela sua capacidade de realização imediata como demonstram as primeiras Cidade-Jardim ou Subúrbio-Jardim Inglesas). O seu ponto de partida, é a crítica da dissolução histórica da cidade antiga como unidade orgânica e por isso espaço de vida, perante a pressão desintegradora da industrialização. Este modelo parte de uma concepção nostálgica, que postula a possibilidade de recuperar um ideal passado e de regresso às suas formas, e não pela via do progresso mas da cultura. Como modelo culturalista que é, as necessidades materiais sobrepõem-se às espirituais, isto é, natureza e cultura devem formar um contraste sem ambiguidades, e

116. Ibid., p.16

finalmente *"a irregularidade e a assimetria são as marcas de uma ordem orgânica, inspiradas pela força criativa da vida, da qual a expressão mais elevada é revelada pela inteligência humana."*[117]

Tal como refere Françoise Choay, também no nosso trabalho, se a adopção destes dois modelos nos permite enquadrar as obras em análise e assim fazer sobressair aspectos que individualmente seriam irrelevantes ou não perceptíveis, por outro lado os dois modelos, culturalista e progressista, não se apresentam de forma clara e evidente sobre todas as obras e em todos os tempos. Se estes dois modelos têm a possibilidade de contrastar uma realidade, por outro podemos sempre perder o detalhe dado pela especificidade de cada momento.

Perante esta situação, julgamos que os dois modelos, transpostos nos aspectos conceptuais para a produção arquitectónica como sistema de oposições, caracterizam com evidência as obras realizadas, não só durante as primeiras décadas, mas até meados do século XX. Mais do que estabelecer uma visão em duas colunas, culturalista e progressista, julgamos que a sua pertinência surge além de mero sistema descritivo, como sistema de referência, no qual um aspecto de um projecto, de uma obra ou de um autor pode ser assim enquadrado numa perspectiva relevante e mais ampla, que isoladamente, nem sempre é evidente.

Estes modelos, na sua clareza originária, descrevem com evidência o confronto presente no meio intelectual português, na viragem de século, de que a produção arquitectónica é reflexo brilhante, entre uma obra progressista representada por Ventura Terra, aberta à cultura cosmopolita, urbana, orientada pelos ensinamentos das *Beaux-Arts* pela sua geometria, enfatizadora de uma nova dimensão disponível quer pela técnica, quer pela nova condição de transformação urbana; e outra obra, culturalista, que se opõe à anterior, manifesta na arquitectura de Raul Lino, ligada ao ideário romântico da relação entre homem e natureza

117. Idem, p.23

onde se funda o seu comportamento e formação intelectual. As suas casas são orgânicas, na forma como criam uma nova natureza doméstica e, ao incluirem a paisagem como parte dessa natureza moldada, são sinuosas e fragmentadas (diríamos desconstruídas) porque recusam uma dimensão monumental mesmo quando erguem uma torre ou um palácio; a formação de Raul Lino não lhe permite uma atitude historicista, por isso viaja por Portugal para conhecer a arquitectura tradicional, como sendo a única capaz de propor uma construção de raízes nacionais capaz de atender à situação portuguesa.

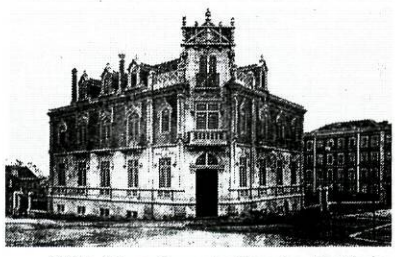
É esta a situação portuguesa na viragem do século, resumida nestes dois autores maiores, que em nada se assemelha à condição urbana e industrial então vivida na Europa, e para a qual o Arts and Crafts — William Morris e J. Ruskin, para referir somente o exemplo inglês — propõe uma alternativa reformadora. Em Portugal não existia indústria. Existia uma burguesia avessa a transformações, incapaz de assumir a aliança entre tradição e progresso, incapaz de compreender que o revivalismo estava já condenado no seu tempo.

Esta perplexidade vivida, embora se possa balizar por estes dois modelos, deverá reconhecer a especificidade portuguesa e sobretudo a dimensão dos seus movimentos não alinhados, nem só pela via culturalista, e nem só pela progressista, mas pelo compromisso entre ambas. A primeira metade do século, será marcada por este compromisso caracterizado pelo oscilar entre uma valorização passadista da tradição e uma via mais modernizante, sempre com uma tendência romântica, comum e permanente, que matiza a nossa identidade cultural face ao passado e à nossa acção como projecto de futuro.

Esta permanência romântica na produção arquitectónica portuguesa, que se estende ao longo do século e que vai moldando a sua própria definição, consoante o momento e os seus actores, é em nossa opinião, primeiramente a via da renovação da linguagem decorativa das primeiras décadas do século, afastando-a dos cânones clássicos, com a investigação da Casa Portuguesa na obra inicial de Raul Lino; mais tarde,

a mesma ressonância romântica far-se-á sentir na recompilação da arquitectura moderna com a tradição popular, via para explorar alternativas à ortodoxia moderna, com a revalorização do diálogo entre forma e tradição — acompanhando internacionalmente a redefinição ética do Movimento Moderno em arquitectura nos anos 50 e 60.

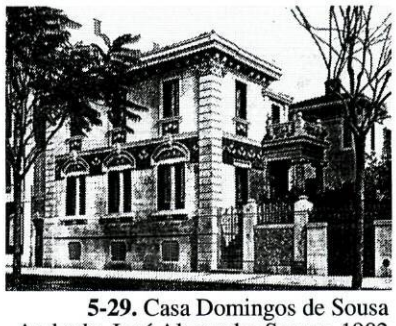
Na transição do século XIX para o século XX, identificamos um período de introdução ecléctica à modernidade, que podemos observar, como já referimos, desde o confronto entre uma via culturalista e uma progressista. Este período irá prolongar-se até ao fim da 1ª Grande Guerra, em 1918, encontrado o seu ponto de assumida experiência modernista em 1925, com o início do projecto do Instituto Superior Técnico em Lisboa, que como veremos, marcará um outro momento.



5-28. Casa Ernesto Empis, António Couto, 1906 [p413]

O ensino das Belas-Artes, será representado em Lisboa por José Luiz Monteiro (1849-1942) estruturado segundo o paradigma da academia francesa e italiana, entre outras, a que não será estranho o facto de ter sido bolseiro do Estado em Paris. A sua formação leva-lo-á a conduzir um ensino voltado para o culto dos aspectos simbólicos, da citação, dos cânones, da simetria, da decoração, e do valor cenográfico das fachadas. Ao mestre deve-se também, a introdução da técnica do ferro na construção e a maior participação dos engenheiros na arquitectura civil.

Na conferência proferida quando da exposição retrospectiva de Raul Lino em 1970, Jorge Segurado (1898-1990) explica o tipo de formação dos arquitectos e as suas limitações face a outros meios de informação e de debate arquitectónico:



5-29. Casa Domingos de Sousa Andrade, José Alexandre Soares, 1902 [p730]

"Naquele tempo de aprendizagem na escola Superior de Belas-Artes, em Lisboa, não havia cadeira de Teoria de Arquitectura. Apenas recebíamos apreciações eventuais, curtas, em parcas palavras, de crítica e de orientação, que de ensino nos dava o grande arquitecto José Luiz Monteiro.

(...) Orientava com o seu saber, bagagem clássica e académica, caso por caso, ponto por ponto, bem à semelhança da Escola de Paris e sempre durante os cinco anos de especialidade.

Do particular aprender de arquitectura doméstica, pouco, mesmo muito pouco, ali aflorava. Unicamente todos nós líamos, como obrigação escolar, a teoria do francês Gadet e, quase que à socapa, folheávamos os esquissos da Escola de Paris. Por iniciativa própria devorei As Sete Lâmpadas, de Ruskin, O Culto da Arte em Portugal, do nosso Ramalho, e tudo o mais que me chegava à mão sobre arte, história e arqueologia, sobretudo artística, em jornais, livros e revistas."[118]

A arquitectura no início do século é marcadamente ecléctica, de onde emergem diferentes tendências e gostos que vão germinando nas construções então realizadas.

A mistura de diversas influências de origem classizante e académica, com um gosto, por vezes pitoresco de raiz internacional que então determinava o aparecimento dos *chalets* e dos *châteaux*,[119] produz uma arquitectura ecléctica que marca a habitação unifamiliar realizada no início do século XX.

As obras realizadas entre 1902 e 1909, como a casa Domingos de Sousa Andrade [p730] em Lisboa, de José Alexandre Soares (1873-1930), a casa Abílio Marçal [p741] em Sernache, a casa Olympia de Macedo Branco [p746] e a casa Avelino Lopes Cardoso [p742], em Lisboa, de Álvaro Machado (1874-1944), a casa Francisco José Simões [p866] em Lisboa, de Jorge Pereira Leite, a casa Manuel Luiz da Silva [p867] em Arroios, de Alfredo d'Ascensão Machado (1857-1926), a casa M. F. da Costa Neves [p745] em Lisboa, de Nicola Bigaglia, ou ainda a

118. SEGURADO, Jorge, *Raul Lino*, Separata de Belas-Artes, nº 28-29, Lisboa, 1975, p.9-11

119. Esta situação é largamente denunciada e criticada, em artigos que acompanham a publicação de projectos de *estilização nacional* nas revistas da especialidade. Este assunto é referido em:

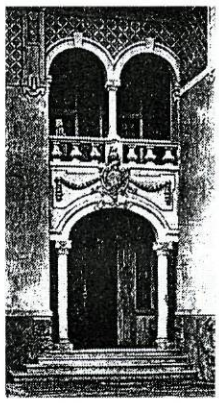
SILVA, Luís Cristino, "O regionalismo e a arquitectura", *Arquitectura*, 1ª série, ano I, nº5, Lisboa, 1927, p.66-67;

LINO, Raul, "Ainda as casas Portuguesas", *Panorama*, nº4, 1941, p.9-10

casa Ernesto Empis [p413] em Lisboa, e a casa João António Henriques Serra [p405] de António Couto, construída numa situação de gaveto, idêntica ao anterior projecto, e com fachadas praticamente iguais, podem ser um exemplo da situação então vivida no campo da edificação da habitação burguesa, onde a variabilidade do modelo adoptado e dos seus matizes difíceis de classificar, correspondem a circunstâncias como o tipo de cliente, o local da obra e seu destino para habitação própria ou para arrendamento.

Em 1915 podemos encontrar o **Solar Egas Moniz [p672]** em Estarreja, de Ernesto Korrodi (1889-1944), abordado no capítulo anterior, onde se misturam *"semelhanças com as antigas casas solarengas do século XVIII"* com *"pórtico formado por um arco abatido, suportado por duas colunas, tendo no fecho um escudete com festões, de carácter D. João V"* e com uma *"bem proporcionada «bow-window», de vão triplo, (...) de importação inglesa"*,[120] ilustrando bem as possibilidades de composição e o gosto que as determinava. Esta casa apresenta, simultaneamente com estes aspectos, uma organização da planta onde se regista um interesse inovador na valorização da vida doméstica. Estes aspectos, como já vimos anteriormente, indicam-nos uma grande fluidez no tratamento da compartimentação dos espaços da zona social o que permite uma continuidade de espaço incomum. Também a leitura exterior é marcada pela autonomia dos volumes construídos, que apresentam sistemas próprios de composição dos vãos e estilisticamente autónomos. Este aspectos do projecto aproximam-no da experiência do *aglutinative plan.*

5-30. Solar Egas Moniz, pórtico de entrada, Ernesto Korrodi, 1918 [p672]



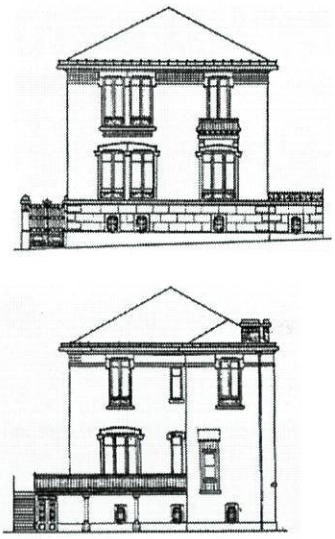
5-31. Solar Egas Moniz, *salão*, Ernesto Korrodi, 1918 [p672]

Contudo este balanço entre uma planta inovadora e uma decoração ecléctica das fachadas, não impede que as imagens que são publicadas na *Arquitectura Portuguesa* em 1918, registem a decoração interior, também de Ernesto Korrodi, densamente mobilada e carregada de

120. [s.n.], "O solar do Exº Sr. Dr. Egas Moniz", *A Arquitectura Portuguesa*, ano XI, nº 3-4, 1918, p.3-16

elementos decorativos de gosto clássico, revista pela erudição e qualidade dos detalhes com os quais executa os acabamentos interiores, nomeadamente, tectos em caixotões, apainelados, lambris e portas. Se este trabalho influencia uma noção de conforto, como refere Lucília Verdelho da Costa,[121] também certamente informa do estilo de vida dos seus habitantes e sobretudo, em última instância, o estatuto social do encomendador.

Este aspecto remete-nos também para o sentido da encomenda, de quem a faz e a sua relação com a arquitectura produzida nas primeiras décadas do século. Não podemos ignorar que, mesmo nos projectos onde de forma mais evidente ou hábil, são introduzidos pelos arquitectos novos espaços e seus dispositivos, essa situação terá que ser validada na relação arquitecto/cliente. Este aspecto é salientado por Lúcilia Verdelho da Costa, quando se refere a este exacto problema na obra de Ernesto Korrodi:



5-32. Casa José Joaquim Migueis, alçado principal e posterior, Ventura Terra, 1903 [p737]

"É, sobretudo, nas limitações da encomenda que, (...), reside parte dos problemas suscitados pela arquitectura de inícios do século, submetendo-se a discutíveis critérios de gosto, que se apresentavam quase como condição de sobrevivência dos próprios arquitectos."[122]

Produções correntes

Simultaneamente a esta produção de grandes casas, geralmente situadas em espaços privilegiados, encontramos uma outra arquitectura caracterizada por habitações de menores dimensões, de custos controlados e situadas em lotes de contidas dimensões. A esta extensa produção e mal identificada na obra dos arquitectos, designamos de *produção corrente* e constitui um aspecto inovador com reflexos arquitectónicos geralmente pouco considerados. É uma obra marcada por uma afirmação plástica e decorativa contida, apresentando aspectos de

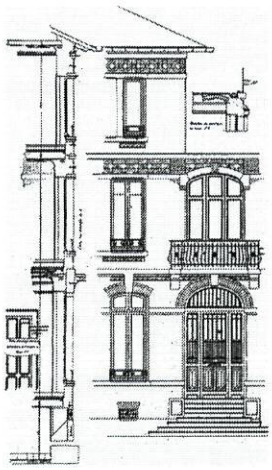
121. COSTA, Lucília Verdelho da, *Ernesto Korrodi 1889-1944*, Estampa, Lisboa, 1997

122. Ibid., p.307

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 dos currículos profissionais e da crítica?

Trata-se da obra produzida por arquitectos como Norte Júnior (1878-1962) ou Ventura Terra (1866-1919), que recorrendo às suas capacidades e conhecimentos da arte de construir, produzem uma arquitectura doméstica com grande economia de meios, mas simultaneamente apresentando uma forte racionalidade na organização da habitação e na inclusão dos princípios higienistas.



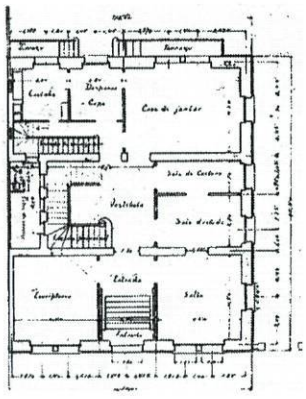
5-33. Casas geminadas H. dos Santos, detalhe constructivo, Ventura Terra, 1904 [p873]

Podemos identificar entre 1903 e 1904, situadas de Lisboa a Cascais, como exemplos do arquitecto Ventura Terra a casa José Joaquim Migueis [p737], as casas geminadas H. dos Santos [p873], casa Jacinto Cândido [p869], a casa Júlio G. da Costa Neves [p871], as casas em banda Miguel Henrique dos Santos [p865] e a casa da Condessa de Taboeira [p874]; ou do arquitecto Norte Júnior em 1910 a casa José Pereira da Costa [p504], que representam uma atitude de eficaz pragmatismo profissional face a uma encomenda vasta e tipificada mas com poucos recursos.

Esta situação é referida no comentário que acompanha a publicação de alguns projectos como o da casa **José Joaquim Migueis [p737]** de Ventura Terra:

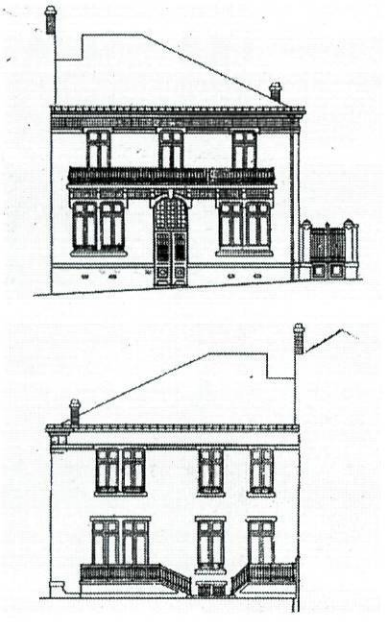
"No pequeno, como no grande, porém, se revela o cuidado e bom gosto que presidem a todos os trabalhos do sr. Ventura Terra."[123]

Este tipo de projecto, como o que acabamos de referir de Ventura Terra apresenta soluções, inovadoras e com recurso expedito a novas técnicas. Na casa José Joaquim Migueis, 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 as salas situadas no piso nobre (elevado relativamente ao terreno) podem comunicar com o exterior através deste terraço suspenso.



5-34. Casa Júlio G. da Costa Neves, planta piso 1, Ventura Terra, 1904 [p871]

Na casa **Júlio G. da Costa Neves [p871]** de Ventura Terra encontramos os mesmos aspectos, de racionalidade e economia. A planta desta casa apresenta uma compartimentação cuidada, de acordo com um programa muito detalhado como se constata na legenda da planta, organizada desde um átrio central. Este espaço, 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 num segundo tempo 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.

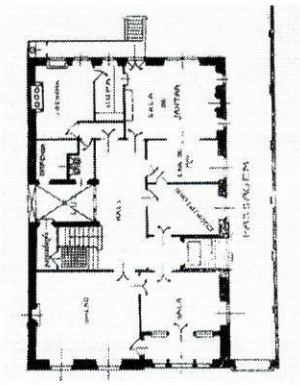


5-35. Casa Júlio G. da Costa Neves, alçado principal e posterior, Ventura Terra, 1904 [p871]

A organização da casa mantém todos os dispositivos de 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.

123. [s.n.], "Casa do Exº Sr. José Joaquim Migueis", *A Construcção Moderna*, ano IV, nº89, 1903, p.35

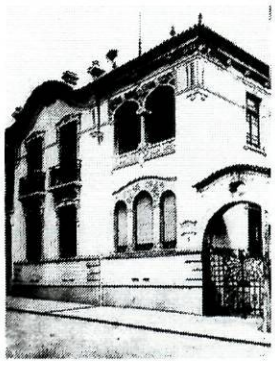
Também a casa **António Macieira [p957]** de Ernesto Korrodi, que em 1910 recebe o Prémio Valmor, apresenta os mesmos aspectos de organização da planta. Tal como no exemplo anterior, a planta de forma quadrangular é dividida com grande rigor, funcional e técnico. Embora com um sentido decorativo diverso do de Ventura Terra, mais exuberante, 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 com superfícies lisas recortadas pelos vãos.



5-36. Casa António Macieira, planta piso 1, E. Korrodi, 1910 [p957]

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, como nos restantes exemplos já referidos, verificamos que a necessidade de economia leva a que exista um tratamento diferente entre o alçado que confronta com a rua e é visível do espaço público, e aqueles que são voltados para o logradouro. Essa diferença reflecte-se na simplificação decorativa dos alçados voltados para o espaço exterior privado. 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 substituida por material mais barato como a madeira.



5-37. Casa Antonio Macieira, alçado principal e lateral, E. Korrodi, 1910 [p957]

A casa António Macieira é um claro exemplo desta situação que ganha um forte sentido de racionalidade construtiva e económica no lote urbano, onde existe uma forte demarcação do domínio visual público e do espaço de logradouro privado. A casa realizada por Korrodi é nisso evidente, entre o contraste do trabalho decorativo em redor dos vãos e da cornija da fachada principal, e dos alçados voltados para o logradouro. A importância do que é visível do espaço público leva a que o alçado lateral desta casa —virado para o acesso da rua ao logradouro — apresente dois desenhos de cornija — um na viragem do alçado da rua, outro mais

simples que se prolongará para as traseiras. Embora o alçado lateral apresente uma simplificação do desenho do vão, agora recortado na superfície de alvenaria, a cornija e o beiral adoptados na fachada principal dobram para ao alçado lateral até à porta de acesso a habitação, e depois dela o beiral apresenta outro desenho mais simples.

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, como a casa José Joaquim Migueis. Esta solução de lateralizar a 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 da casa 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 de compartimentos *nobres* sobre a rua.

5-38. Casa Agnello Barbosa, Leonel Gaia, 1910 [p499]

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

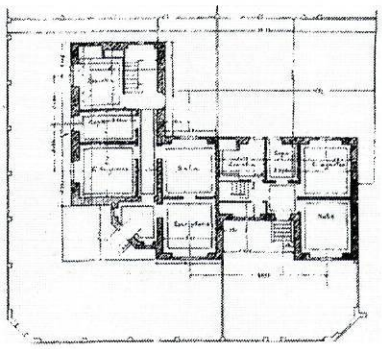
Trata-se da **casa Agnello Barbosa [p499]** e da **casa José Maria Andrade [p706],** que apresentam uma organização baseada numa planta central, com uma reduzida área edificada, que conduzem a uma inevitável simplificação do programa doméstico, o que contudo não deixa de referir a importância do seu valor representativo. Disso é sinal a utilização do sistema de composição vestíbulo de entrada / átrio central com dupla altura e escada principal, retomando o mesmo princípio monumentalizado das grandes casas e palacetes urbanos, como processo de assinalar o ingresso na casa e afirmação simbólica deste espaço.

5-39. Casa José Maria Andrade, Leonel Gaia, 1910 [p706]

Exteriormente, a edificação apresenta um volume preciso, por vezes com ligeiros recortes que marcam a presença dos serviços domésticos, evidenciando uma superfície contínua onde se recortam os vãos com grande precisão geométrica. Trata-se de uma composição de forte

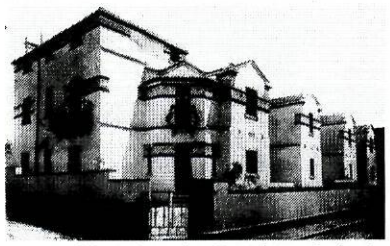
influência clássica e apresentando uma grande racionalidade de princípios.

Também aqui podíamos referir a casa Carlo Calderon [p406] de Adolfo A. Marques da Silva (1876-1939), a casa Constâncio Quadrio de Carvalho [p512] de Norte Júnior ou a casa Avelino Lopes Cardoso [p742] de Álvaro Machado, que articulam uma influência clássica com uma noção simplificadora da construção e da sua 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.



5-40. Bairro das Roseiras, planta piso 1, Álvaro Machado, 1910 [p955]

São igualmente publicados, no mesmo ano na revista *A Arquitectura Portugueza,* dois projectos de Álvaro Machado (1874-1944), para dois conjuntos de duas casas cada, chamado Bairro das Roseiras, e um outro composto de duas casas idênticas, sua propriedade. Estes dois projectos foram publicadas 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 [p955]** e das **casas Álvaro Machado [p959],** permitem-nos consolidar a ideia de estarmos perante uma produção de baixos custos, projectadas e construídas com uma grande simplicidade de meios.



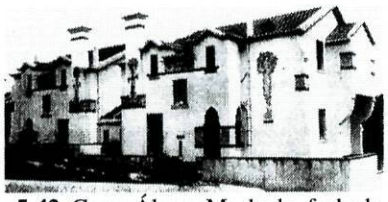
5-41. Bairro das Roseiras, fachada principal, Álvaro Machado, 1910 [p955]

Na construção do Bairro das Roseiras, constituido 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 prependicular 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 edifício contínuo, e

originando reentrâncias exteriores no plano da fachada que identificam o acesso a cada habitação.

Se por um lado o conjunto edificado para o Bairro das Roseiras apresenta uma grande simplicidade de meios, como temos vindo a analisar em vários exemplos, por outro lado, 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 utilizados por Álvaro Machado, para conferir ao conjunto uma escala e uma imagem apropriadas à habitação projectada e aos habitantes a que se destina.



5-42. Casas Álvaro Machado, fachada principal, Álvaro Machado, 1910 [p959]

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 como no Bairro das Roseiras e salvaguardando as diferenças na dimensão, uma afinidade de princípios de composição. O único elemento decorativo que em ambos os projectos é presente nas fachadas, é um friso que julgamos ser de azulejos, no Bairro das Roseiras, situado ao nível das janelas do segundo piso, e nas casas Álvaro Machado, entre as janelas de ambos os pisos. Neste último projecto existem ainda paineis decorativos de azulejos de plantas e figuras humanas em estilizações geométricas de gosto arte nova.[124]

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.

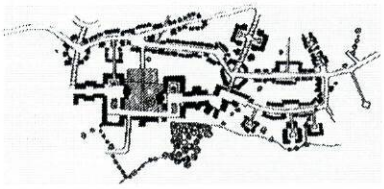
124. Sobre o tema da arte nova sob a condição portuguesa ver:

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

Verificamos que a organização da casa recorrendo a uma compartimentação em cruz,[125] 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 optimizar a iluminação directa dos compartimentos, na medida em que é aumentado o 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 em que 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.



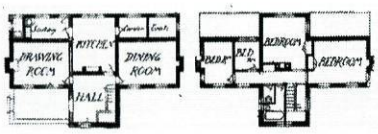
5-43. Desenho de Hampstead (B. Parker e R. Unwin. 1903), Ch.-E. Jeanneret, 1910 *[p997]*

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.

125. Este assunto foi tratado no capítulo anterior, recorrendo à investigação da obra de Frank Lloyd Wright.

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 Bluiders Journal" é uma das muitas publicações que no início da década de dez, publicava exaustivamente os projectos e as casas edificadas nas *Garden Cities* Inglesas. Em 1911 é realizada uma edição especial,[126] onde são publicados os projectos e fotografias de casas em Hampstead Garden Suburb e Gidea Park, que permite constatarmos 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 semelhantes soluções espaciais.



5-44. House in Red Pond Walk, Gidea Park, Randall Wells, 1911 *[p962]*

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 optimizar 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.

5-45. Group of Cottages for the Hampstead Tenats Ltd., Hampstead , B. Parker e R. Unwin, 1911 *[p961]*

Noutro exemplo, no Group of Cottages for the Hampstead Tenats Ltd. em Hampstead,[127] 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

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

127. 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

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 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 [p955] 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 nas soluções espaciais adoptadas.

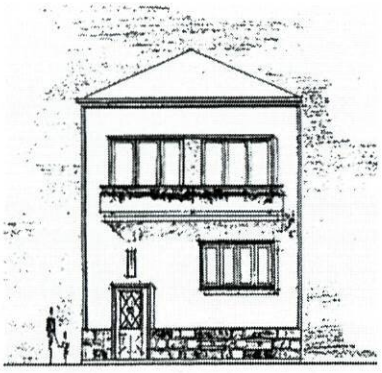
Resta-nos colocar a questão, se não será esta *produção corrente* em Portugal, a que mais se aproxima de outras realizações contemporâneas na Europa? Ficando esta e outras dúvidas para posterior desenvolvimento, podemos contudo registar, que existem semelhanças formais entre os exemplos construídos em 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 Oberschönewide, Berlim, 1915), Hans Meyer (Siedlung Freidort, Basileia, 1919-1921) ou Bruno Taut (Siedlung Eichkamp, Berlim, 1926-1927).

5-46. Siedlung Oberschönewide, P. Behrens, 1915 *[p967]*

Nestes projectos se por um lado, se encontra a mesma simplificação e contenção do programa e 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 construir,[128] 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 sua publicação nas revistas da especialidade. Pelas suas características, não se tratam 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 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 característica 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 sugerido no trabalho de Maria José Perdigão, com a presença de um capítulo sugestivamente designado "As casas simples",[129] não lhe sendo atribuído contudo, um sentido disciplinar e significativo, que na primeira década do século representa fazer uma casa mais simples.



5-47. Casa N. Cortez, A. Losa, C. Barbosa, 1946 [p976]

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 na obra de Nuno Portas, e sucessivamente

128. 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.

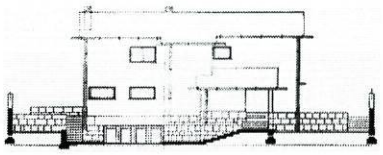
MAY, Ernst, "Cinco años de construcción de bairros de Frankfurt", (1930), in HEREU, P., MONTANER, J. M., OLIVERAS, J. (org.), *Textos de arquitectura de la modernidad*, Nerea, Madrid, 1994, p.281-284.

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

129. PERDIGÃO, Maria José A. Lima, *O Arquitecto Miguel Ventura Terra: Vida e Obra*, Lisboa, 1988, [policopiado]

clarificada na sua intervenção, pela atribuição de significado à *produção corrente* como instrumento essencial para uma construção qualificada da cidade democrática.[130] A leitura da cidade não pode ser 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 tempo.[131] Com este entendimento, Nuno Portas não só atribui um lugar à *produção corrente* na prática profissional, mas sobretudo, inaugura a inevitabilidade da sua presença na crítica e na investigação contemporânea no campo da arquitectura.[132]



5-48. Casa Victor Brandão, F. Távora, 1963-65 [p978]

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 com Arménio Losa ou de Fernando Távora.

130. 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 Industriebauknust»", in *Arquitectura e Industria Modernas,1900-1965*, Actas do 2º seminário DOCOMOMO Ibérico, DOCOMOMO Ibérico, 1999, p.13-23

Sobre Albert Kahn e a metáfora da máquina como dispositivo para a ordem moderna, ver :

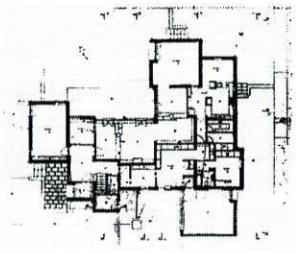
BUCCI, Federico, *Albert Kahn: Architect of Ford*, (1991), Princeton Architectural Press, 1993

131. 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

132. 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, "Afirmação, Questionamento e Contestação do Paradigma Moderno", *Jornal Arquitectos*, 211, Lisboa, 2003, p.18-25 [Seminário Internacional "Situação-Crítica"]

Na produção de Cassiano Barbosa e de Arménio Losa inventariada pelo estudo de Joana Rosas e Luzia Gama,[133] somos conduzidos a verificar que a par de uma produção de maior dimensão e de traço moderno existe, durante a década de quarenta e até meados de cinquenta, a produção de casas unifamiliares de menores dimensões que evocam um desenho anónimo, sem concessões a uma *estilização nacional* da Casa Portuguesa, articulando 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, com vãos recortados na superfície do reboco sem ornamentação e com uma cuidadosa composição geométrica. Podemos referir as obras de Cassiano Barbosa catalogadas entre 1942 e 1944 tal como, Duas Casas [p973], casa Henrique Vieira [p974], casa Pereira Cruz [p975], e em 1946 já com Arménio Losa, a casa N. Cortez [p976].[134] Julgamos mesmo que a casa Cassiano Barbosa [p390] 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.



5-49. Casa Guilherme A. Ribeiro planta, F. Távora, 1966-67 [p979]

Também a obra de Fernando Távora nos parece em alguns casos, sujeita a este processo de ocultação de uma produção corrente. Embora nos exemplos da casa Pablo Gali [p977] ou da casa Victor Brandão [p978], 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 final.[135]

5-50. Casa Guilherme A. Ribeiro jardim, F. Távora, 1966-67 [p979]

Nestas obras de Fernando Távora, pode-se ainda incluir a casa Guilherme Álvares Ribeiro [p979] de 1966, que apesar da grande

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

134. 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.

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

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 referida cronologia, apresenta uma organização espacial que articula a modernidade da solução, com a sumptuosidade de um pequeno palácio de novecentos. A visita da casa permite constactar uma sofisticada organização dos espaços na zona social, voltada para o jardim em cotas diferenciadas, 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.

5-51. Casa Guilherme A. Ribeiro, sala, F. Távora, 1966-67 [p979]

Esta casa surge como um dos exemplos mais eloquentes da habitação burguesa no final da década de sessenta, que cumula comedimento 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),[136] na área do ordenamento da paisagem, podemos encontrar um conjunto de sinais de um pragmatismo funcional, valorizando a relação da construção com a natureza e da qualificação da vida quotidiana, inspirado por modelos como o da cidade-jardim de Ebenezer Howard (1850-1928) publicados em 1898.

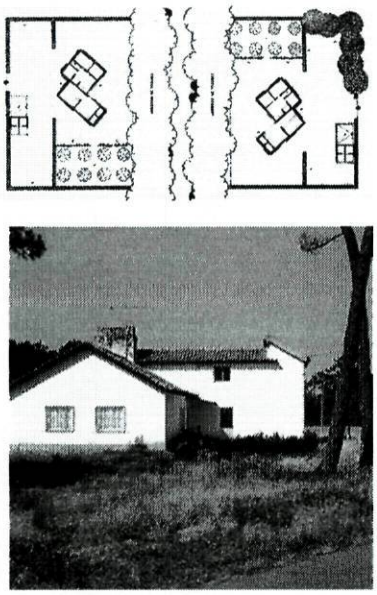
Um exemplo desta situação, é o de Ordenamento Paisagístico e a Urbanização da Colónia Agrícola da Gafanha de António Campello

136. No inicio 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 paisagísta na Alemanha.

ANDRESEN, Teresa, "Três Décadas de Arquitectura Paisagísta em Portugal: 1940-1970", in Teresa Andresen (ed.), *Do Estádio Nacional ao Jardim Gulbenkian: Francisco Caldeira Cabral e a primeira geração de arquitectos paisagístas (1940-1970)*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2003, p.18-97

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 território.[137]

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 das infra-estruturas, localização central dos serviços comunitários e edificação de baixa densidade baseada em casas unifamiliares.[138]



5-52. Colónia Agrícola da Gafanha, lotes e casal agrícola (2003), António Campello, 1956 *[p1000]*

Os novos materiais e equipamentos

No início do século XX, o uso da tecnologia do ferro na edificação não se limita à concepção estrutural, desempenhando também um papel siginificativo na definição de novas condições espaciais e de conforto.

A presença do ferro no campo da construção da casa, tem duas vertentes: uma relacionada com a estrutura em pilares e vigas, geralmente ocultada, acompanhada pelo uso de abobadilhas na realização dos pavimentos, quer na casa, quer em alpendres, terraços e varandas, e outra, relacionada com o seu uso na vida doméstica, associado ao vidro, para criação de corpos anexos à edificação com grande luminosidade e transparência, presentes nas galerias fechadas, lanterins e jardins de inverno.

A estrutura metálica na habitação é, na maioria dos casos, uma solução parcial, sendo acompanhada por outras técnicas construtivas e estruturais, como as alvenarias portantes em pedra com divisórias leves em tijolo, tal como é utilizado na **casa José Joaquim Migueis [p737]**.

137. Ibid.

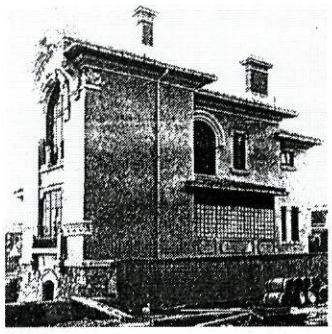
TOSTÕES, Ana, "Lisboa, Arquitectura e Urbanismo: do Passeio Público ao Jardim da Fundação Calouste Gulbenkian", idem, p.98-113

138. ANDRESEN, Teresa, CAMARA, Teresa B., CARVALHO, Luís G., "Lugares da Arquitectura Paisagísta Portuguesa 1940-1970", idem, p.304-307

Este facto é vulgarmente referido na publicação da casa ou surge nas imagens que a acompanham. Outro exemplo pode ser recolhido também da **casa Ernesto Empis [p413]**, que apesar do seu estilo ecléctico, não deixa de adoptar a nova tecnologia do ferro no seu interior:

"Tanto o vigamento do rez do chão como o do primeiro andar, é feito em vigas de ferro e abobadilhas. As divisórias interiores são todas em alvenaria de tijolo, o que dá não só a solidez ao edifício como o isenta da propagação de qualquer incêndio."[139]

O uso de pequenas paredes exteriores constituídas por um caixilho em ferro e vidro torna-se numa solução comum, para a criação de corpos salientes da construção principal. Estes elementos, vêm responder a novas exigências de conforto térmico, e garantem também novas possibilidades de criar espaços de transição entre compartimentos, assim como entre interior e exterior. Às razões técnicas e funcionais da utilização do ferro em extensos caixilhos, surgem igualmente associados, um novo gosto que aprecia a associação do ferro ao vidro e o seu trabalho ornamental.



5-53. Casa Braz Simões, Rafael Duarte de Mêlo, 1914 [p529]

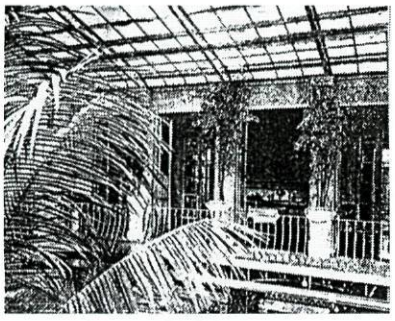
A **casa Braz Simões [p529]**, publicada em 1914 de Rafael Duarte de Melo, apresenta no seu alçado lateral, um corpo definido por um caixilho em quadrícula de ferro e vidro, que permite a ligação directa da zona de serviço para a sala de jantar. No seu alçado principal apresenta uma composição centrada num grande janelão com a altura total da edificação, onde surge um caixilho trabalhado de ferro e vidro. A utilização do ferro para a realização de caixilhos para grandes vãos nas fachadas principais, associado ao seu trabalho decorativo, constitui também uma das novas possibilidades abertas pelo uso deste material, que se reflecte numa maior e mais extensa iluminação dos espaços interiores a ele ligados.

139. [s.n.], "Casa do Sr. Ernesto Empis", *A Construcção Moderna*, ano VI, nº33, 1906, p.258

Um dos exemplos mais elucidativos do uso do ferro e vidro no encerramento de varandas e na criação de corpos anexos à construção surge na **casa Francisco Nicolau dos Santos [p880]** de autor incógnito. Este casa é publicada em 1912, acompanhada por uma reportagem fotográfica realizada pelo seu proprietário, amador desta arte, que previu na cave da casa um laboratório com câmara escura,[140] onde se pode ver, na fachada posterior, a utilização do ferro e vidro para o encerramento de uma varanda e do corpo anexo à construção. Estes elementos, tal como acontece na maioria de outros exemplos, surgem colados à edificação, sendo tratados como algo que se adiciona no fim da obra. Essa será uma das possibilidades mais características destes materiais, mas será através da sua integração mais consistente no projecto, desde a sua concepção que o ferro e o vidro virão a ser materiais essenciais, para uma nova ideia de casa desenvolvida durante o século por diferentes autores.

5-54. Casa Francisco N. dos Santos, [a.i.], 1912 [p880]

Para além da capacidade construtiva, o uso do ferro permite novas possibilidades de uso dos espaços domésticos e de um novo gosto. É o que se verifica na **casa Manuel de Castro Guimarães [p519]** realizada em 1885, por José Luiz Monteiro, onde as imagens existentes evidenciam uma grande estrutura de metal revestida a vidro, para construir o jardim de inverno. O mesmo tipo de estrutura é usado como protecção da entrada a norte. Dois anos mais tarde, em 1897, José Luís Monteiro realiza a grande sala da Sociedade de Geografia em Lisboa, com uma estrutura melática aparente.[141]



5-55. Casa Manuel de Castro Guimarães, jardim de inverno, José Luiz Monteiro, 1985-1986 [p519]

Mas será na **casa da Fotografia de Carlos Relvas [p891]**, realizada por Henrique Carlos Afonso, entre 1872 e 1874, onde encontramos um dos mais importantes espaços definidos com o recurso ao uso do ferro e vidro, destinado a albergar um grandioso estúdio de fotografia. Esta

140. COLLARES, Nunes, "Casa do Ex.mo Sr. Francisco Nicolau dos Santos", *A Architectura Portugueza*, ano V, nº 6, 1912, p.22-24

141. Ver sobre este assunto, capítulo *1 Construção do objecto de estudo*

enorme sala, inteiramente revestida neste material, constitui a solução conveniente e técnica avançada para a realização de fotografia de estúdio. Trata-se de uma estrutura em metal[142] — visivelmente inserida no meio de uma construção tradicional de alvenaria — que dará origem a uma edificação inteiramente dedicada ao atelier fotográfico de Carlos Relvas (1838-1894). Esta solução vai parcialmente encobrir o esplendor desta estrutura de ferro e vidro, que será acompanhada por uma decoração revivalista de acordo com o gosto da época. A edificação, no seu conjunto, adquire um aspecto exótico como se pode constatar pelas fotografias do próprio Carlos Relvas, que nos remetem para imagens de casa, de capela ou de construção vagamente industrial, no meio de um jardim romântico.[143] Mais tarde esta construção virá a sofrer alterações para adaptação a residência, quando Carlos Relvas contrai o segundo matrimónio em 1888.[144]

5-56. Casa da Fotografia (Carlos Relvas), Henrique C. Afonso, 1972-1975 [p891]

Como consequência do uso do ferro e da necessidade de concepção da estrutura, os engenheiros passaram a integrar a equipe de projecto juntamente com os arquitectos, proporcionando uma nova perspectiva sobre um trabalho de colaboração no domínio da construção, com todas as implicações que isso pode trazer, sobre a criação arquitectónica. Assinala-se assim, a presença da construção como parte indissociável da edificação, aspecto central que será desenvolvido na reconsideração do papel do arquitecto durante o século XX. Como exemplo inicial desta colaboração, encontramos a Garagem Auto-Palace realizada entre 1906 e 1907 pelo arquitecto José Alexandre Soares e pelo engenheiro Fernand Touzet, onde na sua fachada sobre a rua, se regista o cruzamento entre uma composição de moldura clássica e a presença da estrutura metálica,

142. A estrutura metálica foi concebida e fornecida pelas indústrias de Lordelo do Ouro, com início da construção em 1972 e colocação em 1975.

PESSOA, José, TORRADO, Sofia, Carlos Relvas e a Casa da Fotografia, in *Carlos Relvas e a Casa da Fotografia*, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, 2003, p.31

143. Ibid., p.33

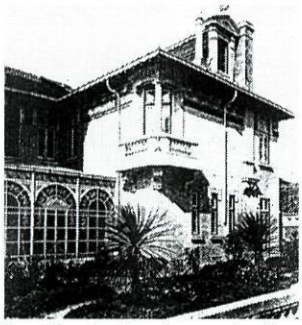
Para uma mais alargada observação dos novos materiais e modernidade ver:

TOSTÕES, Ana, "Novos Materiais e Construção Moderna", in *Engenho e Obra: Uma abordagem à história da engenharia em Portugal no séc. XX*, Instituto Superior de Engenharia, Lisboa , 2002, p.138-143

144. PESSOA, José, TORRADO, Sofia, op. cit., p.48

que dará origem ao vão interior com 20m de largura com 17 de altura.[145] Esta construção será realizada por Cardoso & D'Argent e pela Casa Vieillard & Touzet, estes últimos também responsáveis, como veremos, pela introdução da técnica do betão armado em Portugal.

Desde os meados do século XIX, que a construção de equipamentos recorre ao uso de estruturas metálicas como forma de responder a novos programas e exigências funcionais que se colocam com racionalidade e economia, das quais, entre outras, destacamos as estações de Santa Apolónia, do Rossio e de São Bento, o Palácio de Cristal, o Mercado Ferreira Borges e o Mercado da Nova Ribeira.[146] Esta presença das novas tecnologias na vida quotidiana e urbana, terá repercussões no estilo de vida e no gosto, certamente mais cosmopolita, que por sua vez terá reflexos inevitáveis no domínio da construção da habitação colectiva e unifamiliar, como temos vindo a assinalar.[147]



5-57. Casa Conde Agrolongo, jardim de inverno, Adães Bermudes, 1909 [p403]

Em 1909, na **casa Conde de Agrolongo [p403]** de Adães Bermudes, é usada uma estrutura de ferro e vidro para a realização de um jardim de inverno que, como no exemplo anterior, é um espaço de ligação entre interior e exterior, dilatando os espaços de estar convencionais e propondo uma forma de estar alternativa, certamente mais informal de usufruto de uma relação particular com a natureza.

Outros exemplos podem ser referidos, como a **casa Manuel Luiz da Silva [p867]** de Alfredo d'Ascensão Machado, ou a **casa Rosa Novaes [p872]** de António José Dias Silva, onde o uso de elementos metálicos na construção de pórticos e varandas exteriores ou em extensos caixilhos de ferro e vidro é articulada com a expressão clássica dos edifícios, coexistindo tradição e nova técnica construtiva.

145. TAVARES, J. F. Cansado, ESTEVES, J. Moura (coord.), *100 Obras de Engenharia Civil no século XX: Portugal*, Ordem dos Engenheiros, Lisboa, 2000, p.42-43

146. Ibid., p.35-41

147. 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.20-21

Um outro exemplo da utilizações do ferro e do vidro em maior escala, são os edifícios construídos no início do século em Lisboa, nas "avenidas novas" segundo o plano de Ressano Garcia (1847-1911).[148] Um levantamento sobre este tema, publicado na revista *Arquitectura* em 1980, vem mostrar que as traseiras de grande parte destes edifícios de habitação colectiva apresentam uma solução de varanda aberta, ou parcialmente fechada, em estrutura metálica e com caixilhos de ferro com vidro.[149] A este varanda é ainda adicionada uma escada metálica, que permite a ligação dos diferentes pisos ao logradouro do prédio no interior do quarteirão. Esta solução tornou-se corrente nestas edificações, balizada entre uma representação eficaz da sua imagem pública e racionalidade económica, que originou uma clara distinção entre fachadas: para a rua, em materiais tradicionais, alvenaria de pedra e tijolo com acabamento rebocado; para o interior, o uso do ferro e vidro como solução mais eficaz, económica, e rápida na construção.

Contudo, será nas grandes casas burguesas realizadas no início do século XX, que a utilização do ferro e a presença de novos equipamentos será mais vincada. Ventura Terra realiza entre 1905 e 1907, a **casa J. J. da Silva Graça [p458]**, que apresenta no seu alçado posterior uma varanda envidraçada no piso dos quartos. A presença do ferro trabalhado é também visível nas guardas, que protegem a varanda situada no alçado traseiro, bem como nas grades do jardim. Julgamos que este material foi também utilizado no lanternin de grande dimensão, que cobre a totalidade do espaço central da casa, bem como na cimalha em ferro trabalhado que o protege no telhado.

148. Sobre a sua formação e importância para o planeamento urbano da cidade de Lisboa na transição para o século XX ver:

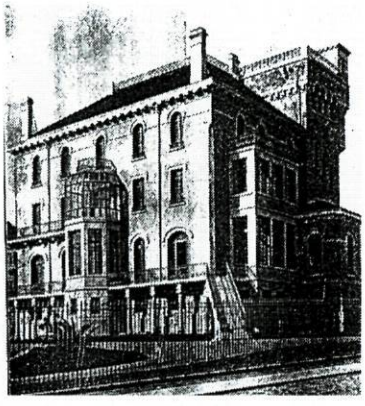
SILVA, Raquel Henriques da (dir.), *Lisboa de Frederico Ressano Garcia 1874-1909*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1989

LÔBO, Margarida Souza, *Planos de Urbanização: A Época de Duarte Pacheco*, (1993), FAUP publicações, Porto, 1995, p.17

149. PORTAS, Nuno, "A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação", (1973), in Bruno Zevi, *História da Arquitectura Moderna*, Arcádia, Lisboa, 1978, p.687-746

MARQUES, Carlos, MELO, Victor Poço de, "Ferro Velho nas Avenidas Novas", *Arquitectura*, 4ª série, ano II,139, 1980, p.22-31

Devemos notar que esta casa revela uma das mais sofisticadas organizações do espaço doméstico realizadas na época. A sua arquitectura inscreve-se nas chamadas "casas torre", construídas pela grande burguesia, em Lisboa e nas zonas de veraneio de Cascais, que pela sua opulência adquirem um valor simbólico, urbano e social, próprio do gosto mundano na transição do século.[150] Nesta perspectiva, esta casa representa na obra de Ventura Terra, a necessidade de ser actual, isto é, estar informado dos melhores recursos e torná-los disponíveis, bem patente na lista de fornecedores estrangeiros e construtores especializados presentes nas suas obras.[151] Esta situação é comum a outras casas da época, como o Palacete Mendonça, do mesmo autor, para responder a uma Lisboa infinitamente modesta e a uma burguesia "extremamente ávida de estrangeirismo".[152]



5-58. Casa J.J. da Silva Graça, Ventura Terra, 1908 [p458]

A casa J. J. da Silva Graça, pela sua organização sofisticada, é um dispositivo de habitar burguês, quer pelo luxo e requinte do estilo de vida que preconiza, quer pela segregação do uso e da função. Neste sentido apresenta-se como uma verdadeira "máquina" de grande dimensão, disponível a oferecer qualidade, conforto e estatuto social aos seus habitantes, embora ainda longe do espírito, também romântico, da casa/ máquina moderna que irá reduzir o programa, simplificar a função e massificar a construção, redefinindo um estilo de vida.

150. PERDIGÃO, Maria José A. Lima, *O Arquitecto Miguel Ventura Terra: Vida e Obra*, Lisboa, 1988, p.103 [policopiado]

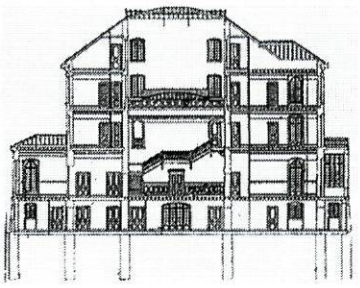
Para esta autora, o facto de Ventura Terra ter tido formação em França e aí poder ter conhecido o livro *Maisons de Campagne*, editado em 1864 por Kraft, responsável pela difusão da casa torre, permite-lhe apontar a influência francesa sobre este modelo de casa. Idem, p.97

151. Para a casa J.J. da Silva Graça a descrição da obra é companhada da seguinte lista de empresas e artistas que executaram as diferentes especialidades: edificação, Constructora (Porto); serralharia, Jacob Lopes da Silva e outros; ferragens, Garnier (Paris); cantarias de Montelavar e Tala, Pardal Monteiro; instalação eléctrica e telefónica.: Hermann e Júlio Gomes Ferreira & C^{a}; aquecimento, Geneste & Herscher (Paris); estuques e pinturas, Cruz & Franco; persianas de ferro e madeira de carvalho, Jaquemet, Mesnet & C. (Paris).

Para o Palacete Mendonça a lista é: construção, João Pedro dos Santos; friso em faiança, Raphael Bordalo Pinheiro; carpintaria (madeira vinda da ilha de S. Tomé): José Pedro Souza; escultura, Jorge Pereira; dourador, Manoel João Costa; cantaria, José António d'Almeida e Pardal Monteiro; serralharia, Jacob Lopes Silva; estuques, Cruz & Franco; aquecimento: Jaquemet, Mesnet & C. (Paris)

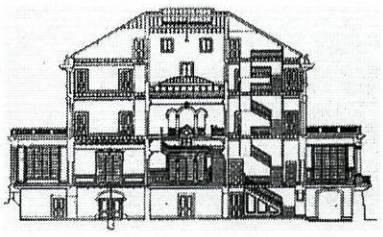
152. PERDIGÃO, Maria José A. Lima, op. cit., p.1

A organização interna divide a casa em duas, cada uma delas com uma caracterização espacial precisa, visível no corte AB: a divisão em duas casas é realçada verticalmente, pela separação introduzida ao nível do lanternim sobre o átrio central, e horizontalmente pela segregação na organização dos serviços domésticos e sua circulação independente. Esta situação é comum a outras edificações, nomeadamente o Palacete Mendonça de Ventura Terra, que apresenta o mesmo tipo de corte.



5-59. Casa J.J. da Silva Graça, corte AB, Ventura Terra, 1908 [p458]

Convém notarmos que o espaço central coberto por um grande lanternim e o duplo pé direito, pode ser associado à ideia de *central living hall*. No entanto não encontramos aí, a sua plena realização como espaço de estar para acolhimento da vida doméstica, mas antes a imponência e a representação social como característica de uma influência *Beaux-Arts* de origem francesa.



5-60. Palacete Mendonça, corte, Ventura Terra, 1911 [p287]

Seria um erro julgar que uma única leitura justifica uma obra, por isso podemos também observar nestas casas o átrio central, espaço vazio e tridimensional, associado ao movimento da escada, como um argumento retomado na arquitectura moderna, exemplificado, entre outros, na série de casas Citrohan (Le Corbusier, 1920-1930). Isto leva-nos a considerar que o duplo pé direito, o *mezzanine*, a escada, a galeria e a sua *promenade architecturale* são aspectos tecnicamente presentes na casa burguesa da transição do século, que serão reutilizados sob o novo paradigma da vida moderna e da sua arquitectura.

Regressando à casa J. J. da Silva Graça, a extensão do programa e o seu tratamento sofisticado, pode ser lido na compartimentação detalhada de cada piso. No piso 1 ao nível do solo, encontramos os serviços e o acesso coberto para carruagem e ligação directa ao elevador, nos pisos 2 e 3 situam-se as zonas nobres (sociais e privadas), onde se destaca o grande átrio central com escada e coberto pelo lanternim e, no piso 4 e sótão, que ficam situados acima do lanternim, encontram-se as zona dos empregados —uma outra casa.

Pela observação da planta podemos verificar que as relações entre compartimentos e zonas da casa, como por exemplo entre a entrada por carruagem e salas, ou entre o elevador e quarto de trabalho e biblioteca, ou ainda entre cozinha e sala de jantar, é extremamente elaborada, não só como dispositivo espacial de representação de um estilo de vida, mas também como mecanismo funcional que associa espaços diferenciados pela função e pelo seu uso, numa lógica próxima da conhecida distinção entre espaços servidos e espaços para servir.

Nesta perspectiva salienta-se a articulação de trechos do programa em dispositivos que agregam diversos compartimentos, espaços de transição e de circulação numa ordem socio-funcional precisa e consequente. Como exemplo, repare-se na organização sequencial entre o piso 1 e 2, para servir uma refeição e receber convidados: porta de serviço / vestíbulo / escada de serviço / dispensa / cozinha / copa inferior / monta-pratos / copa superior / saleta de almoço / varanda envidraçada / sala de jantar / salão / átrio central / vestíbulo com escada / porta da entrada principal...

No início do século, para além do uso do ferro e do vidro e de alguns aparatos técnicos (como elevadores, aquecimento central, distribuição de água, saneamento ou electricidade, entre outros), julgamos que é a própria organização da casa, como dispositivo espacial, que ganha maior evidência, e que se impõe como mecanismo sujeito a uma técnica de compartimentar espaços, fazer circular, desempenhar funções e gerar conforto.

No início do século XX, verificam-se transformações importantes no espaço dedicado às instalações sanitárias e cozinha, relacionadas com aspectos com a localização (sanitários e banho aproximam-se do quarto; cozinha e copa aproximam-se da sala) e do aumento da área da cozinha, como laboratório sujeito a imperativos de higiene novecentistas 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. Esta situação, geralmente mal documentada, pode ser observada no projectos de Ventura Terra, como referido na casa J. J. da Silva Graça, ou no **Palacete Mendonça [p287]** que *A Architectura Portugueza* publica em 1911, acompanhado da descrição do seu vasto e complexo programa e sofisticada elaboração espacial.

No piso 1 (cave) situa-se *"a casa forte, arrecadações, serviços gerais, despensa, garrafeira, cosinha, vestibulo, casa de jantar dos empregados e passagem a coberto."*; no piso 2 (andar nobre) o átrio e *hall* com escadaria em pedra, *"com tribuna ao fim"*, sala de jantar, *"salas estylo Imperio, Luiz XV e Luiz XVI"* com aceso ao jardim de inverno, antecâmara e gabinete de trabalho, sala de almoço, copa, lavabo, wc e escada de serviço; no piso 3 *"quartos de dormir, toilette, W.C., banhos, oratório, uma sala, (...) e dois terraços"*; e no piso 4 a *"loggia, galeria, uma sala, quartos, W.C., banhos, rouparia e toilete."*[153]

5-61. Palacete Mendonça, cozinha, Ventura Terra, 1909 [p287]

A imagem da cozinha (situada na cave da qual não conhecemos a planta), ilustra uma enorme área afecta ao seu funcionamento, com fogão central, mesas de trabalho e utensílios suspensos na parede. É um espaço amplo onde se pode verificar uma separação de tarefas, subordinado ao trabalho intensivo de numerosos empregados. Neste espaço ainda não surgem os aspectos relacionadas com a superfície de trabalho contínua, com construção integrada de bancadas e armários — como preconizava em meados do século XIX Catherine E. Beecher — ou com a refrigeração para conservação dos alimentos, aspectos funcionais e tecnológicos que irão introduzir uma nova concepção da cozinha.

Estes dispositivos tecnológicos serão progressivamente incluídos na casa, sobretudo depois dos anos vinte, com primazia para aqueles que favorecem as condições de higiene, salubridade, iluminação e aquecimento. Este aspecto é referido por Ellen M. Plante, que constacta na década de vinte, a reunião das condições necessárias para o abandono

153. N.C., "Palacete do Exº Sr. Henrique José M. de Mendonça", *A Architectura Portugueza*, ano IV, nº 9, 1911, p.34-35

das antigas formas de organização.[154] Faz depender essa alteração de dois aspectos, que julgamos pertinentes, para um entendimento mais vasto da transformação da casa: a vulgarização da electricidade e consequente oferta de equipamentos eléctricos que irão impôr uma nova concepção da cozinha e da vida doméstica, e a redução dos números de empregados para realizarem as tarefas domésticas, com implicações directas quer na estrutura social, quer na organização da casa. A crescente acessibilidade da pequena burguesia, a melhores condições de vida, irá generalizar a adopção de novos equipamentos e formas de habitar, em espaços mais reduzidos e mais cómodos.

Excluindo as casas modelo, virtuosas na divulgação de novas soluções, embora de lenta e difícil adesão no quotidiano doméstico, no final século XX, o equipamento da casa é basicamente o mesmo dos anos vinte mas com outro design. As mudanças, verificadas neste lapso de tempo, serão sobretudo de ordem construtiva — com novas exigências de qualidade e conforto que implicam novas técnicas e materiais mais qualificados — de minimização e organização dos espaços mas não de equipamento.

A principal alteração do equipamento, acontece na cozinha, pela inclusão do fogão compacto no armário com balcão contínuo,[155] depois do frigorífico e hoje do microondas.[156] É este último que poderá assinalar a ruptura de uma organização doméstica estável, presente desde a década de vinte até ao final do século XX. Essa ruptura será

154. PLANTE, Ellen M., *The american Kitchen 1700 to the Present:From Hearth to Highrise*, Facts on File, New York, 1995

155. Um dos primeiros protótipos a ganhar notoriedade e a ser produzido industrialmente será a *Frankfurt Kitchen* (1926) realizado por Margarete Schütte-Lihotzky que integrava a equipa dirigida por Ernest May para os bairros de habitação em Frankfurt.

156. O "síndroma" do micro-ondas permite refeições a horas diversas, individualmente ou em grupo, formal ou informalmente, o que reflecte a mudança subtil, mas efectiva, não só nos hábitos alimentares mas também nas condições de convivência da estrutura familiar.

CARVALHO, Joana Guedes, *O Espaço da Cozinha na Habitação Holandesa do séc. XX: o comportamento social e a organização do espaço doméstico*, Porto, 2000, [policopiado].

Sobre este assunto ver também:

RAMOS, Rui, "A Nossa Casa, 44, piso12, ap.136: dois pontos para outras formas de habitar", *Arquitectos*, 205, Lisboa, 2002, p.28-33

manifestada pela transformação social do grupo que habita a casa contemporânea, baseado, não só na relação de parentesco, mas agora noutra unidade, a do grupo de residência.[157] Esta transformação estrutural da unidade entre os habitantes da casa — que permaneceu essencialmente a mesma, desde a afirmação da esfera da vida privado no século XVIII e que estabeleceu um sistema de relações permanentes na casa[158]— está a permitir uma transformação sem precedentes, criando condições para a dissolução do modelo espacial que ainda hoje habitamos. Como refere Terence Riley, é a reformulação da ideia de privado (e de público), que afecta uma nova concepção da casa, que parece retomar a ideia do grande espaço comum da casa medieval, como paradigma da casa do século XXI.[159]

No tópico sobre os novos materiais e equipamentos, surge ainda a necessidade de se assinalar a forma como o betão armado surge em Portugal, como novo material disponível para a construção.

No início do século a possibilidade de construir com betão armado, não encontra na casa unifamiliar e na produção arquitectónica um terreno de franca utilização capaz de substituir as técnicas tradicionais de construção, fomentando novas soluções espaciais. Como refere António Maria A. Santos, no seu trabalho sobre o início da adopção do betão

157. YANAGISAKO, Sylvia Junko, "Family and Household: The Analysis of Domestic Goups", *Annual Review of Antropology*, 8, 1979, p.161-205

158. Até ao século XVIII, havia um regime de indivisão da casa onde a actividade comercial se mistura com a vida da casa e a identidade da família é uma coisa precária, habitando sobre o mesmo tecto criados e aprendizes conjuntamente com a família (família aditiva). É desde o século XVIII, que se inicia a modificação dos conceitos de vida doméstica e de vida privada até aí só vagamente considerados, ou pelo menos não observados no sentido moderno que hoje lhe damos. A separação do trabalho do espaço da vida doméstica (não necessariamente da própria edificação) é uma condição determinante, segundo Fernand Braudel, para a consagração do privado e da intimidade familiar até aí praticamente inexistente.

BRAUDEL, Fernand, *Civilização material, Economia e Capitalismo, Séculos XV-XVIII*, (1967), Tomo 1, As estruturas do quotidiano: o possível e o impossível, Teorema, Lisboa

159. RILEY, Terence, *The Un-Private House*, MoMA, Nova Iorque, 1999.

Contudo não aceitamos a hipótese de Terence Riley, de que a habitação deixará de ter um âmbito privado, porque está permanentemente relacionada com a dimensão pública, parte do mundo digital e dos média. Para discussão deste assunto ver:

FRAMPTON, Kenneth, "Seconda modernitá", *Domus*, 821, 1999, p.18-19

armado em Portugal,[160] esta tecnologia e material são inicialmente usados exclusivamente na construção de unidades industriais. Esta actividade foi dominada no primeiro quarto de século, pelo construtor Charles Vieillard (1850-1911) & Fernand Touzet (1864-1929), estabelecidos em Portugal, que detinham os direitos e a capacidade técnica de executarem obras em "béton armé". A primeira obra realizada integralmente em betão armado é a Moagem do Caramujo em 1898,[161] destacando-se outras como, a Fábrica de Cerveja Portugália em 1912 de António Rodrigues da Silva Júnior,[162] ou os Armazéns Nascimento em 1914, de Marques da Silva. A utilização do betão armado é igualmente feita em conjunto com outras tecnologias, nomeadamente a do ferro e do tijolo aparente, tecnologias que irão caracterizar algumas das primeiras instalações termoeléctricas, como a Central do Ouro no Porto (1907-1908), e a Central Tejo em Lisboa (1908-1911).[163] Nas construções que se realizaram na mesma época, o uso de uma tecnologia mista vai contribuir para uma progressiva divulgação e afirmação do uso do betão armado, entre os construtores civis e os condutores de obras públicas. Este aspecto salientado por António Maria A. Santos, vem revelar o desinteresse dos arquitectos e dos engenheiros civis por este material, que tiveram uma acção limitada na sua divulgação e implementação, ao contrário do que sucedia em outros países. Como refere ainda o mesmo autor, desta situação *"resultou a inexistência de uma verdadeira polémica em Portugal entre arquitectos e engenheiros, típica da sociedade industrial, dissolvida na complexa e frágil rede de técnicos intervenientes no sector."*[164] Para António Maria A. Santos somente depois da construção da fábrica de cimento "portland" na Maciera-Liz em 1923, que concorre no plano da arquitectura, com a obra do Capitólio

160. SANTOS, António Maria A., "Betão armado e indústria na génese da arquitectura modernista portuguesa", in *Arquitectura e Industria Modernas, 1900-1965*, Actas do 2º seminário DOCOMOMO Ibérico, DOCOMOMO Ibérico, 1999, p.25-30

161. Ibid., p.25

162. Em 1915, será editado do mesmo autor, a **casa do director técnico da Fábrica Germania [p585]**, actual Portugália: N.C., "Casa de habitação do Directôr-tecnico da Fabrica «Germania» ", *A Arquitectura Portuguesa*, ano VIII, nº 3, 1915

163. SANTOS, António Maria A., op. cit., p.28

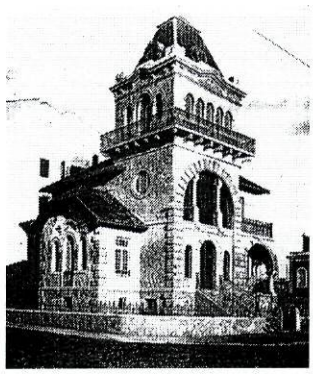
164. Ibid., p.29

realizada entre 1925 e 1931 por Cristino da Silva, obra carismática do modernismo, o betão armado terá um uso crescente,[165] contribuindo para a racionalização dos processos construtivos e, inevitavelmente, para uma nova possibilidade de realização espacial demonstrada inequivocamente no Capitólio.[166]

Hibridismo, a casa Ricardo Severo, identidade nacional e vida moderna

A estes exemplos de uma arquitectura cosmopolita, ecléctica de fundamento clássico, ou de uma arquitectura mais determinada por um pragmatismo, face a uma produção corrente e de postura cívica, contrapunha-se como vimos, mas sem qualquer intenção substitutiva, um conjunto de revivalismos tardios, incentivados por um estudo da arquitectura do passado, do românico, do gótico ou do manuelino.

O próprio José Luíz Monteiro realiza a fachada da Estação do Rossio (1886-1887) em neo-manuelino, iludindo a estrutura metálica do edifício. Também Ventura Terra (1886-1919), profissional prestigiado de formação francesa, com quem Raul Lino chegou a trabalhar durante um curto período e Marques da Silva (1869-1947), cujas obras oscilam entre um tradicionalismo neo-românico e um funcionalismo inovador, desenharam neste período, obras eclécticas de que são exemplo, respectivamente, a Igreja de Santa Luzia (1903) em Viana do Castelo, e a Sociedade Martins Sarmento (1899) em Guimarães.



5-62. Casa Branco Rodrigues, Norte Júnior, 1908 [p445]

No campo da habitação, podemos destacar a já referida casa Ernesto Empis [p413] de António Couto, a casa Branco Rodrigues [p445] de Norte Júnior, e a casa F. Formigal de Moraes [p409] de Francisco Carlos Parente.

165. Idem

166. Uma das únicas referências que detectamos, publicadas na primeira metade do século, sobre o uso do betão armado na construção de edifícios de habitação, é um projecto de habitação e comércio para Cabo Verde, editado em 1925, da autoria Tertuliano de L. Marques, Carlos Ramos e Cristino da Silva:

[s.n.], "Arquitectura Portuguesa Moderna. A Casa do Sr. Albino dos Santos em S. Vicente de Cabo Verde", *A Arquitectura Portuguesa*, ano XVIII, nº 1, Lisboa, 1925, p.1-3

Nesta contraposição e alternância de estilos, que se disseminavam pela produção arquitectónica da época, podemos verificar a passagem de um modelo neo-manuelino para outro neo-românico, que assinala assim a introdução da questão de uma arquitectura portuguesa, que então já germinava, como refere Raquel Henriques da Silva:

"Num contexto cultural, da defesa do neo-manuelino para o neo-românico verifica-se a «passagem» — em sentido apenas esquemático porque diversas realizações coincidem no tempo — de um paradigma urbano para outro ruralizante, da cenografia dirigida ao olhar exterior para a contenção estética apelando à entrada, de um espírito imperial para uma espécie de concentração nacionalista."[167]

Este dois paradigmas estilísticos de matriz erudita, foram recebidos como modelos europeus, exteriores e perturbadores de uma busca da mitificada "identidade nacional". Este desejo levará à procura das suas raízes, na tentativa da sua fundamentação histórica, etnológica e tipológica, que irá conduzir à questão da Casa Portuguesa.

Uma dessas tentativas irá recuperar uma visão histórica de Portugal medieval, austero e monumental, traduzindo aquilo que seria uma contraproposta de um verdadeiro estilo nacional aos diversos estilos importados. A aproximação mais ou menos consciencializada a este estilo, é segundo Raquel Henriques da Silva, uma *"atitude patriótica que enunciava a vontade de o país olhar para si mesmo, assumindo a pobreza e o ruralismo como promessa de regeneração."*[168]

Tenta-se também uma via mais analítica, dirigindo a atenção para o povoamento rural do país, numa tentativa *científica* de identificar a origem do tipo da Casa Portuguesa.

167. 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.16

168. Ibid., p.16

Em 1899 Sousa Viterbo publica no *Diário de Notícias,* um artigo em que introduz o tema da Casa Portuguesa, seguindo de outros em 1901 e 1904, onde irá aprofundar este assunto.[169] Sousa Viterbo coloca a questão da possibilidade da identificação de um tipo nacional, interrogando-se sobre a sua correspondência com outros tipos similares da sua época existentes em outros países. Na observação das construções recentes, então realizadas na linha de Cascais, salienta que estas não reproduzem um modelo determinado, mas pelo contrário, dedicam-se a copiar trechos de diferentes partes, o que produz o que designa como uma pouco digna *salada arquitectónica*. Esta crítica é reforçada quando defende a necessidade da casa ser moderna, em harmonia com todos os progressos da arte, ciência e indústria,[170] não deixando de sugerir a dúvida sobre a verdadeira utilidade deste debate, sobre a origem de uma Casa Portuguesa.

J. M. Teixeira das Neves também se irá dedicar a este tema, referindo em artigos de 1901, que o primeiro a asseverar a existência de um tipo de casa portuguesa, terá sido Paula de Oliveira, após *"uma jornada de exploração scientifica a Trás-os-Montes em companhia de Nery Delgado"*.[171] Observa também as sugestões de Henrique das Neves — editadas no seu livro *A Cava de Viriato*, escrito em 1896, e seguido de numerosos artigos publicados na imprensa especializada[172] —, que

169. Estes artigos encontram-se reunidos no Boletim da Associção dos Archeólogos Portuguezes:

VITERBO, Sousa, "Anotações Artistícas e Archeológicas. A Casa Portugueza", (1899), *Boletim da Associação dos Archeólogos Portuguezes*, 5ª série, Tomo XII, nº112, 1912, p.561-565;

Ibid., "Anotações Artistícas e Archeológicas. A Habitação Portugueza", (1901), p.565-567

Idem, "Anotações Artistícas e Archeológicas. A Habitação Portugueza", (1904), p.567-570

170. Ibid., p.564

171. CARVALHO, J. M. Teixeira, "Habitação Portuguesa", (1901), in *Arte e Arqueologia*, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1925, p.71

172. Henrique das Neves publica numerosos artigos dos quais destacamos a série editada em 1905. Segue-se outra série de Júlio Castilho, dedicada ao mesmo tema e no mesmo periódico, comentada criticamente em notas de rodapé por Henrique das Neves, situação que demonstra o interesse deste debate nos meios burgueses da época:

NEVES, Henriques das, "Casa Portuguesa", *A Construcção Moderna*, ano VI, nº 1, 2, 3, 4, e 6, 1905

CASTILHO, Júlio de, "Casa Portuguesa", *A Construcção Moderna*, ano VI, nº 8, 9, 10, 11 e 12, 1905

encontra na valorização da casa minhota, com as suas varandas e balcões, um dos factores a considerar na origem de um tipo português.

Este autor sugere ainda, que apesar da vulgaridade da casa manuelina, esta não pode constituir um modelo da Casa Portuguesa, porque "*não tem particularidades arquitectónicas próprias ao nosso país, a não ser a decoração das portas e janelas (...)*".[173] Na tentativa de encontrar uma descrição detalhada, remota e genuína da Casa Portuguesa, propõe um levantamento exaustivo dos *"contratos e escrituras públicas, nos livros de notas dos tabeliães"*,[174] o que, após uma análise cuidada, permitiria conhecer a casa outrora construída em Portugal.

Mas será o etnólogo Rocha Peixoto, a realizar um inquérito sitemático por terras do Norte de Portugal, com recurso a levantamentos fotográficos, no sentido de identificar o viver português. Para Rocha Peixoto, o debate centra-se sobre a casa, entendida como habitação individual, numa redução programática que excluirá outras formas de habitação e tipos de edifícios, rejeitando o espaço urbano da cidade, entendido como corpo estranho e imagem do internacionalismo. Também aqui a casa surge como matriz essencial, ao qual se retorna para a tipificação do modelo original, supostamente único e português.

O resultado deste trabalho restrito a uma parte do território português, presente nas publicações de Rocha Peixoto,[175] ilustra já um povoamento caracterizado por uma grande escassês de meios, de grande dificuldade económica, de onde ressalta a existência de diferentes soluções de construção, dependentes das condições da terra e dos materiais existentes.

173. CARVALHO, J. M. Teixeira, "Habitação Portuguesa", (1901), in *Arte e Arqueologia*, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1925, p.73

174. Ibid., "A casa Moderna", (1901), p.165

175. PEIXOTO, Rocha, "A casa portuguesa", (1904), in Flávio Gonçalves (ed.), *Obras: Estudos de etnografia e de arqueologia*, vol.1, Câmara Municipal da Póvoa de Varzim, Póvoa de Varzim, 1967, p.153-165

"De tão simplista arquitectura e da sua associação com vários destes pormenores há lugar para o destaque duma casa ou casas de indefectível estilo nacional? De modo nenhum."[176]

Apesar desta sua afirmação, para Rocha Peixoto, a construção de uma arquitectura nacional parece depender de um hibridismo capaz de manipular, simultaneamente, sinais presentes nas construções populares e nos estilos do passado, satisfazendo a necessidade de conforto da vida moderna. Retoma-se o compromisso entre estes dois factores, como dados essenciais da produção arquitectónica portuguesa.

5-63. Casa Ricardo Severo, Ricardo Severo, 1904 [p588]

Desta amálgama, resulta a **casa Ricardo Severo [p588]** realizada nos primeiros anos do século XX, que ficará como referência da expressão de aglomerado maneirista e de colecção de tiques formais descontextualizados das suas raízes genuínas.[177] Sobre esta construção escreve Rocha Peixoto, como suporte das suas ideias para a *Casa Portuguesa*:

Imagine-se a perplexidade do construtor a quem se pedisse uma casa estritamente inspirada num dos modelos comuns e nacionalistas de cidade ou aldeia portuguesa, acrescidas de todos os conchegos e regalos que pode exigir, com fortuna, o viver contemporâneo! O embaraço, pelo que tal anelo comporta de inexequível, ainda encontraria preferentemente a melhor das soluções na decisão que conduziu Ricardo

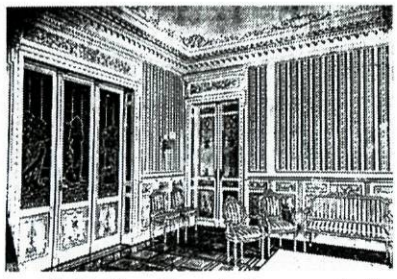
176. Ibid., p.160

177. Ricardo Severo da Fonseca Costa (1869-1940), é um arquitecto e engenheiro formado no Porto, onde vive entre 1895 e 1907. Tendo estado ligado à revolta republicana de 31 de Janeiro, é exilado no Brasil. Desenvolve uma actividade que o torna um dos responsáveis do desenvolvimento urbano de S. Paulo. Aí, recebe mais tarde Raul Lino, quando da sua viagem em 1935. Foi fundador e director da revista "Portugália" e autor de uma série de conferências: "Origem da nacionalidade" (1911); "Primeira República, democracia e tradicionalismo" (1915); "Portugal na Guerra" (1916); "A casa Portuguesa" (1931); "A política republicana" (1921); "Nacionalização" (1922); "A ciência náutica do Porto" (1931).

É o autor da casa Ricardo Severo construída no Porto em 1904, um edifício importante pela polémica que suscitou em torno da temática da "casa portuguesa", na rua que actualmente tem o seu nome. Sobre este assunto ver:

RIBEIRO, Irene, *Raul Lino, pensador nacionalista da arquitectura*, Faup Publicações, Porto, 1993, p.72 (capítulo 1, nota 15)

Severo a associar e a adoptar dumas e doutras, do norte ao sul, mais recentes ou mais e remotos, os elementos com que erigir harmonicamente, ponderadamente, a vivenda onde «o sentimento nacional» não exclui o luxo dos seus cómodos, admirável e magnífico. Do resultante hibridismo etnológico e arqueográfico deriva pois a habitabilidade com amplitude e conforto que a vida moderna permite e facilita, carecidos com sempre estivemos, num modelo de casa e até numa dada região, de elementos suficientes, para a comodidade e para a vista, com que se erga um arcabouço e se alinde."[178]



5-64. Casa Ricardo Severo, sala de visitas, Ricardo Severo, 1904 [p588]

Nesta construção, detalhadamente inventariada por Rocha Peixoto, nos seus estilos e influências, salientamos a separação verificada entre interior e exterior: no exterior refere-se a uma "casa rústica", o interior é decorado segundo estilo Luiz XVI ou renascença descrito nos seguintes termos:

5-65. Casa Ricardo Severo, sala de jantar, Ricardo Severo, 1904 [p588]

"(...) pelo interior o opulento brilho que só raras e contadas casas logram em Portugal; são lambris de castanho, de carvalho ou de nogueira, de talha da mais gracil e mais esbelta renascença; são as portas almofadadas como certas das igrejas e das gavetas dos arcazes; são os vitrais com emblemas míticos; o símbolo manuelino e a linda muleta do Tejo; é a facha de azulejada em que revive o debuxo que etiquetou o tipo, na península, com a tão sugestiva designação de bico-de-diamante; é ainda a variedade de tectos e o esplendor das suas rosáceas e consolas; é a hábil aplicação das orlas gregas, dos meandros e dos ovados; são, por último, os estuques, um dos quais, de importação italiana e outrora bem frequente entre nós, fino e ao de leve relevado, se expande em exuberância de pingentes, de bambolinas, de grinaldas e de laçarias."[179]

178. PEIXOTO, Rocha, "A casa portuguesa", (1904), in Flávio Gonçalves (ed.), *Obras: Estudos de etnografia e de arqueologia*, vol.1, Câmara Municipal da Póvoa de Varzim, Póvoa de Varzim, 1967, p.162-163.

Sobre este assunto ver também:

Ibid., "A casa do engenheiro, Exº Sr. Ricardo Severo", *A Arquitectura Portuguesa*, ano XIX, nº 8, Lisboa, 1916, p.29-32

Apesar dos seus estudos demonstrarem uma íntima coerência entre a construção e as *"várias circunstâncias naturais e sociais que a condicionam"*, Rocha Peixoto conclui, desprezando este factor como essência da concepção arquitectónica:

"Esta casa, pois, com as suas magnificências de interior e os confortos facilmente depreensíveis, constitui um verdadeiro Museu de pormenores e de motivos que resume épocas, estilos e influências através da capacidade e do sentimento nacionais.

Desta arte, mais do que em qualquer outra tentativa, ficam patentes os recursos de que nos é lícito dispor para edificação duma «casa portuguesa»."[180]

Contudo no mesmo momento em que Rocha Peixoto tecia estas considerações sobre a Casa Portuguesa, Sousa Viterbo escreve um artigo que ilumina este debate com uma outra perspectiva,[181] mais moderna e próxima de valores, que só na década de cinquenta serão retomados na arquitectura ao aceitar-se a recomposição entre moderno e tradição. Sousa Viterbo defende na sua prosa, que uma arquitectura não é mais portuguesa, pela evocação aleatória de um certo folclore de estilos regionais, mas pela assunção das qualidades específicas de um povo, revistas na nossa cultura, e pelos desafios que lhe são postos pelo tempo presente e não pela sua omissão:

"É justa e digna de todo o aplauso a ideia de se nacionalisar a nossa architectura, imprimindo um certo carácter à casa portugueza, mas não nos parece que se consiga esse fim procurando exclusivamente no

179. Ibid., p.165

180. Idem, p.165

181. VITERBO, Sousa, "Anotações Artísticas e Archeológicas. A Casa Portugueza", (1904), *Boletim da Associação dos Archeólogos Portuguezes*, 5ª série, Tomo XII, nº112, 1912, p.567-570

passado os seus elementos, amalgamando-os de um modo, que nem obedecem aos verdadeiros princípios da arte, nem às necessidades da vida contemporânea. Há umas certas preocupações de pitoresco e do archaico, que são verdadeiras infantilidades, e mal se comprehende que se queira converter em ornato moderno o que foi mera expressão de um costume antigo ou do estado imperfeito de uma indústria em dada época."[182]

O debate então vivido no meio arquitectónico — entre os defensores de uma procura da identidade nacional e a adaptação de modelos importados da cultura arquitectónica, nomeadamente a francesa — é retratado pela polémica em torno do concurso para selecção do projecto do pavilhão português, para a participação de Portugal na Exposição Universal de Paris de 1900.

Os projectos em causa são os de Ventura Terra e de Raul Lino, dois representantes das novas gerações, respectivamente com 34 e 21 anos de idade. Os projectos revelam situações bem diferentes, relativas à clara influência da codificada definição formal da arquitectura.

Raul Lino, situando-se na esfera de influência da sua formação germânica, romântica e livre (no sentido que o romantismo deu ao termo) revela preocupações que o levariam à procura de uma linguagem ligada a valores nacionais.

Ventura Terra, que foi aluno de J. André e de V. Laloux,[183] situa-se numa influência directa da arquitectura francesa, muito ao gosto da sociedade portuguesa da época. Ganhou o concurso com um projecto cenográfico de gosto francês.

Raul Lino, contrariamente a Ventura Terra, propôs um palacete de volumetria complexa de influência simultaneamente, quinhentista e de sabor vagamente alentejano. Perdeu o concurso, mas chamou sobre si

182. Ibid., p.569

183. Victor Laloux será mestre também de Cristino da Silva em Paris durante 1920 a 1922.

muita atenção, alcançado um rápido reconhecimento público, consumado com a publicação em 1918 do livro *A Nossa Casa.*

Estes dois projectos podem ser considerados, como refere Pedro Vieira de Almeida, *"(...) paradigma de duas linhas filogénicas presentes e desempenhando ainda hoje um papel singular na história da arquitectura portuguesa (...)",*[184] como teremos oportunidade de ver ao longo deste trabalho.

A consagração de Raul Lino (1879-1974), nas primeiras décadas do século XX, é confirmada pelos inúmeros projectos que realiza de casas de estilo "tradicional", que contudo a tradição nunca registou. As casas de Raul Lino, nas formulações do início da sua carreira, foram um paradigma consistente e inovador, profundamente requintadas, como só podiam ser, vindo de um espírito culto e informado. Essas casas das quais destacamos, a casa dos Patudos [p591] de 1904 em Alpiarça e a casa dos Penedos [p596] de 1922 em Sintra, mas principalmente, a casa Monsalvat [p589] de 1901 no Monte Estoril, a casa da Quinta Comenda [p436] de 1909 em Outão, e sobretudo a casa do Cipreste [p537] entre 1907 e 1913 em Sintra, trouxeram consigo uma nova e diferente visão sobre a percepção arquitectónica do espaço e a sua adequação ao uso e conforto dos seus habitantes. Estes aspectos eram trabalhados por Lino de um ponto de vista arquitectónico, isto é, conciliando programa e sítio, materiais e saber construtivo, luz e espaço, elaborando um projecto com uma forte unidade formal e identidade decorativa. Neste sentido, e na década de dez, podem ser consideradas casas pré-modernas.[185]

Como temos vindo a analisar ao longo deste trabalho, a contemporaneidade da sua obra — circunscrita às suas primeiras realizações — relativamente a outras produções não nacionais, terá sido influenciada pela sua formação na Alemanha e as ligações que manteve

184. ALMEIDA, Pedro Vieira de, "Carlos Ramos: Uma Estratégia de Intervenção", in *Carlos Ramos: Exposição retrospectiva da sua obra*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1986, p.15

185. Repara-se que em 1909 já Frank Lloyd Wright tinha construído a Robie House, em Chicago.

com a sua cultura, como aliás, nos é feito saber por Irene Ribeiro no estudo sobre Raul Lino.[186] Desta forma julgamos não ser irrelevante, levantar a hipótese da repercussão da *english house*, da casa de campo inglesa e da cultura doméstica em que está envolta, na obra de Raul Lino, referência já enunciada em 1970 por Nuno Portas, quando da sua reavaliação do significado da obra de Raul Lino na cultura arquitectónica do início do século:

"Parece assim que a invenção caprichosa da Casa do Cipreste, fortemente determinada, é certo, pelo recorte do terreno e a força da paisagem Sintrense (...) acaba de vir muito mais de imagens centro-europeias e britânicas do que portuguesas e, assim, este filão menos comprometido com a recuperção de modelos do passado vai esvair-se a pouco e pouco, à medida que o portuguesismo ganha em importância polémica."[187]

A admiração pela cultura doméstica inglesa, é no início do século, um fenómeno comum, verificado em toda a Europa. Particularmente na Alemanha, a casa inglesa é consagrada como exemplo de uma forma de vida e de uma cultura doméstica através da acção de Hermann Muthesius. Em 1904 Hermann Muthesius, que tinha vivido em Inglaterra, publica *Das Englische Haus*, onde divulga extensiva e documentalmente, e com enorme admiração, a casa de campo inglesa como paradigma de uma arquitectura doméstica. Nas casas de Raul Lino, pela sua qualidade e erudição, como vimos, invulgares em Portugal nesse tempo, podemos reconhecer traços da influência da casa de campo inglesa, repercutidos através da sua cultura germânica.[188]

186. RIBEIRO, Irene, *Raul Lino, Pensador Nacionalista da Arquitectura*, (1993), FAUP publicações, Porto, 1994

187. PORTAS, Nuno, "Raul Lino: uma interpretação crítica da sua obra de arquitecto e doutrinador", *Colóquio*, nº61, Lisboa, 1970, p.17

188. Esta situação é exemplarmente verificada na casa do Cipreste. No capítulo 4 *Precedentes na experiência anglo-saxónica,* é confrontada esta obra com a produção de Voysey, como uma das possibilidades interpretativas da ressonância da cultura doméstica inglesa nas primeiras obras de Raul Lino.

As posições de Hermann Muthesius abrem contudo, outras perspectivas sobre a transformação da sociedade que Raul Lino recusa. Para Muthesius, um dos mentores de Werkbund alemã que se vai opor à arquitectura académica-historicizante e ao Jugenstill, a burguesia torna-se no motor da transformação de todos os campos da vida social e encontra na casa, como tipo construtivo e de habitação, não só a sua raíz, mas também um novo estilo de vida, numa memória plurissecular revista na tradição inglesa.

"A casa torna-se programa ético e político de inovação social, torna-se «núcleo central de um programa arquitectónico e social» (Hunbrich) e é expressão e espelho da Kultur dos seus habitantes; mas não só, a casa de Muthesius, enquanto Landhaus, é expressão da exigência do homem que trabalha na cidade, de isolar-se e viver a natureza."[189]

Também o funcionalismo latente que se regista na casa de campo inglesa, tal como referido por Julius Posener (1904-1996) para quem *"as raízes do funcionalismo estão em Inglaterra"*, não é interpretado por Raul Lino, como oportunidade mais ampla de transformação da casa, enquanto expressão burguesa na sociedade.[190] Apesar disto, as suas obras iniciais que referimos, e sobretudo as casas Monsalvat e do Cipreste propõem uma organização doméstica inovadora na sua época, articulada num espaço central, pensadas em termos de uso e conforto para a vida doméstica. Necessariamente estas casas reduzem e simplificam o programa, não só em área, mas também na sua articulação, simplificando os mecanismos de segregação e hierarquização social e funcional, num contraponto à arquitectura doméstica de Ventura Terra — à casa J. J. da Silva Graça e ao Palacete Mendonça — que como vimos, investe noutro *projecto* de casa.

189. CUSTOZA, Silvano, "Un architectto della transizione", in Sialvno Custaza, Maurizio Vogliazzo (edi), *Muthesius*, Electa, Milão, 1981, p.7-8

190. Para Julius Posener é através da obra de Muthesius, de divulgação da casa inglesa, que o problema da "função" se torna num elemento central das sucessivas elaborações do movimento moderno.

Ibid., p.11

Contudo em 1918, com a publicação do livro *A Nossa Casa*, Raul Lino apresenta o problema da arquitectura doméstica de forma diferente daquele que era por si protagonizado nos seus primeiros projectos, fornecendo modelos de casas *tipicamente portuguesas*. O êxito editorial[191] e a sua divulgação massiva, produziram simplificação e banalização. O modelo era adoptado pelos arquitectos e desenhadores da época, e a casa de *estilização nacional* proliferava nas edições das revistas, com intercalares especiais onde se representava em regra a fachada principal, com o apoio empenhado dos seus editoriais.

A casa portuguesa transformou-se num *slogan*, em desenhos e receitas para satisfazer o inevitável crescimento da construção. O projecto de Lino, como se lhe refere Paulo Varela Gomes,[192] foi depois muitas vezes empobrecido por ele mesmo, com reduções estilísticas e decorativas, com o abandono da pesquisa espacial, que melhor se adequava a investimentos modestos, mas que seriam sempre utilizados como modelo anti-urbano intencional.

Raul Lino pode ser assinalado no panorama da produção arquitectónica no início do século XX, como um arquitecto pré-moderno, no sentido de que sua primeira obra, acima referida, contém as premissas percursoras de uma identidade moderna, na inovação da articulação espacial e do programa. Contudo a condição pré-moderna de Lino é limitada pela sua compulsiva recusa da urbanidade e desta dimensão enquanto fenómeno de transformação social, impedindo definitivamente a aceitação da sua obra como Moderna. Porque à condição Moderna, dentro da sua enorme diversidade (autores, regiões, países,

191. Segundo Raquel H. Silva "*o único* best-seller *da história da arquitectura portuguesa*".

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.17.

Raul Lino, além da obra referida, viria a publicar: *A Casa Portuguesa* (1929), *Casas Portuguesas* (1933), *Auriverde Jornada* (1937) e muitos artigos dispersos em periódicos.

Para uma catalogação dos seus trabalhos escritos ver:

RIBEIRO, Irene, *Raul Lino, Pensador Nacionalista da Arquitectura*, (1993), FAUP publicações, Porto, 1994, p.195-200

192. GOMES, Paulo Varela, "O último erro de Raul Lino", *Expresso*, 23 Janeiro, 1993, p.42-43 [revista]

movimentos...) cabe uma preocupação socializante, tecnológica e purista que esteve sempre afastada da obra arquitectónica e literária de Raul Lino.

A sua produção posterior a 1918, já dedicada a uma figurinização eficaz do estilo nacional, terá uma repercussão particular na sociedade e no meio profissional. José-Augusto França dá-nos conta desta situação:

"Raul Lino, vindo da última geração de oitocentos, garantiu, na arquitectura portuguesa do primeiro quartel do século XX, uma situação de qualidade. Toda a qualidade tem uma dimensão histórica; a nós a responsabilidade de saber ler, agora, em termos de uma modernidade necessária, para além daquilo que foi nas escórias da história, polemicamente negativo."[193]

O projecto da *Casa Portuguesa* formulado por Raul Lino é simultaneamente, a tradução de um ambiente cultural e político da sua época e igualmente a formalização de uma ideia e de uma imagem arquitectónica concebida entre nostalgia e romantismo, que irá percorrer sob múltiplas formas, a arquitectura portuguesa da primeira metade do século XX.

No ensaio "A Problemática, a Polémica e as Propostas da Casa Portuguesa",[194] Alexandre Alves Costa, dá-nos a síntese precisa da actividade cultural e política na sociedade que caracterizou o final do século XIX português. Relativamente a este momento refere:

"Vejamos as origens e o contexto da polémica sobre a «casa portuguesa», como expressão da última fase do romantismo, durante a

193. FRANÇA, José-Augusto, "Elogio Académico do Arquitecto Raul Lino - 1879-1974", Associação Nacional de Belas-Artes, Lisboa, 1975, p.26

194. COSTA, Alexandre Alves, "A Problemática, a Polémica e as Propostas da Casa Portuguesa", (1980), *Introdução ao Estudo da História da Arquitectura Portuguesa*, FAUP Publicações, Porto, 1995, p.57-72

sua crise de consciência diante do fracasso dos esquemas ideológicos e políticos do constitucionalismo.

Foi sempre aspiração do nosso romantismo, para além da lição cívica e cristã dar uma lição de nacionalismo.

(...) o movimento néo-garrettiano, opondo as delícias e a pureza do campo à industria, à modernidade à velocidade, opondo a tradição ao progresso."[195]

E prossegue citando *Palavras Loucas* de Alberto de Oliveira (1873-1940) que deram à estampa em 1894:

"Demais, quando menos correrrmos a Europa, em sud-express, mais jornadearemos em Portugal, na mala posta, a cavalo lendo as serras, soletrando os panoramas. Somos um povo de poetas: quanto menos livros, quanto menos comboios, melhor."[196]

É este ambiente que rodeia Raul Lino — o seu projecto é assimilado por uma cultura nostálgica e romântica, que associa a sobrevivência da nação à procura da sua identidade e à saudade da terra.

Devemos contudo separar o que Raul Lino propõe — único arquitecto da sua geração que defendeu por escrito as suas opções[197] —, daquilo a que é sujeita a sua obra, inclusive por ele mesmo. Será o próprio arquitecto, o primeiro a fomentar a degradação dos seus princípios, com a realização de projectos para uma produção desqualificada e massificadora, capazes de serem realizados de forma simples e económica e ignorando a lição de um urbanismo cidade-jardim (como na Alemanha de influência inglesa). Na realidade, em 1918 com a publicação da *Casa Portuguesa* — numa expressão com um excepcional

195. Ibid., p.63-65

196. Idem, p.65

197. 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.14-22, nota 12

sentido mediático que rapidamente se irá generalizar —, respondia à pressão que se começava a fazer notar na construção civil, que adoptando facilmente os seus modelos iniciava o processo de destruição do território, da paisagem e da cidade.

O erro de Lino, como é referido por Paulo Varela Gomes,[198] procede da ocultação da modernização da vida, do mundo que está à porta de casa, na tentativa de proteger o espaço interior, o lar e a família, do mundo exterior em veloz transformação, de forma a que permaneça inalterado.

A conflitualidade desta situação irá introduzir o problema da Casa Portuguesa no debate arquitectónico, que extravasa a própria dimensão da obra e figura de Raul Lino, podendo considerar-se uma constante na primeira metade do século XX português.

A proposta arquitectónica de Raul Lino, radica na ideia de modificação contemporânea dos elementos formais de uma arquitectura portuguesa e da sua actualização. Este é para si, o princípio que constitui a originalidade na arquitectura de qualquer povo, isto é a subordinação de um código arquitectónico (gótico ou moderno) *às condições do clima e da paisagem, à natureza dos materiais empregados, à flora, à concepção religiosa, à história , à poesia, ao temperamento e à psycologia dos artistas em cada região.*

Raul Lino sabia, que às suas casas não interessa recordar um aspecto autêntico de uma época histórica, mas antes evocar um certo ambiente caseiro tradicional, uma sólida domesticidade da casa, que conotamos com o nosso passado familiar e com a imagem que temos dessa casa primitiva, supostamente originária.[199] A Casa Portuguesa, tal como é inicialmente divulgada por Raul Lino, mais do que reproduzir um

198. GOMES, Paulo Varela, "O último erro de Raul Lino", *Expresso*, 23 Janeiro, 1993, p.42-43 [revista]

199. Sobre este assunto ver:

RYKWERT, J., *La Casa de Adán em el Paraíso*, Gustavo Gili, Barcelona, 1974

DRIPPS, R. D., *The First House: myth, paradigm, and task of architecture*, MIT Press, Cambridge, 1997

modelo de casa, evoca um ambiente e uma imagem, até porque a reprodução precisa da história, além de não existir, não satisfaz as necessidades da vida contemporânea.

Este compromisso, entre a evocação da Casa Portuguesa e a satisfação de um estilo de vida contemporâneo, é salientado nos projectos publicados. Os artigos que acompanham a publicação das casas portuguesas nas revistas, descrevem a sua imagem tradicional, com beirais, alpendres, telhados e janelas, e a organização em planta do espaço doméstico como resposta às necessidades da vida contemporânea *com todas as comodidades e confortos modernos.*

Em 1902, José Pessanha publica um artigo intitulado "Raul Lino", onde demonstra a importância da formação como arquitecto e da abordagem de Raul Lino, para construção da Casa Portuguesa. O que sobressai dessa análise, é exactamente a necessidade da casa ser portuguesa, mas de simultaneamente ser contemporânea, não só enquanto reformulação criativa de um estilo nacional, mas também, como resposta às necessidades da vida moderna:

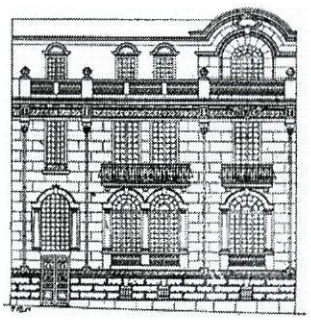
"Assim preparado deu-se à sua obra, ao seu bello e patriótico emprehendimento, tentando, não a vulgarização dos typos tradicionaes, não a ressurreição da casa dos nossos avós, mas (o que é muito diferente) à evolução do que, sob o ponto de vista da arte, nelles se lhe afigura mais caracteristico, mais original, mais português, com as exigências da vida contemporânea, com as indicações da hygiene, com o emprego dos novos materiais, com os progressos da arte de construir."[200]

Assim em 1901, na revista *A construcção Moderna*, surge a **casa Monsalvat [p589]**, como exemplo da adequação entre o estilo nacional e a necessidade de resposta ao conforto dos tempos modernos:

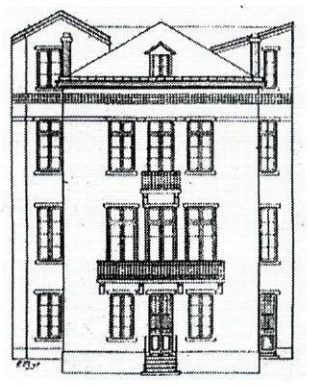
200. PESSANHA, José, "Raul Lino", *A Construcção Moderna*, ano III, nº56, 1902, p.20

"Publicamos hoje um projecto interessante sob o ponto de vista de estylisação. (...) O sr. Raul Lino tomando por thema a estylisação portugueza, modificou-lhe os detalhes em harmonia com as condições da vida moderna, e com o conforto necessário para poder ser habitada, mesmo durante o inverno, attento ao local."[201]

Igualmente a **casa da Quinta da Comenda [p436]** de Raul Lino, é publicada referindo detalhadamente a articulação entre o estilo de construção tradicionalista e conforto moderno:



«*"Apesar do estylo da construcção ser tradicionalista, genero a que, quasi exclusivamente se tem dedicado o nosso amigo sr. Raul Lino, a casa tem todos os confortos modernos mais aperfeiçoados, não esquecendo as retretes à inglêsa, tinas esmaltadas, encanamentos, autoclysmos, estufas, elevador, e outras machinas e apparelhos modernos, os mais commodos, para tornar a estancia agradavel."*[202]



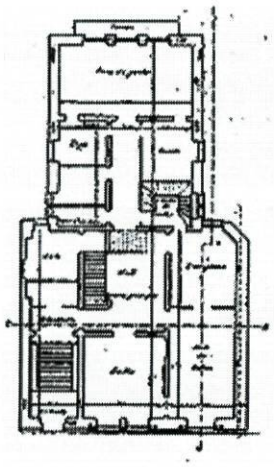
5-66. Casa Guilherme Pereira de Carvalho, alçado principal e posterior, Ventura Terra, 1902 [p734]

Também a **casa Guilherme Pereira de Carvalho [p734]** de Ventura Terra, com um desenho de raiz clássica na fachada principal que contrasta com a simplicidade da fachada das traseiras, apresenta uma dissociação entre exterior e interior, deixando-nos entender que a exigência de um espaço interior moderno e confortável, não depende da matriz exterior adoptada, clássica ou de *estylisação portuguesa*:

"A fachada será toda revestida de mármore branco e as colunas serão de mármore de côr. Interiormente, terá a casa todas as condições da vida moderna, com luz e ar em todas as divisões."[203]

201. [s.n.], "Casa de estylisação portugueza do Sr. Rey Collaço", *A Construcção Moderna,* ano II, nº28, Lisboa, 1901, p.3

202. [s.n.], "Casa do Exº Sr. Conde de Armand, na quinta da Commenda em Setúbal", *A Construcção Moderna*, ano IV, nº104, 1903, p.155



5-67. Casa Guilherme Pereira de Carvalho, planta piso 2, Ventura Terra, 1902 [p734]

Os editoriais que acompanham a publicação das casas esclarecem-nos de forma muito limitada, as condições da vida moderna. Do registo de descrições semelhantes, fica-nos a ideia que *vida moderna,* é fundamentalmente o acesso a condições de habitabilidade, hoje consideradas elementares, como abastecimento de água e saneamento, insolação e boa orientação, aquecimento e ventilação; e que *conforto,* é sobretudo a possibilidade de uso de um conjunto de compartimentos de áreas razoáveis, existentes num programa doméstico mais extenso e espacialmente desagregrado, que recorre a novos equipamentos.

Por vezes a própria organização da casa é confusa, tal como acontece na casa Guilherme Pereira de Carvalho: a divisão do espaço interior e os consequentes espaços de circulação, na tentativa de responderem às solicitações de uma vida doméstica complexa, não identifica as formas de segregação funcional e sociais da casa burguesa. Pelo contrário, a relação cozinha/escada de serviço/copa/casa de jantar não é directa, cruzando a passagem salão/hall/casa jantar apesar da existência de uma escada de serviço. Também no piso dos quartos, os diferentes espaços comunicam entre si aparentemente de forma indiscriminada, situação já referida por Monique Eleb, no estudo que fez da habitação burguesa em Paris.[204] De salientar que, surpreendentemente, a planta apresenta espaços com funções bem específicas, pouco comuns e raramente mencionadas na época, que representam um cuidado do programa em satisfazer novos comportamentos e condutas no âmbito da vida familiar: "vestíbulo armários", "banho" e "banho para creados".

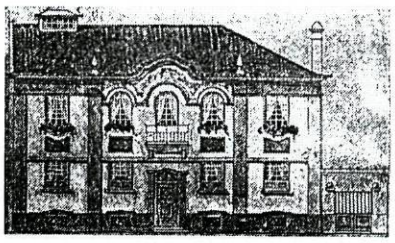
A Casa Portuguesa é descrita em diversos artigos, em termos semelhantes, como a casa *funcional*, ou seja, a casa que possui uma

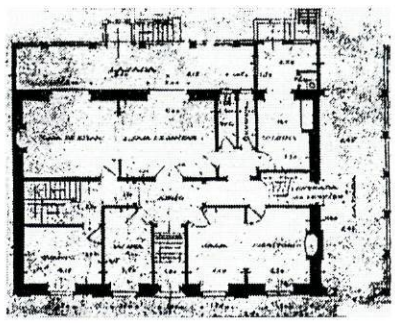
203. [s.n.], "Casa do exº sr. Guilherme Pereira de Carvalho", *A Construcção Moderna*, ano III, nº78, 1902, p.155

204. ELEB, Monique, DEBARRE, Anne, *Architecture de la vie privée, maisons et mentalités: Maison et mentalités XVII - XIX siècles*, (1989), AAM, Bruxelas, 1999, p.27

organização interna de acordo com as novas exigências de conforto da vida doméstica contemporânea.

Contudo constatamos que, muitos projectos publicados de casas em estilo português, subordinadas exclusivamente à imagem conservadora que pretendem transmitir, afastam-se de uma produção cuidada e qualificadora das suas relações espaciais, apresentando-se como uma arquitectura descaracterizada. Com exemplo, podemos registar a **casa em 1929 [p712]** de Amílcar Pinto, que ignora a lição das primeiras obras de Raul Lino, na relação do interior com o exterior, ou na articulação das diferentes partes do programa. Trata-se de uma arquitectura doméstica onde pontifica a imagem exterior, sujeita a uma divisão convencional do espaço interior, de condições de habitabilidade elementares. A vulgarização e decadência deste modelo, generaliza-se a uma grande parte da produção publicada nas revistas de arquitectura da época, podendo ser constatada em exemplos, datados entre 1903 e 1910, como o da casa do Major Mattos Mendes de Almeida [p739] de Nicola Bigaglia, na casa Afonso Dias [p743] de Adães Bermudes ou na casa José A. Rodrigues [p749] projecto do *"conductor de obras publicas e construção civil"* Guilherme E. Gomes.





5-68. Casa em 1929, alçado principal e planta piso 1, Amilcar Pinto [p712]

Em 1920, parece generalizado o debate e propaganda por uma arquitectura portuguesa, sempre centrado na Casa Portuguesa, o que homogeneizou tanto a produção arquitectónica, como a publicação em revistas da especialidade. Casa individual ou colectiva, equipamentos ou serviços parecem estar agora submetidos à mesma pressão de um estilo nacional português, capaz de satisfazer os diferentes programas, localizações urbanas ou rurais e tipos de clientes. É nos seguintes termos que a revista *A Arquitectura Portuguesa* descreve esta situação:

"A nossa propaganda da «casa portugêsa» não tem sido estéril, o que nos dá, como é bem de supôr uma justa satisfação. Não só o gôsto do nosso povo vai despertando, como o geral dos nossos artistas o vai também sensatamente guiando no bom caminho da regeneração da arte

de edificar em Portugal: casas portuguêsas para portuguêses. Se vierem habitar o nosso país suissos, francêses, italianos e ingleses e que queiram casas à moda dos seus respectivos países, façam-lhes «chalets», «viles» ou «cottages», mas para portuguêses façam só «casas portuguêsas».

(...) Felizmente, que os nossos principais artistas, como se tem visto e verá na nossa revista, já compreenderam que a habitação em Portugal, para portuguêses, deve ser de estilisação também portuguêsa, e que os proprietários também assim o compreendem pois já são mais os que preferem a arquitectura nacional aos modelos que nos vêem do estrangeiro."[205]

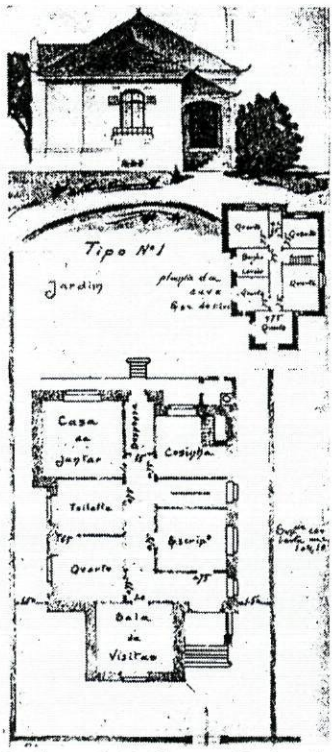
Este comentário insere-se na rúbrica "Arquitectura Tradicionalista" ou "Arquitectura Portuguêsa Tradicional" que a referida revista dedica aos projectos de estilização nacional, onde publica entre 1919 e 1929 diversos projectos qualificados como "Casas Portuguêsas", dos quais destacamos os seguintes autores: José Coelho [p455], Jacinto Marques Robalo [p707], Tertuliano de L. Marques (1842-1942)[p2, p70, p71], Raul Lino [p72], Rogério de Azevedo (1899-1983) [p79, p80] e Amílcar Pinto [p713]. Durante os anos vinte surgem nas publicações periódicas de arquitectura continuamente expressões como "Casa de estilização nacional" ou "Casa tradicionalista", intensificando a sua campanha de propaganda por uma *arquitectura de cariz nacional.*

A esta situação, não será estranha a publicação em 1918, de *A nossa casa - Apontamentos sobre o bom gosto na construção das casas simples,* de Raul Lino que se constitui num eficaz catálogo de elementos, pronto a usar, na constituição de uma casa portuguesa, que então a imprensa especializada manifestava nos seus editoriais.

205. [s.n.], "Arquitectura Portuguesa Tradicional. A casa do Ex.º Sr. Júlio Macedo na Praia das Maçans", *A Arquitectura Portuguesa*, ano XIV, nº7, Lisboa, 1921, p.27-28

Nas três primeiras décadas do século XX a arquitectura portuguesa parece caracterizar-se pelo hibridismo de influências, que poderá ser uma permanência que distingue a nossa experiência arquitectónia.

A sua produção recolhe influências da linguagem internacional (académica e francesa) e de valores antigos da história portuguesa (medieval e românico), constituindo estes dois pólos os principais vectores de uma expressão hegemónica, que será rompida (sem uma intenção substitutiva) com a crescente influência da questão da Casa Portuguesa em arquitectura. Este tema é inicialmente marcado pela obra singular de Raul Lino, portadora da cultura romântica germânica, e através dela, da tradição da *country house* inglesa.



5-69. Casas de Estilização Nacional, José Coelho, 1920 [p455]

Casas simples

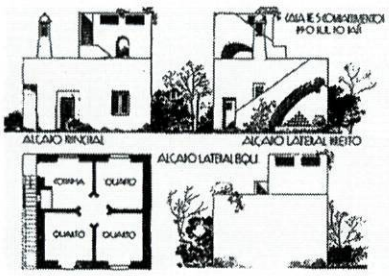
No final da década de vinte regista-se uma alteração significativa no destinatário da *Casa Portuguesa*. Inclui as novas iniciativas de habitação económica, de reduzida dimensão, onde a casa como modelo de residência individual, é enaltecido como elo essencial de uma moral familiar que se impõe, por oposição a outros de carácter colectivo.

Esta situação adquire uma forte ambiguidade e interpretação arquitectónica curiosa: se por um lado a casa individual, enquanto tipo de residência, prefigura a ideia conservadora de família, preconizada pela política estatal e sublinhada pelo nacionalismo da sua expressão plástica de "casa tradicional portuguesa", por outro lado, a sua execução de reduzidos custos e contenção de área, é um programa tipicamente moderno, no seu enunciado de minimização do espaço habitável, de síntese funcional e de sistematização da construção. O resultado deste duplo condicionamento produz uma arquitectura, que é porventura neste período, a que mais se aproxima da experiência internacional contemporânea, onde são ensaiadas novas condições de habitação.

Sinal desta alteração são os diversos projectos de casas de dimensões muito reduzidas, com telhado e alpendre, então publicadas, como as **casas de Estilização Nacional na Ericeira [p455]** levadas a cabo em

1920, pela *Companhia de Crédito Edificadora Portuguêsa* da autoria de José Coelho:

"As casas agora projetadas preechem bem o fim para que o fôram e a ideia altruísta da companhia construtôra, de acudir à falta de habitações, especialmente das mais modestas, de que tanto se está ressentindo a população de todo o país, ao mesmo tempo que, que como emprêsa genuinamente portuguêsa que é, deseja que essas habitações tenham o cunho nacional (...)."[206]



5-70. Casa de 5 compartimentos, Cottinelli Telmo, 1933 [p86]

Esta casa portuguesa, apesar das suas dimensões, apresenta alguma sofisticação na elaboração do programa doméstico, com escritório e duas salas, o que revela tratar-se de habitação para a "pequena burguesia" que rapidamente se generaliza, através do mesmo figurino, com uma redução ainda maior da área e da simplicidade do programa, em habitação operária.

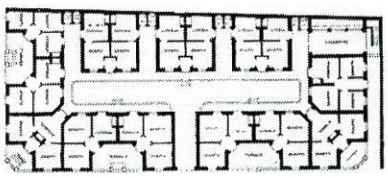
Os projectos realizados em 1925 por Carlos Ramos, para os **bairros de habitação operária em Olhão [p223, p919]** e por Cottinelli Telmo para **casas de 5, 6 e 9 compartimentos [p86]**, publicado em 1933, remete-nos para um programa habitacional inédito, muito contido nos custos e em áreas, representando um esforço de conceber uma unidade mínima habitável.

Estes projectos repercutem, possivelmente, a experiência europeia em curso realizada neste domínio — o *existenzminimum* e a síntese formal a ela associada[207] — assim como, uma rara oportunidade de associar à arquitectura do sul do país (mediterrânea de formas puras e de coberturas em terraço), uma imagem que formalmente sugere propostas semelhantes de Le Corbusier ou de Adolf Loos.

206. [s.n.], "Casas de estilisação nacional", *A Arquitectura Portuguesa*, ano XIII, nº8, 1920, p.32

207. Em 1929 realiza-se em Frankfurt o segundo CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne), subordinado ao tema *Existenzminimum*, organizado por Ernest May (CIRPAC)

No artigo de Carlos Ramos que acompanha a publicação do seu bairro operário para os trabalhadores da Firma **Lucas & Ventura [p223]** em Olhão, refere directamente a experiência cubista que pretenderia realizar de feição como carácter local:



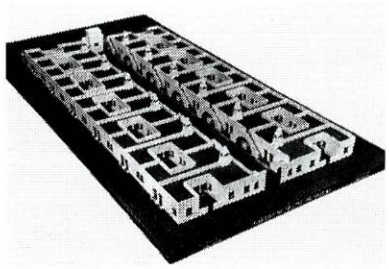
5-71. Bairro operário Lucas &Ventura, planta de conjunto, Carlos Ramos, 1925 [p223]

"Embora a minha intenção fosse conservar o carácter cubista da maioria das construção que existem na vila, com as suas açotêas tão características e as suas penetrações, fui levado por um critério de conjunto, a cobrir esta série de pequenas casas por coberturas vulgares, tendo no entanto o cuidado de empregar na sua construção materiais exclusivos da região."[208]

Também António Ferro ao referir-se a Olhão, no artigo "Olhão, terra cubista" que publica em 1922 na Ilustração Portuguesa, usa a mesma analogia com o movimento plástico moderno:

5-72. Bairro Económico de Olhão, modelo, Carlos Ramos, 1925 [p919]

"(...) esta terra que é fácil de barrar, na imaginação, de um azul ferrete de mar e céu, (...) esta terra geométrica, detalhada, de telhados decepados, quase cubista (...)"[209]

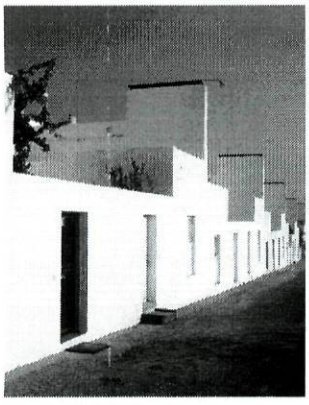


Estas referências podem ajudar a compreender a influência formal a que foi sujeito um outro projecto de Carlos Ramos também em Olhão. Trata-se do Bairro Económico de Olhão [p919] construído pelo Ministério das Obras Públicas, constituído por habitações em banda de um só piso com cobertura plana. A par da grande depuração formal da solução arquitectónica, o principal elemento que se destaca da construção é escada exterior que serve de acesso à cobertura terraço e

208. RAMOS, Carlos, "Alguns problemas de Arquitectura. Soluções concretas", *Arquitectura*, 1ª série, ano I, nº 9, Lisboa, 1927, p.133

209. FERRO, António, "Olhão, terra cubista", *Ilustração Portuguesa*, 14 Janeiro, 1922; artigo compilado em: *I Intervenção Modernista: teoria do gosto*, Verbo, 1986, p.323

simultaneamente promove um alpendre para a habitação. Esta solução remete-nos para duas leituras diversas: uma refere-se à tradição construtiva e plástica da região, que a utilização do arco evidencia, como forma construtiva de associar as duas escadas, e referência directa à imagem das construções algarvias; a outra, assinala uma inegável referência modernista da composição presente nos desenhos e maquete, onde é enfatizado o valor cubista do conjunto. Para isso contribuem, a escada exterior (que nos recorda soluções idênticas de Le Corbusier), os pátios visíveis na maquete, e o valor do módulo como unidade de repetição em série.



5-73. Bairro da Malagueira, Álvaro Siza, 1977 *[p527]*

Devemos também sublinhar a proposta de agrupamento de um conjunto de habitações, presente na maquete, de onde ressalta a preocupação de construir uma frente de rua no perímetro exterior da construção e uma rua de serviço no interior do quarteirão. Este tipo de solução viria, décadas mais tarde, a ser explorada no desenho do Bairro da Malagueira (1977) de Álvaro Siza, em Évora. Esta proposta parece defrontar os mesmos temas: habitação de custos controlados, reconhecimento da tradição construtiva local, utilização de um pátio como elemento base do desenho da casa e a constituição de um tecido urbano articulado.[210]

A construção de habitações operárias, baratas e com áreas mínimas, surge na sequência de algumas raras experiências até então realizadas,[211] como o Bairro de Monte Pedral, de 1900 de José Marques da Silva, que se mantém tema pertinente, nas décadas seguintes. Sinal desta situação de falta de habitação e da degradação das condições de vida da classe operária, é registada pela *Organização de Cooperativas Nacionais para Construção de Casas Baratas*, que numa comunicação em 1925,

210. Peter Testa realiza um estudo exaustivo das influências que parecem cruzar o projecto da Malagueira, tais como as de J. J. P. Oud, Bruno Taut e Adolf Loos, enquadrando a sua leitura no movimento de revisão das condições de habitação que em 1929, concentravam a actividade dos CIAM, de Walter Gropius, de Ernest May e de Alexander Klein.

TESTA, Peter, *A arquitectura de Álvaro Siza*, (1984), Faculdade de Arquitectura UP, Porto, 1988

considera fundamental a intervenção do Estado para a resolução deste problema.[212]

Julgamos ser possível afirmar que a produção em série de *Casas Simples*, na década de vinte, cruza sem interferência, uma evolução reformadora da arquitectura ecléctica e mesmo da arquitectura romântica de Raul Lino.

A presença de valores de modernidade pode ser observada, na tradução arquitectónica do programa habitacional, expressa numa organização doméstica a partir do espaço central, na valorização da função, no uso de novos equipamentos e materiais de construção, na simplificação decorativa das fachadas e na fragmentação do volume edificado, aproximando a concepção da casa às novas formas de vida. Esta arquitectura representava uma alternativa — não uma substituição — à casa monumental na tradição do palácio e aos seus sistemas de representação, afirmando uma progressiva mudança na forma de habitar e na arquitectura da casa.

211. Para além das iniciativas filantrópicas registada nas últimas décadas do século XIX, que desenvolvem as "vilas"em Lisboa, são raros os exemplos que passaram do projecto, como as propostas de Adães Bermudes de 1986. Sobre este assunto, pode ser consultada documentação do VI Curso Livre de História de Arte, com o tema "A arquitectura doméstica em Lisboa", Universidade Nova de Lisboa, 2001. Neste âmbito destaca-se a investigação sobre pátios lisboetas e bairros operários de Maria João Rodrigues e os levantamentos realizados por Nuno Portas. Sobre este tema ver:

PORTAS, Nuno, "A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação", (1973), in Bruno Zevi, *História da Arquitectura Moderna*, Arcádia, Lisboa, 1978, p.687-746

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.19.

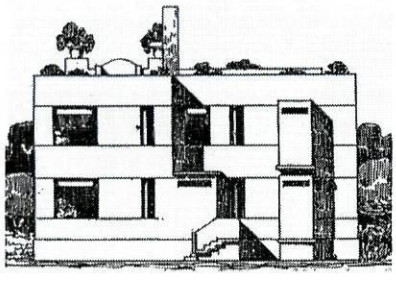
212. Esta cooperativa propõe casas de 4 minúsculos compartimentos,que seriam construídas tendo como base a intervenção financeira do Estado: *"A intervenção do Estado, entenda-se bem, não é para dele se obter uma acção directa; —mas tão sómente para ele como intermediário desinteressado, ceder as suas instituições para propulsionar a acção Financeira do Projecto e Repressão para desmandos que possam surgerir."*

ASCENSÃO, João Rodrigues, *Construção de casas baratas*, Comunicação ao Congresso Luso-Hespanhol em Coimbra em 14 de Junho, Imprensa Nacional de Jaime Vasconcelos, Porto, 1925, p.7

As *Casas Simples* são uma iniciativa singular que, introduzindo uma prespectiva de modernidade, não abrem caminho para um entendimento diferente da casa burguesa como projecto moderno.

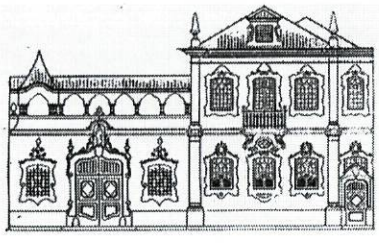
Registos simultâneos

5-74. Casa *sem caixilhos*, António R. da Silva Júnior, 1933 [p89]



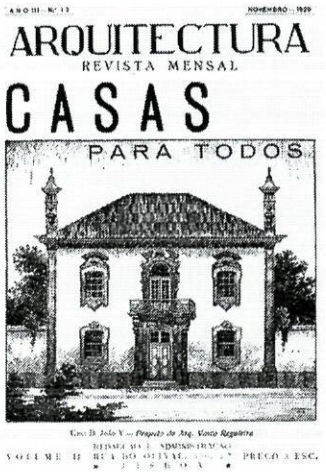
Desde 1924 até ao início dos anos trinta, a revista *Arquitectura* passa a incluir, conjuntamente com a rubrica dedicada às casas tradicionais, uma outra dedicada à "Arquitectura Portuguesa Moderna", mantendo os dois registos em simultâneo. Sob este último título publicam-se projectos de diversos autores, dos quais destacamos, Pardal Monteiro (com uma agência bancária), Tertuliano de L. Marques associado com Carlos Ramos e Cristino da Silva, num projecto de habitação para Cabo Verde [p77], António R. da Silva Júnior [p84] e ainda de Cottinelli Telmo com o projecto de habitações económicas para Olhão[p86], já anteriormente referido.

5-75. Casa Francisco Santos, Francisco Santos, 1933 [p826]



Trata-se na sua quase totalidade, de projectos não construídos, e de algumas experiências publicadas como a **casa Manuel Macedo [p83]** de 1927 e a **casa para um desportista moderno [p88]** de 1933, ambas de José Carlos Sellerier, e a **casa *sem caixilhos* [p89]** também de 1933 de António R. da Silva Júnior. Estes projectos apresentam como principal característica comum, não terem telhado, apresentarem volumes geometricamente bem definidos e uma quase ausência de decoração. A organização interior na casa para um desportista moderno, é surpreendente pela fluidez espacial proposta em planta de influência moderna, sujeita a uma compartimentação de espaços fechados contrapostos a outros abertos que se estendem livremente por diferentes zonas domésticas. Na casa Manuel Macedo, encontramos um interior mais contido na organização do espaço ainda com recurso à simetria, embora a organização do piso superior, onde se localizam os quartos, apresente a particularidade de ser realizada parcialmente em redor de um terraço exterior, propondo um diferente modo de estar. A casa *sem caixilhos* apresenta uma compartimentação tradicional com um espaço

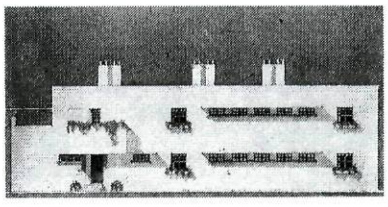
muito encerrado, procurando afirmar um gosto moderno através do tratamento geométrico da imagem exterior.



5-76. "Casas para Todos", Arquitectura, 1929

Estas propostas, ocorrem em simultâneo com outras de *estilização nacional,* como se pode verificar na edição de 1933, onde encontramos o projecto da casa *sem caixilhos* [p89] de referências racionalistas ou o projecto Cottinelli Telmo para habitação operária em Olhão [p86] e o projecto da **casa Francisco Santos [p826]** influenciado pela ideia de uma arquitectura regionalista oriunda na *Casa Portuguesa.*

Em 1929, a revista *Arquitectura* publica a edição de Novembro sob o tema "Casa para Todos" com um preâmbulo intitulado "Uma mão-cheia de projectos – Casas de estilo – Casas modernas". Esta edição demonstra claramente a coexistência dos registos tradicional e moderno na arquitectura da casa individual. Nesta edição são apresentados desenhos que ilustram diferentes estilos de casa com os sugestivos nomes: casa D. João V [p225] de Vasco Regaleira, casa de Campo [p226] de Adelino Nunes, casa Moderna [p227] de Carlos Ramos que virá ser a futura casa Moreira de Almeida [p227], casa Regional [p228] e casa Rústica [p229] de Perfeito de Magalhães e a casa Tradicional [p230] de Luís Cristino da Silva.[213]



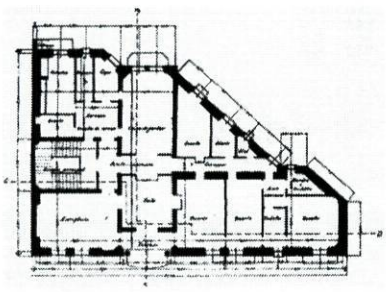
5-77. Casa Moreira de Almeida, Carlos Ramos, 1929 [p227]

A situação que temos vindo a evidenciar através dos projectos publicados, é significativa de alguma arquitectura existente nas primeiras décadas do século XX, caracterizada pela imagem reprodutora de sinais, tradicionais, regionais, modernos, etc, como que retirados de um catálogo. Podemos falar de *Picturesque* para designarmos esta arquitectura ecléctica, visual, interessada na variação formal das fachadas. Esta variação oscila, entre um registo conservador, que perpetua padrões tradicionais, do popular ao palaciano, dependente da sua representação social, em simultâneo com outro padrão modernista, que tenta recolocar a ideia de casa na sua contemporaneidade, ou seja, que tenta a sua modernização, quer na organização interior, quer na linguagem das fachadas com o recurso à janela horizontal e a uma forte

213. Na mesma edição são ainda apresentados os seguintes projectos estrangeiros: Casa na Argentina de Alula Baldassarini e a Casa em Rança de A. Cauchois; *Arquitectura*, 1ª série, ano III, nº 17,Lisboa, 1929

marcação do volume, como acontece no projecto de Carlos Ramos aqui apresentado [p227].

A necessidade de responder ao lento crescimento urbano das cidades e o aparecimento da residência na sua primeira periferia, incentivada pelas novas possibilidades de transporte, a melhoria da estradas, a vulgarização do carro, e a melhoria dos transportes colectivos serão determinantes para a alteração da ideia de casa, sobretudo nos aspectos referentes ao seu espaço doméstico. Essa nova ideia de espaço doméstico, irá primeiro surgir nos edifícios de habitação colectiva na cidade, pressionada pela economia de espaço, o que conduz à redução do programa, à racionalização das circulações e da organização interna, como resposta eficaz a um sistema construtivo, e onde se torna indispensável aceitar as novas tecnologias da iluminação, distribuição de água, saneamento e de outros equipamentos, como parte integrante da concepção arquitectónica desde o projecto.



5-78. Edifício de apartamentos Ventura Terra, Ventura Terra, 1902 [p279]

Estes aspectos podem ser registados no **edifício de apartamentos de Ventura Terra [p279]** onde estão presentes na organizaçãodo espaço doméstico, nomeadamente na centralidade conseguida com o alinhamento e continuidade das salas. Será ainda de salientar como certos elementos, não só da organização da planta, mas também dos alçados, são igualmente utilizados na habitação individual, já referida na sua *produção corrente*, como a associação de vãos e o uso de superfícies lisas e sem decoração.

Mais lentamente a habitação individual irá ser sujeita a esta mudança.

O crescimento urbano para fora do limites tradicionais da cidade, através da urbanização e loteamentos junto das praias e do campo qualificado (exemplificado nos numerosos projectos para a Praia das Maçãs e para a marginal entre Lisboa e Cascais ou em direcção a Sintra), será a resposta, não só à necessidade da primeira habitação, mas também a novas exigências provenientes da valorização dos tempos de lazer, das férias e dos fins-de-semana, de uma outra forma de vida onde ganham importância o espaço natural e um ambiente mais descontraído.

Esta casa simultaneamente conservadora e moderna surge, não só com o crescimento urbano, mas também com a alteração das relações de trabalho, que se traduzem inevitavelmente, numa mudança da vida doméstica e dos hábitos a ela ligados, aspectos que Raul Lino sempre pretendeu ocultar na sua arquitectura.

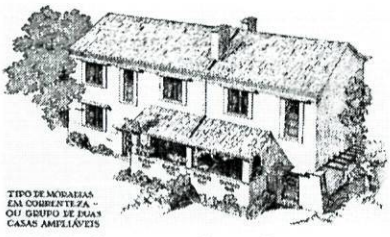
Limitando-nos a um primeiro período que decorre, como vimos, entre 1900 e 1925, verificamos que a produção arquitectónica irá equilibrar-se entre o protagonismo de Ventura Terra e Raul Lino, com as diferenças de estilo inerentes. Um, académico, cosmopolita de influência predominante francesa, e outro, romântico de influência germânica e anglo-saxónica, interessado na busca das raízes nacionais para Casa Portuguesa. Contudo a acção de Raul Lino, apesar de ser incondicionalmente anti-moderna, de forma paradigmática apresenta características disciplinares inovadoras, que trouxeram para a casa uma especialidade modernizante na época em Portugal. A sua acção como autor de casas como Monsalvat e do Cipreste, tema querido do autor, terá de ser examinada e dissociada da sua intervenção enquanto agente empenhado na estilização e na divulgação da Casa Portuguesa, tema que continuará a fomentar o debate arquitectónico até 1970.

Ao contrário dos movimentos europeus da época, o *Arts and Crafts*, as *Cidades-Jardins*, a *Art Nouveau*, a *Secessão Vienense*, a *Escola Holandesa* ou o *Deutscher Werkbund*, para os quais, a modernidade surgia como congregação entre a arte tradicional e uma nova cultura estética, reflexo das profundas transformações na indústria e na sociedade, a estilização da Casa Portuguesa de Raul Lino percorria um caminho inverso na busca da identidade nacional em arquitectura.

A transformação social e o crescimento urbano eram factores incontornáveis na sociedade europeia de 1900, pelo que os movimentos defensores do retorno a um campo urbanizado de inspiração tradicional, (como o movimento da cidade-jardim), não ignoravam essa transfornação social como impulso essencial das suas propostas. Os sinais de modernidade eram acumulados nas expressões reformadoras

deste movimentos, que a par das novas possibilidades técnicas e da gestão da dinâmica social emergente, criavam as condições para uma concepção diferente da habitação e da sua arquitectura, respondendo às exigências da vida quotidiana e em particular por um novo uso do "tempo doméstico".[214]

A radicalidade da proposta de Raul Lino, assenta na exclusão assumida do fenómeno urbano e da sua dimensão social, ao contrário do que então se passava, primeiro em Inglaterra com as cidades-jardins e depois no resto da Europa. O campo social e urbanístico nunca constituiu argumento na sua estratégia e acção, mesmo sabendo que as transformações em curso eram imparáveis.



5-79. Projecto para *Casas Portuguesas*, Raul Lino, 1933 [p864]

O aproveitamento do tema da Casa Portuguesa, vai permitir a Raul Lino sintetizar na produção arquitectónica do seu tempo, uma alternativa nacional aos *insuportáveis revivalismos*, que de forma aleatória eram servidos como contraproposta a um gosto estilístico importado, sobretudo de influência francesa. O facto de ter perdido o concurso para o pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Paris em 1900, a favor o projecto *estrangeirado* de Ventura Terra, poderá ter sido o impulso decisivo. A acção de Raul Lino afirma-se como uma alternativa ao gosto académico, ecléctico das *Beaux-Arts* e uma recusa do neo-medieval, do neo-manuelino, mas também de oposição aos valores modernos da urbanidade.[215] A sua tentativa de responder a um conjunto diverso de neo-arquitecturas do início do século, produz a sua própria estilização neo-tradicional, que a tradição jamais conheceu como tal. O seu trabalho

214. Peter Hall salienta a importância do modelo urbano, arquitectónico da cidade-jardim, como um dos responsáveis pela reintrodução na Inglaterra industrial de um novo "espírito doméstico", de influência norte americana, equipado pela nova tecnologia a fim de criar uma nova ordem socioeconómica, abrindo as portas à modernidade.

HALL, Peter, *Cidades do Amanhã*, (1988), Editora Perspectivas, São Paulo, 1995

215. Em 1912, Raul Lino constrói a singular **casa Elisa Vaz [p610]** que, para além do notável tratamento urbano do cunhal, é ainda considerada, a sua obra mais "estrangeirada", de clara influência europeia modernista, sobretudo pela marcação ritmada e horizontal das janelas e pela ausência de decoração das fachadas deixando sobressair o recorte de volume puro.

PORTAS, Nuno, "A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação", (1973), in Bruno Zevi, *História da Arquitectura Moderna*, Arcádia, Lisboa, 1978, p.705

no entanto, marca um contributo fundamental para o fazer arquitectónico, inédito nas primeiras décadas do século XX, como refere Alexandre Alves Costa:

"(...) a sua pesquisa metodológica, o seu entendimento das relações da obra com o contexto paisagístico, das relações entre os espaços, de um certo sentido do maravilhoso e a sua alegria (...) o conhecimento da natureza dos materiais e do seu uso na construção"[216]

Mas a sua proposta de estilização é rapidamente aceite e os seus livros são transformados em manuais, permitindo a reprodução de modelos simplificados, aptos para a construção massificadora e vulgar da imagem da Casa Portuguesa, que Raul Lino vem repetidamente contestar. A situação era incontrolável e reconhecendo o desastre da produção banalizada de beirais, cornijas ou alpendres, o próprio arquitecto pretende ditar as regras:

"Se eu fosse pregador, aconselharia calma, moderação, refreamento na fantasia a quem hoje se propõe construir casas, se eu fosse ditador, iria mais longe: — estabeleceria certos tipos, extremamente simples, de janelas, portas, pilares, etc.; e tornaria este padrões obrigatórios por lei especial de emergência, enquanto não passasse o período transitório que atravessamos."[217]

Felizmente nem toda a obra de Raul Lino foi sujeita a esta massificação deformadora. É o caso da **casa do Cipreste [p537]**, realizada em Sintra entre 1907 e 1913, considerada uma das mais belas casas de Portugal, das primeiras décadas do século. O seu significado e valor são importantes como experiência inovadora, na concepção

216. COSTA, Alexandre Alves, "A Problemática, a Polémica e as Propostas da Casa Portuguesa", Faup publicações, Porto, 1995, p.71

217. LINO, Raul, "Ainda as casas Portuguesas", *Panorama*, nº4, 1941, p.9-10

espacial e na sua articulação com o programa e o sítio em que se localiza. Nesta perspectiva, a casa do Cipreste antecipa o entendimento do sítio, a integração paisagística, a articulação dos volumes num sistema irregular — a que se chamaria nas décadas posteriores de orgânico — sugerindo intuição espacial e conforto, a integração de materiais e técnicas tradicionais e a resposta funcional, prestando grande atenção às necessidades, individuais e colectivas, dos utilizadores, que só posteriormente surgirão codificados pela arquitectura moderna. A casa do Cipreste, concluída em 1913, localiza-se contudo no oposto do pensamento arquitectónico moderno, referenciada pela obra de Le Corbusier, que em 1914, já tinha realizado os primeiros estudos da casa Dom-ino, e projectado a cidade-jardim para Arnold Beck.

Como refere a este respeito Nuno Teotónio Pereira, na casa do Cipreste predomina uma forte articulação dos espaços interiores, da intimidade da vida doméstica, e da relação com o pátio/jardim exterior, o que mais aproxima esta obra de valores do organicismo do que qualquer alusão ao modernismo racionalista.[218]

Esta observação reforça a possibilidade de aproximação das primeiras obras de Raul Lino, a um conjunto de valores que na mesma época, eram divergentes e contrapostos à obra de Le Corbusier. Em 1928, Adolf Loos construía a casa Moller e a casa Müller, que partilham a mesma noção de espaço interior, familiar e intimista, opondo-se à visão rasgada da janela horizontal sobre o exterior, característica presente na obra de Le Corbusier. A casa em Adolf Loos, tal como em Raul Lino, é essencialmente um espaço interior onde se desenrola uma cena familiar. Entre ela e o mundo exterior existe um corte: *"A casa não tem o que quer que seja a dizer ao exterior, toda a sua riqueza deve manifestar-se no interior."*[219]

218. PEREIRA, Nuno Teotónio, "Barragan e Raul Lino: dois caminhos divergentes", in *Tempos, Lugares, Pessoas*, Contemporanea, Jornal "público", 1995, p.104-106

219. LOOS, Adolf, "Heimat Kunst" (1914) in *Trotzdem (Essais 1900-1930)*, Innsbruck, 1931 (citadado em: COLOMINA, Beatriz, "Le mur divisé: le voyeurisme domestique", (1992), Exposé, 3, vol.1, 1997, p.116)

Também os momentos de realização destas primeiras casas de Raul Lino, e a sua contemporaneidade estética, são apontados por Raquel Henriques da Silva como *"decisivos para a elaboração da arquitectura moderna portuguesa ou internacional".*[220] Contudo parece-nos excessiva esta determinação, na medida em que a introdução do moderno em Portugal não surge como uma sequência evolutiva organizada, da qual a referida obra de Raul Lino faria parte. O valores pré-modernos presentes na obra de Raul Lino, correspondem a uma modernização do espaço e da narrativa dos seus elementos, que poderiam conduzir ao "projecto moderno", o que não aconteceu.

O Moderno em Portugal não teve a eficácia instrumental, de domínio do mundo pela ciência e técnica, nem foi projecto de renovação social.[221] Primeiro foi importação formal, depois, divulgado tardiamente, foi tradução de circunstâncias diversas que influenciaram a sua especificidade, e não sendo continuidade de uma linha de transformações prévias, os seus actores não puderam considerar, nem obra arquitectónica, nem a personagem de Lino, como referência da sua produção moderna. Ao analisar as condições particulares, políticas e arquitectónicas, dos anos quarenta, Nuno Portas sublinha que *"a crise tem um fulcro: é a questão da tradição (...)",*[222] aspecto que evidencia o problema, fortemente significativo e amplo no tempo, da incompletude da aceitação da sua tradição pela geração dos arquitectos modernos. O facto de Raul Lino não ter tido discípulos, e a contestação coesa verificada em 1970, quando da exposição retrospectiva da sua obra,[223] independentemente do seu óbvio cunho emocional e político, manifesta

220. 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.17

221. LLEÓ, Blanca, *Sueño de habitar*, Fundacion Caja de Arquitectos, Barcelona, 1998, p.12

222. PORTAS, Nuno, "Arquitectura e urbanismo na década de 40", in Fernando Azevedo (com.), José-Augusto França (prog.), *Os anos 40 na Arte Portuguesa*, vol. 6, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, p.35

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

o não relacionamento dos arquitectos com a sua figura, assim como, a dificuldade em aceitar 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.[224]

O requinte da **casa do Cipreste [p537]** só pode ser confrontado com algumas das casa de Ventura Terra, como a **casa Visconde deValmôr [p283]** em Lisboa, projectada em 1905. Embora esta obra seja de influência clássica, e Ventura Terra um forte crítico do projecto da Casa Portuguesa,[225]como salienta Raquel H. da Silva, no desenvolvimento do programa da habitação unifamiliar, detecta-se uma mesma atenção ao processo de fazer arquitectura, partilhando uma mesma preocupação relativa à forma como intervir no sítio, à paisagem, à articulação com a construção, e à planta como elemento essencial na realização dos aspectos funcionais do programa.

5-80. Casa do Cipreste, Raul Lino, 1907-13 [p537

"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"[226]

5-81. Casa Visconde de Valmôr, Ventura Terra, 1905 [p283]

Sublinha-se assim, que nas primeiras décadas do século, apesar do confronto estabelecido entre diferentes influências de estilo, existia a

224. 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

225. Ventura Terra comenta assim a acção de Raul Lino a favor da Casa Portuguesa: *"Nem todos podem aspirar a possuir casa própria independente; mas também aqueles que são obrigados a viver em habitações conjugadas ou construídas em bloco têm todo o direito a reclamar melhoria nas condições de higiene, de conforto, de conveniente isolamento e não menos de estética..."*

PERDIGÃO, Maria José A. Lima, *O Arquitecto Miguel Ventura Terra: Vida e Obra, Lisboa*, 1988, [policopiado], p.104 (infelizmente não é referida a origem desta citação de Ventura Terra)

226. 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

sensibilidade para reconhecer as condições de mudança das formas de habitar, que se faziam reflectir nestes dois exemplos singulares. Faltariam contudo, como veremos, a continuidade da reflexão sobre a habitação, e uma condição socioeconómica reformadora da sociedade que evidenciasse a necessidade de outros estilos de vida e de casa, como só verificaremos na década de cinquenta.

Os exemplos da primeira arquitectura modernista são quase marginais e de reduzido número; quando se verificam as condições para a mais ampla concretização do projecto Moderno, e nomeadamente, com os projectos dos bairros habitacionais em Lisboa e no Porto, já a crítica no início da década de cinquenta apontava outros caminhos e propunha a sua revisão.

5.3 Moderno recomposto

Em 1918 termina a Primeira Grande Guerra. Dois anos antes, em 1916, publicam-se os dois únicos números da revista *Orpheu*, que consagrarão o movimento Futurista em Portugal.

"O selo do «Orpheu» era a modernidade. A nossa vanguarda da modernidade."[227]

Guilherme Santa-Rita, Sá Carneiro, Fernando Pessoa / Álvaro de Campos, Almada Negreiros, Amadeu Souza-Cardoso, entre outros, registarão essa modernidade no campo das artes plásticas e das letras, em simultâneo com o resto da Europa.[228] Na arquitectura, o trajecto para o Moderno será muito mais lento, por depender, em grande escala, da encomenda do Estado e do gosto tradicional da sociedade portuguesa da época.

O movimento para a arquitectura moderna será complexo, hesitante e pleno de contradições e ambiguidades. Estas características, específicas do processo português, acabarão por lhe ditar a forma e a sua própria identidade. De facto a actuação dos arquitectos modernistas é pautada por uma hesitação teórico/prática entre moderno e conservadorismo, centrada na remeniscência da *Casa Portuguesa* e nas suas estilizações mais ruralistas ou mais monumentais, presente na realização dos seus projectos, que lhes limita as formas, numa relação politicamente

227. NEGREIROS, Almada, "1915 Orpheu 1965", p.14 (citado em: FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XX*, (1979), Bertrand, Lisboa, 1984, p.73.)

228. Nuno Portas valoriza de forma positiva a produção moderna verificada aquém-fronteiras, mesmo quando lhe reconhece carácter singular e restrito: *"tal como a queda de certa aristocracia, tal como a eflorescência de certas tensões sociais, ou, até, tal como os surtos vanguardistas de um Orpheu ou da pedagogia sergiana. Foi pouca coisa? Não se deve esquecer que foi o suficiente para possibilitar a explosão da mensagem urbana de Álvaro de Campos!"*

PORTAS, Nuno, "Raul Lino: uma interpretação crítica da sua obra de arquitecto e doutrinador", *Colóquio*, 61, Lisboa, 1970, p.14

ambivalente com o Estado e com o domínio deste no sector das obras públicas.

Este comportamento dual[229] da produção arquitectónica deste período, terá como consequência directa, o seu não alinhamento com a experiência moderna europeia — ao contrário do que se passava no campo das Artes e da Literatura — o que conduzirá a uma experiência particular que designamos de moderno modificado.[230] O moderno arquitectónico português nunca será vanguarda.

A primeira geração de arquitectos modernistas em Portugal, cujos nomes mais representativos são Cristino da Silva (1891-1969), Carlos Ramos (1897-1969), Pardal Monteiro (1897-1957), Cottinelli Telmo (1897-1948), Cassiano Branco (1897-1970), Jorge Segurado (1898-1990) e Rogério Azevedo (1898-1983), não seriam solicitados a produzir uma reflexão teórica que sedimentasse a sua prática profissional como trincheira de uma luta social e política.[231]

A Casa Portuguesa que protagonizou o compromisso entre tradição académica de raiz clássica e estilização nacional, nas primeiras décadas do século XX, é actualizada pela nova geração de arquitectos, permanecendo no entanto, com outro discurso, como fonte inspiradora de muitas obras. O compromisso assumido desta nova geração, vai

229. Ver nota [244] na página 316.

230. Esta expressão é usada por David Smiley para se referir à produção arquitectónica híbrida, que engloba elementos modernos e tradicionais, tratando-se de um fenómeno corrente, extenso e paralelo à arquitectura moderna purista, habitualmente a única observada pela crítica da época, como já referimos, e com reduzido impacto pela sua singularidade na ocupação do território.

SMILEY, David, "Making the Modified Modern", *Perspecta*, 32, 2001, p.39-54

231. A este propósito Manuel Botelho refere: *"Falar de arquitectura moderna é inevitavelmente falar de um problema político."*

BOTELHO, Manuel, "Os anos 40: A ética da estética e a estética da ética", *RA*, 0, FAUP Publicações, Porto, 1987, p.7

Para uma interpretação da relação entre poder e produção arquitectónica, nos anos quarenta em Portugal, ver ensaio de Nuno Portas onde é colocada a interrogação *"quem representava melhor a tentativa de controlo ideológico da arquitectura: Raul Lino ou Cottinelli Telmo?"*

PORTAS, Nuno, "Arquitectura e urbanismo na década de 40", in Fernando Azevedo (com.), José-Augusto França (prog.), *Os anos 40 na Arte Portuguesa*, vol. 6, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, p.35

continuar sob outra forma e expressão, o confronto já iniciado na viragem do século. A produção arquitectónica, e especificamente a produção do espaço doméstico, oscila entre dois modelos que caracterizam um compromisso dual, entre um modernismo actualizado pelo Movimento Moderno internacional e uma posição conservadora, regeneradora de valores aparentemente singulares, de uma expressão arquitectónica que se pretendia reconhecidamente portuguesa.

Nesta circunstância alguns dos arquitectos desta geração, como Luís Cristino da Silva e Carlos Ramos, produzem consecutivamente obras modernas e não modernas, ou outras onde transparecem sinais de uma cultura moderna cruzada por beirais, arcos ou pérgolas, sem uma concepção do espaço doméstico aberta aos cânones modernos, da fluidez e da espacialidade como um valor referente, ou ainda obras que remontam unicamente à questão da *casa portuguesa*. Todas elas impregnadas de uma cultura romântica que as percorre permanentemente.

Situação semelhante podemos verificar no projecto, realizado entre 1928 e 1932, para a Garagem do Jornal "O Comércio do Porto" de Rogério de Azevedo, que na época da sua construção e para a experiência moderna portuguesa, constitui um momento surpreendente. É talvez a obra e o autor que melhor poderá sintetizar a circunstância do trabalho dos arquitectos neste período e a sua expressão dual, sintáctica e semântica.

O projecto da Garagem do Jornal "O Comércio do Porto" localiza-se num gaveto situado nas traseiras da Avenida dos Aliados, no Porto, e inclui um garagem automóvel e escritórios. O seu programa é inovador, não só pela presença do automóvel, sinal dos tempos modernos, e pela articulação entre garagem/escritório, mas é sobretudo a sua linguagem purista e funcionalista, que evidencia a singularidade da obra no panorama arquitectónico e na cidade. Se o programa e sua imagem, alinham pela expressão assumidamente mais vanguardista, a circunstância da sua produção é particularmente reveladora da

versatilidade do autor, no manuseamento de diversos códigos: purista funcionalista ou clássico.

Em 1932, Rogério de Azevedo, construirá um edifício contíguo ao anterior para a sede do mesmo jornal, virado ao cunhal da Avenida dos Aliados, espaço central no Porto, mas agora desenhado com rigor classizante, afastando qualquer influência moderna. Esta resposta dual, demonstra o sentido pragmático da aplicação dos estilos e o não alinhamento ideológico que fixe o desenho. Esta situação irá estar presente e caracterizar a produção arquitectónica do modernismo português, como é explicitado por Nuno Portas:

"(...) o «funcionalismo» foi sempre mais um alibi pragmático (a ideologia) de uma ruptura na linguagem figurativa e de um gosto depurado, do que um fundamento metodológico rigoroso da criação."[232]

5-82. Casa na rua D. Francisco de Almeida, Carlos Ramos, 1943 [p318]

De facto a dualidade regista-se no percurso dos arquitectos modernistas que, em dois "tempos", ou simultaneamente, como é o caso de Rogério de Azevedo, optam por estilos diferentes. Podemos sintetizar a situação, referindo alguns exemplos significativos de obras em que o mesmo autor projecta, em estilo modernista, ou em estilo tradicionalista:

- Cristino da Silva, Capitólio (1925), Liceu de Beja (1930) / Praça do Areeiro (1938).

- Pardal Monteiro, Instituto Superior Técnico (1925), Instituto Nacional de Estatística (1931) / Caixa Geral de Depósitos no Porto (1931).

- Rogério de Azevedo, Garagem do Jornal "O Comércio do Porto" (1928) / Escolas Primárias dos Centenários (1930), Palace Hotel (1932).

232. PORTAS, Nuno, "A evolução da arquitectura moderna em Portugal: Uma interpretação", in ZEVI, Bruno, *História da Arquitectura Moderna*, Arcádia, 1978, p.710 [tópico desigando *O efémero mdernismo*]

- Cottinelli Telmo,[233] Estação Fluvial Sul e Sueste (1928), Standard Eléctrica (1945), [casas de 5, 6 e 9 compartimentos [p86] (1933) / Cidade Universitária de Coimbra (1943).

- Cassiano Branco, Cinema Éden (1930), Hotel Vitória (1934) / Hotel do Luso (1938).

- Carlos Ramos, Pavilhão Rádio (1927), Liceu Júlio Henriques (1930, com J. Segurado, A. Nunes), Instituto Navarro de Pavia (1931) / Bairro Económico no Funchal (1931), casa na rua D. Francisco de Almeida [p318] (1943).[234]

Que factores determinaram esta visão dual dos arquitectos que irá construir um moderno modificado português e, neste sentido, molda a sua especificidade?

A produção dos arquitectos modernistas portugueses encontra-se perante uma ausência de motivação social que condiciona a sua expressão, como é referido por João Vieira Caldas:

"(...) este facto teve consequências na especificidade e na moderação do modernismo arquitectónico em Portugal, a começar pela ausência da manifesta preocupação socializante que está na base do movimento

233. Notamos que Cottinelli escreveu um artigo publicado na *Acção* de 13 de Novembro de 1941 relativamente à exposição itinerante "Moderna Arquitectura Alemã" (SNBA, 1941), que contou com a visita de A. Speer, aplaudindo a "lição" recebida, mas de forma cautelosa e ambígua, referia também : *"em arquitectura ninguém se pode considerar profeta nem considerar que o caminho que traçou é o que o conduz à verdade"*.

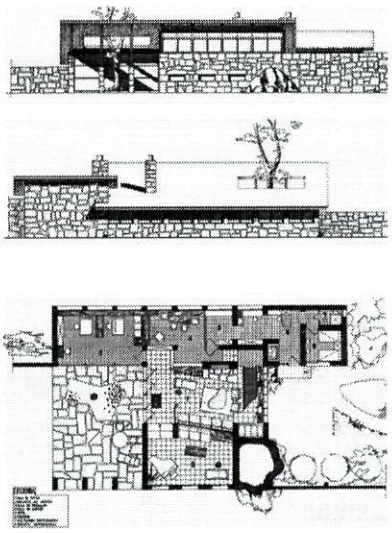
FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XX*, (1979), Bertrand, Lisboa, 1984, p.257

234. Outra opinião tem Nuno Portas relativamente ao alinhamento da obra de Carlos Ramos: *"A restante obra não teve mais a acutilância das primeiras, sendo C. Ramos o primeiro dos «mestres» a regressar ao nacionalismo, enquanto autor, merecendo a partir daqui, ser seguido pela sua acção singular de pedagogo e protector da arquitectura mais nova, para a qual, no entanto, não dará mais contribuições, como projectista."* Contudo, não é claro o significado da aproximação do "mestre" ao nacionalismo, visto não dar mais nenhuma contribuição como projectista e sua acção como pedagogo ser particularmente importante na formação da escola no Porto.

PORTAS, Nuno, "A evolução da arquitectura moderna em Portugal: Uma interpretação", in ZEVI, Bruno, *História da Arquitectura Moderna*, Arcádia, 1978, p.710

moderno e estava presente nas intenções de Gropius e de Le Corbusier."[235]

Esta constatação é particularmente relevante, porque retira a alavanca essencial para a motivação do moderno em Portugal, como projecto adstringente que envolveria a indústria, as novas técnicas de construção, os transportes e a informação, agentes de uma vasta transformação na sociedade, promotora de uma nova forma de viver. Esta é a grande oportunidade do Movimento Moderno, potenciada com o fim da Primeira Grande Guerra (1914-1918) e com a reconstrução da Europa — recorde-se que o sistema Dom-ino de Le Corbusier em desenvolvimento desde 1914 é acompanhado por intensos contactos com empresas como a SABA (Société d'applications du béton armé) e com a Briqueterie Alfortville.[236] A mesma situação repete-se mais tarde, com o fim da Segunda Grande Guerra (1939-1945), e agora também nos Estados Unidos, com a necessidade de reorganizar a indústria e os serviços orientados para o abastecimento militar, motor para o surgimento de uma nova arquitectura doméstica, que adapta a tecnologia da moldagem de madeira, entre outras desenvolvidas no esforço de guerra, para a produção em massa de mobiliário moderno, confortável e económico.[237]



5-83. *A minha casa solução "A"*, alçados e planta, Delfim Amorim, 1947 [p917]

Verificamos também que a situação dual, é preconizada pela progressiva conceptualização do Estado Novo que, ao inverter a sua posição relativamente à arquitectura moderna como imagem do regime, deixa de tolerar definitivamente as "clareiras de liberdade"[238] que se

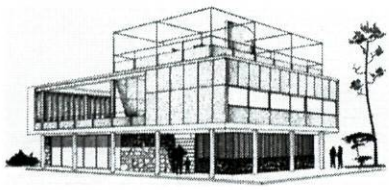
235. CALDAS, João Vieira, "Cinco Entremeios sobre o Ambíguo Modernismo", in A. Becker, A. Tostões, W. Wang (org.), *Portugal. Arquitectura do século XX*, Prestel, 1997, p.24

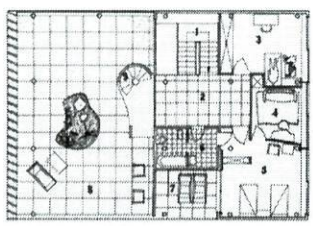
236. BROOKS, H. Allen, *Le Corbusier's formative years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, The University of Chicago Press, Chicago, 1997

237. Devemos salientar que a arquitectura moderna foi objecto de uma operação crítica de promoção e lançamento, que hoje sabemos ter sido realizada com empenho, que reduziu a sua exemplar produção moderna, aos três mestres centrais da Bauhaus-CIAM (Walter Gropius, Mies van der Rohe e Le Corbusier) excluindo outras produções modernas paralelas que pudessem ser contaminação e pluralidade, até à leitura aberta e crítica em 1950, com edição da *História da Arquitectura Moderna* de Bruno Zevi.

ficaram a dever à posição tecnocrata de Duarte Pacheco. Desta situação fala-nos Nuno Portas referindo-se:

"(...) à tentativa de renovar a linguagem arquitectónica, através do modelo internacionalista dos anos 20, que deixou os seus traços ao longo dos primeiros anos do regime, coincide aliás com a chamada dos arquitectos para a proximidade do Poder. Poder que a pouco e pouco lhes pedirá em troca que abandonem vanguardismos e colaborem na «restauração cultural» que o Estado Novo quer empreender num país onde os monumentos ao passado jaziam em ruínas e as «virtudes da raça» tinham de ser recordadas..."[239]





5-84. *A minha casa solução "B"*, perspectiva e planta piso 2, Delfim Amorim, 1947 [p917]

Mas esta variabilidade entre moderno e não moderno, que neste período percorre a arquitectura portuguesa e é amplamente investigado pelos historiadores, não constitui uma situação inédita na produção arquitectónica. As reavaliações que têm sido elaboradas, do Movimento Moderno europeu, mostram-nos também a coexistência de uma produção extensa, até hoje anónima, que se afastava do manifesto radical presente na obra dos mestres.[240]

Contudo a situação no campo da arquitectura não pode ser reduzida a este binómio, porque a variabilidade do uso dos materiais, pedra ou betão, a sua expressão coerente na organização da casa, pode indiciar formas arquitectónicas muito diversas, que erradamente podem ser identificadas como tradicionais ou modernas.

238. PORTAS, Nuno, "A evolução da arquitectura moderna em Portugal: Uma interpretação", in ZEVI, Bruno, *História da Arquitectura Moderna*, Arcádia, 1978, p.711

239. Ibid., p.711

240. O balanço do século XX que tem vido a ser realizado, ilustra a coexistência de diferentes expressões, mas principalmente uma apropriação de elementos habitualmente conotados com o Moderno, e que são recolocados numa arquitectura atenta às suas circunstâncias e à identidade do seu autor. O exemplo do território francês, apresentado na revista *AMC*, 103, 1999 pode ser um exemplo a considerar. Para uma leitura semelhante virada para os Estados Unidos ver, entre outros, o artigo introdutório:

SMILEY, David, "Making the Modified Modern", *Perspecta*, 32, 2001, p.39-54

Delfim Amorim (1917-1972) como prova final de curso, apresenta dois projectos para uma habitação individual com o título **A minha casa [p917]** em 1947. Evidenciando este problema, apresenta duas casas em paralelo, solução "A" e "B", onde pretende demonstrar que independentemente do estilo e do material utilizado, ambas as habitações são modernas devendo corresponder cada uma delas *"às necessidades intelectuais, espirituais e físicas do homem presente."*[241]

O projecto "A" apresenta uma casa térrea, com cobertura inclinada, edificada em pedra, e com uma organização decorrente do sistema construtivo, nomeadamente do vão máximo suportado pelas asnas do telhado, sendo o seu espaço interior orientado para dois pátios exteriores em L; o outro projecto "B" evidencía um volume paralelepipédico com dois pisos, construído em betão e cobertura plana, reflectindo-se estes aspectos na organização do programa doméstico, com a inclusão de aspectos inovadores, como o terraço/jardim no segundo piso e do solarium na cobertura.

5-85. Maison aux Mathes, Le Corbusier, 1935 *[p601]*

Como refere o autor, os dois projectos *"são nascidos do mesmo espírito de vontade"*, evidenciando ser na construção e no uso dos materiais, na pedra e no betão, que encontra a possibilidade de realizar dois projectos diferentes para um mesmo programa e cliente. Um projecto apresenta um volume puro com cobertura plana, janelas horizontais, pilotis e terraço, e uma referência clara aos protótipos da arquitectura Moderna; o outro, com aparelho rústico de pedra e telhado em forma de borboleta, remete-nos para as experiências então realizadas por Le Corbusier com a casa Mandrot (1930-1931), a casa M. Errazuris (1930) ou a casa Mathes (1935), onde incorpora aspectos da linguagem moderna com tecnologias tradicionais da arquitectura vernacular. Este aspecto terá uma influência essencial na transformação do Movimento Moderno, centrado na organização dos CIAM, como discutiremos posteriormente.[242]

241. AMORIM, Delfim, "A minha casa", (1947), *RA*, 0, FAUP, 1987, p.11

Verificamos que não podemos assinalar a dicotomia da produção arquitectónica deste período, através apenas de um problema de estilo ou de uso de um determinado material construtivo. Aliás, a dualidade da produção arquitectónica deve-se não só a aspectos de ordem prática, isto é contextual, de melhor e maior facilidade de adaptação da obra ao sítio e da procura da satisfação do cliente, mas também a uma frágil convicção ideológica que fundamenta o desenho moderno para além de uma *capacidade individual*, como é referido por Manuel Botelho na análise que faz da arquitectura nos anos 40:

"A ausência de uma ideologia criticamente alicerçada diante da realidade e a distância da complexidade que é a questão social, conduz ao que poderíamos chamar uma nova ideologia da forma que, na metodologia do projecto, confia à imaginação a mediação do conceito, onde a arquitectura não pode ser mais do que a evocação de um mito concretizado em imagem.

Não admira pois incertezas de direcção na pesquisa formal de alguns arquitectos, onde o conteúdo da nova arquitectura se dilui na dialéctica das aparências; nem admira que a linha projectual se não possa basear, senão, na capacidade individual, sob dotes pessoais de imaginação e invenção, capazes de transformar o testemunho isolado em mensagem colectiva; nem admira, ainda, que a investigação arquitectónica se situe dentro do conceito tradicional de objecto arquitectónico: meta-histórico, objecto simbólico e metafísico como obra concluída e irrepetível."[243]

242. Sobre a influência da cultura vernacular na obra de Le Corbusier ver:

VIGATO, Jean-Claude, "Régionalisme", in Jacques Lucan (dir.), *Le Corbusier une encyclopédie*, Centre George Pompidou, Paris, 1987, p.342-343

BENEVOLO, Leonardo, "Los resultados de las búsquedas marginales em Francia e Italia", *história de la Arquitectura Moderna*, 4ª edição, Gustavo Gili, Barcelona , 1980, p.648-658.

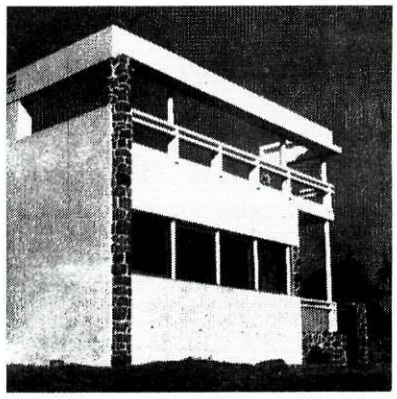
Para uma observação da relação entre arquitectura vernacular e cultura moderna do habitar ver:

MARTÍ ARÍS, Carlos, *Aportaciones del sur a la cultura moderna del habitar*, 2000, [policopiado]

243. BOTELHO, Manuel, "Os anos 40: A ética da estética e a estética da ética", *RA*, 0, FAUP Publicações, Porto, 1987, p.7

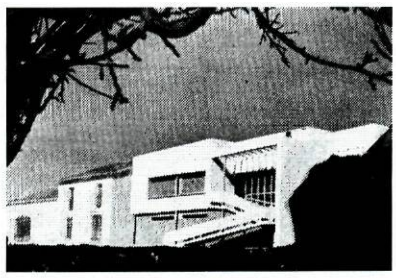
Pragmatismo polar

Na década de cinquenta, outras obras e autores demarcam um período onde o compromisso entre moderno e tradição é já sinal erudito de uma crítica ao Movimento Moderno, sinal de um alinhamento ideológico com movimentos que, em diferentes partes do mundo reivindicam, com expressões próprias, uma reforma da visão internacional uniformizada do moderno. Agora, tradição e moderno, não se constrõem numa oposição de valores, mas antes na sua sincronização polar,[244] que edifica um outro entendimento da cultura moderna capaz de incluir a tradição a que pertence.



5-86. Casa em Loulé, Manuel Laginha, 1948 [p312]

Mesmo a obra de alguns dos arquitectos mais ortodoxamente Modernos, regista uma atenção particular aos aspectos de linguagem e de articulação com os edifícios existentes. Podemos referir a **casa em Loulé [p312]** e a **casa no Algarve [p333]** de Manuel Laginha (1919-1985), realizadas respectivamente em 1948 e 1950, onde a par de um vocabulário moderno coexistem sinais, de uma aproximação ao local e à construção tradicional.



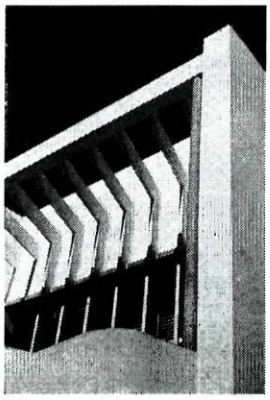
5-87. Casa no Algarve, Manuel Laginha, 1950 [p333]

A casa em Loulé realizada em 1948, apresenta o remate da empena num aparelho rústico de pedra, que depois é repetido de forma quase decorativa em outros pontos do alçado. Esta marcação de pedra em forma de friso vertical, surge como sinal de uma aproximação a valores da terra, enquanto que o edifício e sobretudo o seu exterior apresentam uma linguagem moderna com janela horizontal, cobertura terraço delimitada espacialmente por uma viga (solução recorrente nas casas modernas desde Le Corbusier), ou marcação do acesso com um pilar isolado que rompe o ângulo do volume paralelepipédico.

244. A diferença entres as expressões "dual" e "polar" é significativa de dois entendimentos distantes em arquitectura da relação entre tradição e moderno. A expressão "dual" implica a aceitação de dois fenómenos incompatíveis e não relacionáveis, e "polar" refere-se a dois fenómenos, embora distintos, que podem ser entendidos numa unidade complementar. Sobre este assunto ver também capítulo *3 O espaço doméstico como reflexo da transformação da vida privada*, nota [23] na página 94.

A outra habitação, a casa no Algarve, apresenta o mesmo uso da pedra, agora revestindo todo o rés-do-chão que é usado como armazém de fruta. Este projecto resolve este dado do programa, situando a habitação no 1º andar, o que permitirá abordar o problema do acesso à habitação com algum desenvolvimento arquitectónico, que é neste caso, um dispositivo particularmente enfatizado na elaboração não só do alçado, mas também da própria da casa. O acesso principal do exterior ao piso onde se situa a habitação, é realizado através de um percurso em rampa tangente à fachada principal. O elemento rampa e o percurso que estabelece, é reforçado no desenho da fachada por um conjunto de lâminas verticais e horizontais que marcam uma reentrância nesta parte do alçado. Desta forma, o alçado principal é dividido em duas partes que organizam a sua composição: uma marcada por uma longa janela horizontal, e outra marcada pela rampa e recuo da fachada que acolhe parte da rampa, permitindo assim o percurso de acesso à habitação.

Este princípio é particularmente eficaz e encontra a sua justificação, no contexto com que a casa lida. Como é visível na fotografia que acompanha a sua publicação, a edificação relaciona-se directamente com uma construção de origem vernacular, com janelas recortadas na superfície da parede exterior e cobertura inclinada. Sem qualquer uso mimético destes elementos, o projecto de Manuel Laginha aproxima-se da sua envolvente, através da fragmentação da fachada, conseguido assim sugerir uma escala mais próxima da edificação vizinha.



5-88. Casa no Algarve, grelha no acesso principal, Manuel Laginha, 1950 [p333]

A janela horizontal, a rampa e as lâminas que sombreiam o vão em vidro da sala, são dispositivos formais retirados do *catálogo* da Arquitectura Moderna, que neste projecto são trabalhados para formalmente articularem a nova edificação com a construção pré-existente.

Durante as décadas de cinquenta e sessenta, este e outros exemplos, irão experimentar as mesmas premissas, dos quais destacamos: em 1954, casa das Marinhas [p587] de Viana de Lima; em 1957, casa de Ofir [p568] de Fernando Távora; em 1959, casa em Albarraque [p486] de R. Hestnes Ferreira; em 1961, casa no Freixial [p437] de Manuel Tainha; no mesmo ano, casa Júlio Resende [p490] de J. Carlos Loureiro; e casa M.

Ferreira Azancot [p500] de José Forjaz; e já em 1963, casa em Barca d'Alva [p582] de Matos Ferreira.[245]

A tentativa de articular na arquitectura moderna portuguesa moderno e tradição, como temos vindo a referir, conduz a profundas transformações não só formais, mas também de ordem metodológica na elaboração do projecto, como podemos constatar no exemplo da **casa Barata dos Santos [p456]**. Isto significa que o processo como é elaborado o projecto e, particularmente, a forma como regista a realidade envolvente se vai alterar.

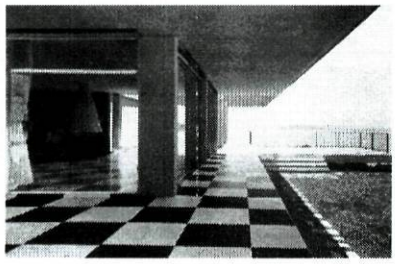
No ensaio *O Problema da Casa Portuguesa,* publicado em 1945 e posteriormente em 1947, Fernando Távora rejeita a Casa Portuguesa como modelo *"para uma arquitectura portuguesa de hoje"*, defendendo que *"as casas de hoje terão de nascer de nós, isto é, terão de representar as nossas necessidades"*, para as quais existem *"campos férteis de possibilidades"*,[246] e introduz no debate arquitectónico a urgência de construir um caminho entre tradição e moderno. Na década de cinquenta, esta preocupação vai alargar-se com um maior protagonismo, tornando-se uma produção arquitectónica, mais atenta a valores especificamente locais, ao património edificado, ao tipo de cliente, aos seus costumes, à construção e às tecnologias disponíveis no local. Igualmente o debate arquitectónico é alargado, incorporando outra informação na elaboração dos projectos. Já não é só referida a obra dos mestres do Movimento Moderno, mas são também observadas outras experiências, em distintos contextos sociais e culturais, onde se registam o mesmo tipo de preocupações.

A presença do conhecimento do debate arquitectónico em Itália, em Inglaterra ou nos países nórdicos, é disso um sintoma. O livro de Nuno Portas *A arquitectura para Hoje,* revela nas posições que toma, no seu enquadramento teórico e nos exemplos que refere, uma tremenda

245. Estas e outras obras serão detalhadamente analisadas nos capítulos seguintes.

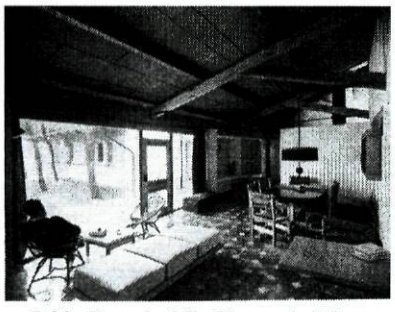
246. TÁVORA, Fernando, *O Problema da Casa Portuguesa*, (1947), Cadernos de arquitectura, nº1, Editorial Organizações, Lisboa, 1947, p.9

actualização com o debate arquitectónico internacional.[247] Esta actualização é particularmente evidente nesta obra onde para além de as referências bibliográficas serem contemporâneas, a fundamentação da tese de Nuno Portas insere-se no movimento em curso, então verificado na Europa, crítico à ortodoxia do Movimento Moderno, e em defesa de respostas específicas, face aos problemas locais. Esta obra regista um dos momentos de maior actualidade do pensamento arquitectónico em Portugal.



5-89. Casa Lino Gaspar, João Andresen, 1953-55 [p396]

Julgamos que o conhecimento da cultura internacional e do que se passava fora de Portugal, tenha estado sempre presente nos processos que temos vindo a registar, influenciando a produção arquitectónica de toda a primeira metade do século. Não podemos evocar desconhecimento e segregação da informação, quando os arquitectos eram bolseiros no estrangeiro nos principais centros da cultura moderna arquitectónica, ou quando procediam a viagens, uma vez que, para rejeitar essa *modernidade estrangeira e nefasta*, na defesa de valores próprios de uma cultura nacional, depreende-se que ela tem que ser conhecida.



5-90. Casa de Ofir, Fernando Távora, 1957-58 [p568]

Julgamos poder identificar uma atitude comum, entre os conservadores reunidos em torno do debate da Casa Portuguesa (com diferentes oscilações entre *modernistas* e *nacionalistas*), os vigorosos defensores do Moderno, e os que reivindicam o reconhecimento de uma circunstância específica da cultura portuguesa, partindo da posição de Fernando Távora defendida em 1945 e registada na sua obra, prosseguida nos ensaios e na obra de Nuno Portas e Teotónio Pereira, onde se procura a continuidade, e simultaneamente, a reformulação do moderno. Esse aspecto pode ser identificado, na pretensão comum das diferentes arquitecturas, de reflectirem e registarem a índole do seu contexto e a circunstância da sua produção.

A polémica entre estas tendências, parece animar o debate ideológico e arquitectónico da época, tendo o seu ponto alto em redor da exposição

247. PORTAS, Nuno, *A arquitectura para hoje: finalidade, métodos, didácticas*, Dissertação para Concurso de Professor de Arquitectura na ESBAL, Lisboa, 1964

retrospectiva de Raul Lino em 1970, que hoje pode ser reflectida com outro esbatimento. Como Pedro Vieira de Almeida tem vindo a propor, desde o célebre artigo intitulado sintomaticamente, "Raul Lino, Arquitecto Moderno",[248] ou na posterior reconsideração de Nuno Portas publicada na Colóquio em 1970,[249] a arquitectura portuguesa deste período, ao procurar assumir o carácter e a natureza do seu contexto, permite-nos constatar a presença de uma permanente tradição romântica que, por um lado condiciona o seu modernismo, e por outro fundamenta uma arquitectura realizada com elementos da tradição de construir portuguesa.[250]

Esta aproximação às condições que caracterizavam a sociedade, a cultura e o território Português, surge na obra de muitos arquitectos, pela via de uma produção arquitectónica crítica ao Movimento Moderno como ortodoxia formal, e em simultâneo, sem uma intenção substitutiva, com obras de outros arquitectos, de um puro vocabulário Moderno que constituem dos melhores exemplos desta arquitectura então realizada.

No mesmo momento, em que se iniciava a crítica ao Movimento Moderno surgem obras da maior expressividade moderna como: entre 1945 e 1946, o Bloco da Carvalhosa e o Edifício DKV de Arménio Losa; em 1949, a casa José Braga [p391] e em 1950, a casa no Ameal [p696] ambas de Celestino Castro; em 1949, a Escola Primária do Bairro de S. Miguel de Ruy d'Athouguia; em 1952, a casa Rangel Lima [p209] de Maurício Vasconcelos; em 1953, a casa Lino Gaspar [p396] de João Andresen; em 1954, a Capela da Barragem de Picote de Nunes de Almeida; em 1956, o Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de

248. ALMEIDA, Pedro Vieira de, "Raul Lino, Arquitecto Moderno", in *Raul Lino. Exposição Retrospectiva da sua Obra*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1970, p. 115-188

249. PORTAS, Nuno, "Raul Lino: uma interpretação crítica da sua obra de arquitecto e doutrinador", *Colóquio*, nº61, Lisboa, 1970, p.15-21

250. Ver tambem:

ALMEIDA, Pedro Vieira de, "O revivalismo árabe e os elementos estruturais da arquitectura", *Estética do Romantismo em Portugal*, Grémio Literário, Lisboa, 1970, p.211-215

LINO, Raul, "O romantismo e a «Casa Portuguesa»", *Estética do Romantismo em Portugal,* Grémio Literário, Lisboa, 1970, p.205-210 [primeiro colóquio 1970]

Bruxelas, ou ainda em 1958, a Associação Académica de Coimbra de Alberto Pessoa.

Por outra via, verifica-se a consolidação da crítica ao Movimento Moderno registada em obras como: em 1938, a Escola para a Fábrica Secil, e em 1947, o Clube de Ténis de Monsanto ambas de Keil do Amaral; as pousadas de Januário Godinho entre 1949 e 1956; em 1953, o Mercado da Vila da Feira, em 1956, o Pavilhão de Ténis, e em 1957, a casa de Ofir [p568] todas de Fernando Távora; entre 1954 e 1957, o conjunto de 4 habitações em Matosinhos [p856, p857, p858] de Álvaro Siza; em 1949, a Igreja de Águas, em 1957 a casa da Praia das Maçãs [p457], e, talvez a obra mais densa e comprometida com esta abordagem entre moderno e tradição, a casa Barata dos Santos [p456] realizada entre 1958 e 1962 por Nuno Teotónio Pereira, Nuno Portas e Pedro Vieira de Almeida.

No mesmo período da casa Barata dos Santos, Pedro Vieira de Almeida apresenta a sua tese sobre *o espaço em arquitectura*,[251] onde observa estas transformações de forma crítica e analítica, que contribuem, também pela singularidade da sua abordagem, para a consolidação de algumas destas produções.[252]

O Inquérito: a casa como propósito experimental

Este revivalismo estrutural romântico, condiciona também aquele que terá sido um dos momentos mais influentes para a fundamentação crítica à arquitectura moderna: o Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa. A sua realização entre 1955 e 1960 no âmbito do Sindicato Nacional dos Arquitectos,[253] deve-se à acção influente de Keil do Amaral, iniciada em 1947 com a publicação do artigo "Uma iniciativa necessária".[254]

251. Pedro Vieira de Almeida tem o trabalho para a realização da CODA (Concurso para a Obtenção do Diploma de Arquitecto) concluído em 1961, embora por motivos académicos só venha a entregar o trabalho em 1962 e a realizar a prova em 1963. O seu diploma será assinado em 1964.

252. A CODA de Pedro Vieira de Almeida com o título *Ensaio sobre algumas características do espaço em arquitectura e elementos que o informam*, datada de 1962, encontra-se publicada em:

ALMEIDA, Pedro Vieira de, "Ensaio sobre o espaço da arquitectura", *Arquitectura*, 3ª série, nº79, p.15-22, nº80, p. 3-13, nº81, p.29-38, Lisboa, 1963

O Inquérito é elemento central para a formação da cultura arquitectónica portuguesa moderna, porque inicia o processo de remoção da argumentação da Casa Portuguesa,[255] reduzida a beirais, chaminés, alpendres e arcos, e porque desenvolve e consolida os argumentos indispensáveis, no plano nacional, para uma re-interpretação arquitectónica do Movimento Moderno internacional, capaz de reconhecer a nossa especificidade, numa postura realista, interessada em incluir no processo criativo não só um código plástico, mas também de nele reflectir o habitante e a sua cultura espacial no quadro das suas condições socioeconómicas. O Inquérito é um manifesto. É com esta iniciativa seminal, como veremos, que a produção dos arquitectos portugueses, empenhados nesta reflexão, cruza e participa no debate internacional, levado a cabo no palco dos CIAM, contra uma ortodoxia do Movimento Moderno e a favor da sua revisão.[256]

253. Em 2003 a Ordem dos Arquitectos lança a 4ª edição da Arquitectura Popular em Portugal, 42 anos depois da sua primeira edição. No mesmo ano é apresentado o projecto de Inquérito à Arquitectura do Século XX em Portugal. Ver:

[s.n.], "Homenagem aos participantes no Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa", *Arquitectos Informação*, 126, Ordem dos Arquitectos, Lisboa, 2003, p.3;

[s.n.], "Inquérito à Arquitectura do Século XX em Portugal", idem, p.8-9

254. AMARAL, Keil do, "Uma iniciativa necessária", *Arquitectura*, 2ª série, ano XX, nº 14, Lisboa, 1947, p.12-13

DIAS, Francisco Silva, "Keil do Amaral e o Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa", in Irisalva Moita (ed.), *Keil do Amaral: O Arquitecto e o Humanista*, CML, Lisboa, 1999, p.113-118

255. Embora já prefigurado em 1970, com a polémica exposição da obra de Raul Lino, este processo será concluído, como vimos, na década de setenta após o 25 de Abril de 1974, onde se assinala o abandono dos limites interpretativos na história ortodoxa da arquitectura moderna Portuguesa.

ALMEIDA, Pedro Vieira de, *A Arquitectura no Estado Novo*, Livros Horizonte, Lisboa, 2002, p16.

Idem, "Raul Lino, Arquitecto Moderno", in *Raul Lino. Exposição Retrospectiva da sua Obra*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1970, p. 115-188.

Resposta de Pedro Vieira de Almeida à polémica originada pela exposição:

Idem, "Ainda «O caso Raul Lino»", *Arquitectura*, 116, 1970, p.139-140

256. António Bandeirinha verifica uma conjugação pertinente de sentidos, entre a edição do artigo de Keil do Amaral, a favor do estudo da arquitectura popular e a publicação do opúsculo de Fernando Távora, *O Problema da Casa Portuguesa*, ambos em 1947. Um ano depois, realiza-se o I Congresso Nacional de Arquitectura onde, segundo Bandeirinha, estes dois arquitectos assumem papel singular e *tangencial*, delineando-se assim, uma plataforma informal para outro entendimento do que é o moderno em arquitectura, aspecto lateral ao congresso. A realização do Inquérito (1955-1960) e sua publicação (1961) será a afirmação dessa alternativa. Sobre este assunto ver:

BANDEIRINHA, José António, *Quinas Vivas*, (1993), FAUP publicações, Porto, 1996, p.121-143

A realização do Inquérito deve ser observada como uma iniciativa que acompanha uma tendência internacional dirigida para o levantamento, investigação e divulgação da arquitectura vernacular, anónima, espontânea, rural. Este aspecto é ainda sublinhado pela sua regularidade ao longo do século XX. Como refere Marianna Turgovnick no seu estudo *Gone Primitive:Savage intellectuals*, para além da já conhecida sedução, de cariz autobiográfico, pelas construções mediterrâneas vernaculares da primeira geração de arquitectos modernos — Le Corbusier, Bruno Taut, Mies van der Rohe, José Luis Sert, entre outros — existe um outro interesse pelo vernáculo na década de vinte, que vem a repetir-se em sessenta e em oitenta, com diferenças significativas.[257] Se na década de vinte, esta divulgação (que não é realizada pelos arquitectos modernos) e interesse, tem um registo dominantemente conservador e folclórico — que parece ajustar-se ao *picturesque* da Casa Portuguesa da mesma época — já na década de sessenta, assume um sentido anti-tecnológico e de procura de um novo protagonismo do habitante, que servirá de manifesto para a recomposição do moderno, com temos vindo a analisar.[258]

Também devemos reparar que o Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa, realizado por arquitectos entre 1955 e 1960, é precedido na década de trinta pelo Inquérito à Habitação Rural, conduzido pelos engenheiros agrónomos Lima Basto (1875-1942) e Henrique Barros (1904-2000) do Instituto Superior de Agronomia,[259] e no estrangeiro por iniciativas que valorizam o conhecimento das formas de vida e da produção popular. Assim em Itália realiza-se a exposição *Architettura rurale* organizada em 1936 por Giuseppe Pagano (1896-1945).[260] Em França a investigação da construção rural é já, desde o início do século,

257. TURGOVNICK, Marianna, *Gone Primitive: Savage Intellectuals, Modern Lives*, University of Chicago Press, Chicago, 1990.

SCOTT, Felicity, "Bernard Rudofsky: Allegories of Nomadism and Dwelling", in Sarah W. Goldhagen, Réjean Legault (ed.), *Anxious Modernisms: Experimentation in Postwar Architectural Culture*, MIT Press, 2000, p.215-237

258. Ibid., p.217 (nota 7)

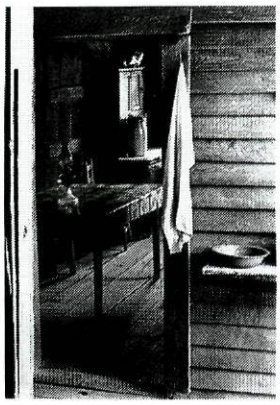
259. Ver nota 276

260. PAGANNO, Giuseppe "Architettura rural italiana", *Quaderni della Triennale*, Hoepli, Milão, 1936. Referência fornecida por SCOTT, Felicity, op. cit., p.216

desenvolvida por geógrafos, dos quais devemos destacar Albert Demangeon (1872-1940), embora seja na década de quarenta, que vão realizar-se centenas de estudos etnográficos e monográficos sobre a construção rural. Estes trabalhos serão retomados já na década de, sessenta, vindo a constituir *Le corpus de l'architecture rural française*, obra editada em diversos volumes desde 1977, pelo Musée National des Arts et Traditions Populaires e pelo Centre d'Ethnologie Française, sob a direcção de Jean Cuisenier.[261]

Nos anos trinta nos Estados Unidos da América, na luta contra a grande depressão, o presidente Franklin Roosevel inicia um conjunto de programas de recuperação económica assim como das condições de vida da população. Um dessas acções é destinada ao mundo rural e será orientado pela "Farm Security Administration". Uma das iniciativas tem por objectivo realizar um testemunho das condições de vida no campo, para o qual cria em 1935 a "Historical Unit", que reúne um conjunto inicial de fotógrafos como Walker Evans, Dorothea Lange e Russell Lee sob a direcção de Roy Stryker.[262] Este documentário fotográfico, intenso e detalhado, das pessoas, dos lugares e das condições de vida fora das grandes cidades, pela realidade e drama social apresentado, constituiu-se num documento com forte impacto na opinião pública americana. Em Nova Iorque a exposição *Architecture without Architecs* realizada em 1964 por Bernard Rudofsky (1905-1988) para o MoMA (The Museum of Modern Art, New York)[263] vem recolocar este tema na agenda internacional, suscitando enorme polémica e discussão.[264]

5-91. A cozinha de Fly Burroughs, Alabama, EUA, Walker Evans, 1936 [b1890]



261. CUISENIER, Jean (org.), *L'architecture rurale française: Corpus des genres, des types et des varientes*, (1977), Musée National des Arts et Traditions Populaire, Paris [27 volumes]

262. HAGEN, Charles, "Elements a photographier pour rendre compte de la realite americaine", in *Amériques: Les années noires*, Centre National de la Photographie, Paris

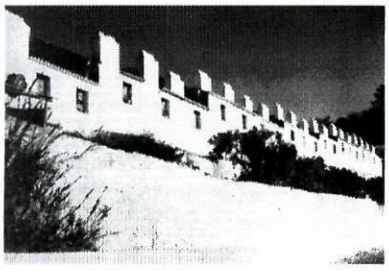
263. RUDOFSKY, Bernard, *Architecture Without Architects: a short introduction to non-pedigreed architecture*, (1964), University of New Mexico Press, Albuquerque, 1999;

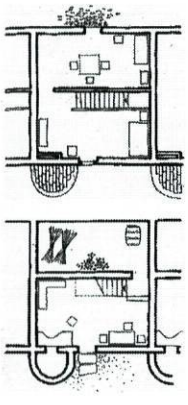
Rudofsky, desde a sua formação em Viena na década de vinte, manifesta o interesse pela *arquitectura primitiva.* Para uma leitura da importância da sua acção ver:

SCOTT, Felicity, "Bernard Rudofsky: Allegories of Nomadism and Dwelling", in Sarah W. Goldhagen, Réjean Legault (ed.), *Anxious Modernisms: Experimentation in Postwar Architectural Culture*, MIT Press, 2000, p.215-237

Igualmente nessa década, as principais revistas de arquitectura publicam artigos sobre este assunto, acompanhando o desenvolvimento dos estudos etnográficos e sociológicos[265] e o interesse crescente pela *arte primitiva*. Neste contexto é ainda significativo, que em 1960 o Sindicato Nacional dos Arquitectos organize o I Colóquio sobre Problemas do Habitat, com a participação de Chombart de Lauwe (1913-1998), que profere uma conferência intitulada *Problemas do Habitat, Ciências Humanas, Planificação e Urbanismo*, e a revista Arquitectura publique do mesmo autor o artigo "Sociologia da Habitação, Métodos e Perspectivas".[266]

5-92. Casas dos Ilhéus, conjunto, e plantas piso 1 e 2, levantamento de N.Teotónio Pereira, A. Pinto de Freitas, F. da Silva Dias, Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa, 1955-1961 *[p982]*





A publicação do Inquérito em 1961, com o título *Arquitectura Popular em Portugal*,[267] permite divulgar, de forma organizada e inédita, o património rico da arquitectura popular (já na época com urgente necessidade da sua preservação), e vem revelar ou demonstrar aos arquitectos, a acuidade das construções populares, isto é, a sua forma como resposta realista ao lugar, aos materiais, aos usos e costumes, e à necessidade de sobrevivência do homem. Esta perspectiva deixa evidente que a casa popular não pode ser estilizada como era

264. A história desta exposição começa com a resposta de Bernard Rudofsky a um convite de Philip Goodwin (responsável pelo Departamento de Arquitectura do MoMA)para a sua realização, no início da década de quarenta. Bernard Rudofsky sugere o tema da arquitectura vernacular, apresentando um conjunto de fotografias realizadas durante as suas viagens nas décadas de vinte e trinta. Contudo a exposição não será realizada por ser considerada "anti-moderna". Recordemos que o museu tinha realizado em 1932, um dos eventos chave para a consagração da arquitectura moderna, a *Modern Architecture: International Exhibition* comissariada por Alfred Barr, Henry-Russell Hitchcock e Philip Johnson, que apresentava a obra de nove arquitectos e uma secção dedicada ao tema da habitação, e em 1943 a exposição *Brazil Builds*. Somente em 1964 a proposta de Rudofsky será produzida pelo museu. Sobre a participação de Rudofsky na exposição *Brazil Builds*, ver capítulo *10 A abertura da casa para o exterior*, figura 10-45 na página 637

Ibid., p.221-222 e seguintes.

265. A reavaliação da situação da família e da sua habitação passa a ser uma tema recorrente da investigação social, que evidencía as carências de um sistema edificatório moderno, posto em prática na periferia da cidade, e das transformações que provocou. Como exemplo ver:

LAUWE, P. H. Chombart de, *Famille et Habitation*, CNRS, Paris, 1967

266. Ibid., "Sociologia da Habitação, métodos e perspectivas", (1959), *Arquitectura*, 68, Lisboa, 1960, p.41-50

267. *Arquitectura Popular em Portugal*, (1961), Associação dos Arquitectos Portugueses, Lisboa, 1980

reivindicado na polémica da Casa Portuguesa e também que a sua *passagem* para o projecto, pela confrontação entre tradição e moderno, será realizada pelos aspectos seminais da sua cultura edificatória, e não pela manipulação vulgar de aspectos formais. O valor operatório da tradição arquitectónica é aqui — tal como nos anos de formação de Le Corbusier onde este se revelava um apaixonado medievalista — um material de formação de uma consciência projectual capaz de ultrapassar a dimensão formal, para se enraizar nas condições do seu tempo enquanto processo de continuidade e mudança.

Julgamos que a riqueza do Inquérito, da investigação no território, do contacto e da recolha de informação junto das populações, foi muito superior em qualidade e em quantidade ao que virá a ser publicado. Sem termos condições para uma demonstração precisa,[268] arriscamos a sugerir que a publicação do Inquérito revela uma sistematização precária da informação, entre as diferentes equipas e zonas de trabalho,[269] o que conduz a uma observação desequilibrada da realidade em estudo. Julgamos ainda, como consequência do anteriormente referido, que a sua publicação virá a dar uma maior atenção às manifestações plásticas das construções populares — porque eram essas que primeiro deviam esgrimir-se com o mito da Casa Portuguesa, que o Inquérito demonstra não existir como tal, como frontalmente Keil do Amaral comunica em 1958 a Oliveira Salazar[270] — em detrimento de uma observação das condições de vida das populações que as produziram, e o estado actual dessa realidade.

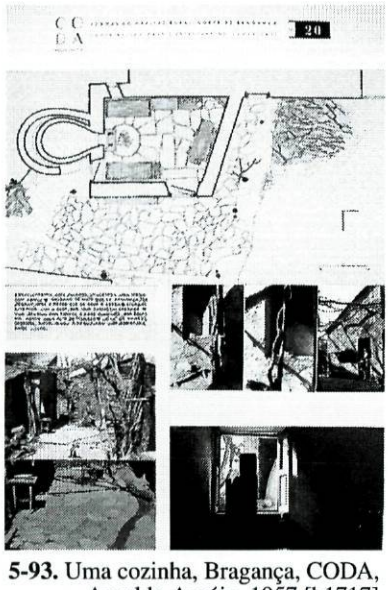
268. Falta um estudo profundo da elaboração e publicação do inquérito, que não pode ser substituído por artigos parcelares ou comentários dispersos.

269. Também Pedro Vieira de Almeida e Alexandra Cardoso constatam esta situação ao referirem: *"Tomado em bloco, para uma apreciação larga, O «Inquérito à Arquitectura Regional» caracterizava-se por ser um repositório de diversas, embora sensíveis, leituras locais registadas por cada um dos grupos.*

Daí que a nível metodológico e global, se possa criticar, essa mesma falta de uma abordagem genérica que desse a entender, num sistema comparativo das zonas as características de cada uma."

ALMEIDA, Pedro Vieira de, Cardoso, Alexandra, *Arnaldo Araújo, arquitecto (1925-1982)*, Centro de Estudos Arnaldo Araújo, Escola Superior Artística do Porto, Porto, 2002, p.12-13

270. DIAS, Francisco Silva, "Keil do Amaral e o Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa", in Irisalva Moita (ed.), *Keil do Amaral: O Arquitecto e o Humanista*, CML, Lisboa, 1999, p.118



5-93. Uma cozinha, Bragança, CODA, Arnaldo Araújo, 1957 [b1717]

Sem que estes aspectos diminuam a importância deste trabalho para arquitectura contemporânea, verificarmos que já em certos grupos de trabalho na área da arquitectura, como é exemplo o de Octávio Lixa Filgueiras (1922-1996) e Arnaldo Araújo (1925-1982), existe uma atenção especial para o homem enquanto habitante, como construtor de uma realidade que não é só funcional e plástica, mas também simbólica e matriz de uma realidade socioeconómica.[271] Aliás estes aspectos surgem já, na atenção dada por Arnaldo Araújo, no âmbito da sua CODA em 1957, à relação entre construção e habitação como se pode ver pela sua descrição:

"São as coisas e os seus lugares que «fazem» o espaço da habitação — no ambiente sombrio de paredes de pedra nua, soalhos de grandes tábuas, pesadas e rudes armações dos telhados de lousa, algumas poucas portas e janelas... bancos, mesas, cestos e latos, camas de madeira ou de ferro, arcas de todos os tamanhos... . Dentro deste pequeno quadro de constantes, cada habitação é «um caso»: na articulação das peças, nas dimensões, nos resultados formais da construção."[272]

Também Sergio Fernandez em 1964, no seu trabalho de CODA, observa as condições da habitação rural em Rio de Onor,[273] deixando um registo detalhado não só dos espaços e da sua ocupação, mas também dos

271. No ensaio sobre a obra e vida de Arnaldo de Araújo, Pedro Vieira de Almeida e Alexandra Cardoso, salientam a importância destes trabalhos, individuais ou de grupo, que *"de alguma maneira teriam determinado a tese que viria a desenvolver José Dias sobre Espinhosela, a tese de Sergio Cubeles [Sergio Fernandez] sobre Rio-de-Onor, a tese de José Forjaz sobre uma aldeia Alentejana"*.

ALMEIDA, Pedro Vieira de, Cardoso, Alexandra, *Arnaldo Araújo, arquitecto (1925-1982)*, Centro de Estudos Arnaldo Araújo, Escola Superior Artística do Porto, Porto, 2002, p.14

272. ARAÚJO, Arnaldo, *Formas do Habitat Rural Norte de Bragança. Contribuição para a estrutura da Comunidade*, Trabalho de licenciatura (CODA), ESBAP, Porto, 1957

273. FERNANDEZ, Sergio, *Recuperação de aldeias: Equipamento Colectivo, Rio de Onor, Bragança*, Trabalho de licenciatura (CODA), ESBAP, Porto, 1964

seus habitantes e da sua forma de vida. Sergio Fernandez prossegue no campo da arquitectura — apresentando uma leitura de outra natureza dos fenómenos espaciais — a vasta investigação etnográfica realizada na década de quarenta por Jorge Dias (1907-1973), sobre povoamentos rurais, como Rio de Onor e Vilarinho da Furna.[274]

Estes trabalhos de investigação de Arnaldo de Araújo e de Sergio Fernandez, não podem deixar de impressionar pelo seu rigor face às condições de que dispunham, pela capacidade de avaliação e de articulação que estabelecem entre espaço e grupo doméstico. As suas análises aproximam-se do significado de estudos como os de Pierre Bourdieu (1930-2002) sobre a *Maison Kabilá*,[275] ou mesmo de algumas observações de Michel de Certeau (1925-1986), sobre a importância da vida quotidiana na construção social do espaço doméstico. A sua omissão nos estudos sobre o habitat desde então realizados, revela uma grande perda de informação relevante.

5-94. A casa, Bragança, CODA, Arnaldo Araújo, 1957 [b1717]

A visão que nos é facultada pela publicação em 1961 dos resultados do *Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa,* realizado pelos arquitectos, contrasta com o levantamento feito à habitação rural, no *Inquérito à Habitação Rural*, realizado pelos engenheiros agrónomos, desde o final da década de trinta, coordenados por Lima Basto e Henrique Barros. A sua visão duas décadas antes, era bem menos formal e bem mais dura ao retratarem uma realidade cruel, reveladora de condições de habitação em muitos casos, miserável e promíscua.[276]

Esta observação, mostra como o inquérito dos arquitectos, embora elemento essencial da mudança do entendimento da arquitectura em Portugal, está preso a uma visão pragmática, orientada para a comprovação de que não existe um estilo de Casa Portuguesa e para a

274. DIAS, Jorge, *Rio de Onor: Comunitarismo agro-pastoril*, (1944), Instituto de Alta Cultura, Centro de Estudos de Etnologia Pensinsular, Porto, 1953 [tese de doutoramento na Alemanha em 1944]

Idem, *Vilarinho da Furna, uma aldeia comunitária*, Imprensa Portuguesa, Porto, 1948

275. BOURDIEU, Pierre, "La maison ou le monde renversé", (1970), in *Le sens pratique*, Les éditions de minuit, Paris, 1980, p.441-461

importância da afirmação da linguagem moderna, que se afasta de uma leitura mais próxima das condições reais de vida das populações inquiridas e da situação socioeconómica do meio rural que caracterizava a grande parte do território português.[277] O Inquérito dos arquitectos (1955-1960) é o instrumento fundamental que marcou obras incontornáveis da arquitectura portuguesa como o Mercado da Vila da Feira, realizado entre 1953 e 1959, e a casa de Ofir [p568] realizada entre 1957 e 1958, ambas de Fernando Távora, que são precedidas pela Igreja de Águas, realizada entre 1949 e 1957 (antes do inquérito) por Nuno Teotónio Pereira, que já assinala a inquietação de uma outra arquitectura alternativa ao moderno internacional.

Como temos vindo a referir, a presença de elementos pertencentes à arte de construir popular, o uso da pedra aparente, a forma do telhado, a adequação ao sítio, entre outros, está presente em diversas construções anteriores à realização do Inquérito, surgindo numa manipulação pragmática de elementos modernistas e tradicionais, com outros presentes no local da obra e que oferecem melhor possibilidade de execução (como no caso dos telhados), ou que aproveitam a capacidade da mão de obra artesanal (como a pedra), ou reconhecem a sabedoria de implantar (como o conhecimento do terreno e do clima), conferindo às construções uma inegável adaptabilidade entre a formas de habitar tradicionais e o conforto da casa moderna.[278]

276. BASTO, E. A. Lima, BARROS, Henrique, *Inquérito à habitação rural*, vol. I, Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 1943 [Minho, Douro-Litoral, Trás-os-Montes e Alto-Douro]

BARROS, Henrique, *Inquérito à habitação rural*, vol. II, Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 1947 [Beira Litoral, Beira Alta e Beira Baixa]

O terceiro volume dedicado ao sul do país não viria a ser publicado embora a sua elaboração estivesse quase concluída, como nós é feito saber na obra de:

LEAL, João, *Etnografias Portuguesas (1870-1970): Cultura Popular e Identidade Nacional*, Dom Quixote, Lisboa, 2000

277. Contudo parece ter existido uma preocupação, em enquadrar a elaboração do Inquérito num conhecimento mais amplo sobre as condições e características dos seu objecto de trabalho. Recolhemos a informação de Nuno Teotónio Pereira de que no âmbito preparação do Inquérito, Orlando Ribeiro terá realizado uma conferência no Sindicato dos Arquitectos. Contudo não nos foi possível obter a sua confirmação através de outras fontes.

278. Este aspecto será desenvolvido nos capítulos seguintes.

Este aspecto é referido por Sergio Fernandez e Nuno Portas relativamente à **casa Afonso Barbosa [p824]** realizada em 1941, por Januário Godinho em Famalicão, que consideram um exemplo prévio da "aclimatação" da arquitectara moderna à tradição de construir e às condições locais.[279] Sergio Fernandez salienta a importância desta casa, sintetizando o momento que então se perspectivava na arquitectura portuguesa antes do inquérito, nos seguintes termos:

5-95. Centro médico-social em Negrelos, Germano de Castro, 1958 *[p498]*

"Esta obra pode considerar-se marco importante na nossa arquitectura pelo carácter premonitório do posicionamento que, anos mais tarde assinalará a prática profissional dos arquitectos com maior importância. Não tendo, talvez, o impacte de algumas das produções contemporâneas, porque confundível nos seus atributos com os figurinos preconizados pelo regime, revela, no entanto, uma atitude muito mais rica do que a adopção pura e simples de tal receituário. Utilizam-se, de facto, alguns sinais conotáveis com a obra de Raul Lino. (...) Mais do que isso, o que importa salientar é como os volumes se desenvolvem organicamente a partir de um ponto central marcado por uma árvore, se ligam ao terreno de encosta pouco acentuada e estabelecem, embora com tratamentos diferenciados, uma grande unidade em toda a construção e, desta com a paisagem. Este sentido de relação íntima com o sítio, a escala de todo o conjunto e ainda o emprego exclusivo de materiais correntes conferem à obra um carácter que se reconhece como nosso, bem longe das experiências modernistas ou racionalistas, cuja influência virá a sentir-se pouco mais tarde."[280]

Outros exemplos podem ser apontados antes do Inquérito, onde o recurso simultâneo a elementos tradicionais e modernos, leva à afirmação de uma linguagem híbrida de inspiração pragmática (sem uma

279. PORTAS, Nuno, "A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação", (1973), in Bruno Zevi, *História da Arquitectura Moderna*, Arcádia, Lisboa, 1978, p.730

FERNANDEZ, Sergio, *Percurso: Arquitectura Portuguesa 1930-1974*, (1985), FAUP, Porto, 1988, p.41-42

280. Ibid., p.41-42

teorização de suporte), como em 1948 na casa J. Carrapatoso [p340] de Arménio Losa, em 1950 na casa Sousa Pinto [p338] de Keil do Amaral, ou na casa Sande e Castro [p750] de Ruy d'Athougia, e na casa no Amial [p696] de Celestino de Castro, e em 1951 na casa Rocha Gonçalves [p204] de Viana de Lima, projectos que serão analisados nos capítulos seguintes.[281]

5-96. Casa Keil do Amaral no Rodízio, Keil do Amaral, 1939 [p275]

Encontramos a mesma intenção, em outras áreas da construção. Um desses exemplos pode ser observado no Centro médico-social em Negrelos, de Germano de Castro, publicado em 1958 na revista *Arquitectura* , com uma extensa apreciação da obra, onde se destaca a sua construção com paredes exteriores de xisto *"que alia a adequação aos fins requeridos uma visão moderna, não isenta de respeito pela tradição local"*.[282] A referida publicação é ainda, acompanhada de imagem de construções populares da região com o emprego do xisto.

5-97. Casa Keil do Amaral no Rodízio, sala, Kel do Amaral, 1939 [p275]

Esta utilização híbrida de elementos no projecto, presente desde o apelo a "Uma Iniciativa Necessária" de Keil do Amaral em 1947, e mesmo anterior, como contestação à ideia de estilização de uma Casa Portuguesa, será reforçada e consolidada posteriormente, com o Inquérito dos arquitectos, como já referimos.

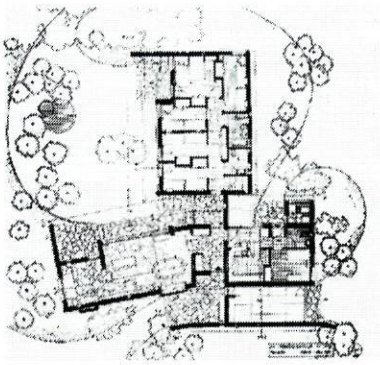
O próprio Keil do Amaral (1910-1975) ao realizar a **casa Keil do Amaral [p275]** no Rodízio, em 1939, já deixa antever este compromisso, quando articula interceptando paredes de alvenaria branca com um plano inclinado fortemente balançado do telhado, na conjugação de referências de origem popular e erudita. Julgamos que Keil do Amaral pela sua formação arquitectónica, pela sua acção crítica e de divulgação da arquitectura estrangeira, nomeadamente da holandesa, será um dos primeiros a compreender a inevitabilidade deste compromisso na formação de uma identidade moderna e nacional. O seu apelo editado em

281. Outras obras, para além de habitações individuais, podem ser incluídas nesta perspectiva, entre as quais destacamos: em 1938 a Escola para a Fábrica Secil e em 1947, o Clube de Ténis de Monsanto de Keil do Amaral; em 1948 o Mercado de Ovar e entre 1949 e 1951 as Pousadas da Hidroeléctrica do Cávado de Januário Godinho.

282. R. M., "Centro médico-social em Negrelos", *Arquitectura*, nº 62, 1958, p.24-29

1947, e o início do Inquérito em 1955, como já referimos, não serão mais que as consequências óbvias deste entendimento.

Devemos reconhecer também, que para além destes factores, a incorporação de elementos de origem popular na produção arquitectónica corresponde a um uso natural de formas e materiais que se encontram próximos de quem projecta e constroi. Podemos notar aliás, que não é relevante do ponto de vista arquitectónico, as diferenças no uso de elementos da construção popular transpostos para uma produção moderna, antes e depois do Inquérito. Se observarmos a **casa de Ofir [p568]** de Fernando Távora, a **casa Carneiro de Melo [p415]** de Álvaro Siza ou a **casa em Cascais [p407]** de Rui Mendes Paula, realizadas entre 1957 e 1959, verificamos que partilham entre si e com exemplos anteriormente referidos, elementos de influência popular, embora posteriormente consubstanciados por uma observação mais sólida divulgada pelo Inquérito. A cultura popular é integrada como parte de uma tradição de construir, num esforço de renovação da linguagem moderna, a que não será estranha a participção dos arquitectos portugueses nos últimos CIAM marcados pela revisão da ortodoxia moderna.



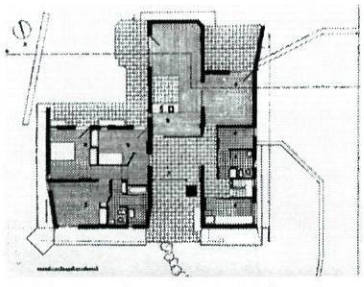
5-98. Casa de Ofir, planta piso 1, Fernando Távora, 1957-1958 [p568]

Estas três casas apresentam na sua planta uma geometria semelhante em L, o que conduz à fragmentação do programa em áreas distintas. Verificamos que opção do L é antes de mais, um processo de definir um côncavo interiorizado para onde se volta a vida doméstica, sendo o seu perímetro exterior o espaço reservado ao acesso e serviços. Nestes exemplos, a casa é assim protegida do exterior.

A casa de Ofir é que leva mais longe uma organização tripartida em salas, quartos e serviços. A casa Carneiro de Melo apresenta a mesma estrutura, mas reforça a continuidade entre acesso principal e sala de estar, que praticamente atravessa toda a edificação, estabelecendo uma forte ideia de continuidade espacial. Na casa em Cascais, pelo facto os quartos se situarem no piso superior, o corpo principal da casa mantém uma organização mais compacta, dividida entre cozinha/copa e sala de

jantar, e sala de estar, articulando um pequeno corpo de acesso e de passagem para o atelier.

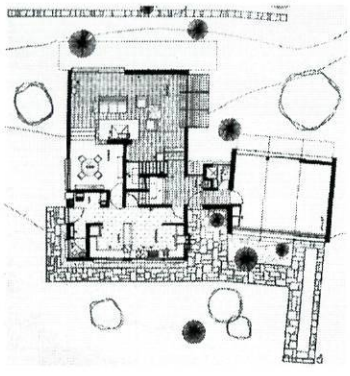
O uso da pedra, a presença de telhado e da chaminé constituem os elementos que melhor sublinham esta interpretação de elementos de origem popular. A alvenaria de pedra aparente é usada nas casas de Ofir e de Cascais, como um material natural que qualifica o espaço interior. Na casa de Ofir ela é associada ao desenho da lareira e à pavimentação exterior, que no corpo de articulação é extendida para o interior. Esta situação permite o contraponto com o pavimento dos restantes compartimentos em tijoleira de barro, continuando a sublinhar o carácter artesanal da sua produção.



5-99. Casa Carneiro de Melo, planta piso 1, Álvaro Siza, 1957-1959 [p415]

Embora todas as casas tenham telhado, este será mais proeminente na organização da casa de Ofir, na medida que do interior se torna visível a sua inclinação deixando assim ver as asnas de madeira. Esta situação não evita, no entanto, que o seu interior seja revestido com isolamento térmico, material que ficará aparente.

5-100. Casa em Cascais, planta piso 1, Rui Mendes Paula, 1959 [p407]

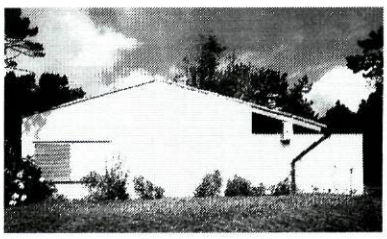


No exterior, o telhado apresenta um delicado desenho do seu remate junto das empenas, que permite soltar do telhado o pano da parede, estendendo-o sobre o espaço exterior, delimitando o recinto côncavo de que falamos. Este pormenor, que já tinha sido anteriormente ensaiado por Fernando Távora entre 1956 e 1960 no Pavilhão de Ténis da Quinta da Conceição, e igualmente usado por Álvaro Siza na casa Carneiro de Melo, constitui um dos pormenores mais inovadores da casa de Ofir, onde são confrontados dois sistemas formais. Este detalhe, propõe a resolução do remate do plano inclinado do telhado, do seu beiral e caleira, com o plano vertical da parede no topo da edificação. Para isso é recortada essa parede num rectângulo, baixando e transformando-a num plano geométrico abstracto, solto da parede que delimita a casa. A autonomia conferida a este elemento, de inspiração claramente moderna, é ainda reforçada pela presença da viga de bordadura da laje de cobertura, em betão aparente, que pousa sobra esta parede, adquirindo assim um sentido estrutural de suporte da viga, mas igualmente plástico. Este detalhe é largamente explorado no Pavilhão de Ténis onde, pelo carácter da obra, são desenvolvidas outras possibilidades formais deste confronto

entre elementos presentes na construção tradicional portuguesa e na linguagem moderna.[283]

A confrontação entre planos geométricos soltos, desenho caro à linguagem moderna, é também utilizada na sala da casa de Ofir, onde uma parede branca, solta do tecto, protege a sala da entrada principal. Solução semelhante é usada também para separar a sala do recanto da lareira.

O programa e sua distribuição é tripartido, como já referimos, o que revela um funcionalismo pragmático, mas também uma forte segregação dos diferentes grupos de actividades da vida doméstica, sobretudo nos espaços relacionados com a área de serviço e com a presença de empregados domésticos na casa. A elaboração da planta permite também criar zonas especiais de conforto, próprias de uma proposta cuidadosa, que conhece a importância do fogo na constituição da casa. Em Ofir dará origem a uma das zonas mais reservadas da sala, com um espaço próprio para a lareira, também assinalado pelo exterior com uma chaminé pintada em cor ocre, como elemento simbólico essencial no lugar que a casa conquista.



5-101. Casa de Ofir, alçado lateral e pátio exterior, Fernando Távora, 1957-1958 [p568]

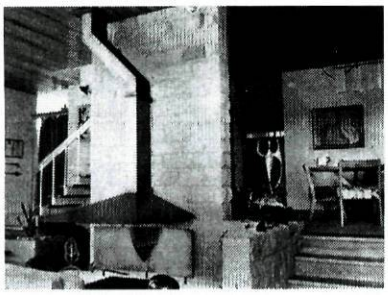
A casa de Cascais desenvolve um conjunto de plataformas em níveis diferentes organizados em redor da chaminé, da lareira, e da parede em pedra, que aqui são um elemento central da casa. Estes espaços em seu redor, sem romperem com uma ideia de espaço comum, como nas casas de Ofir e Carneiro de Melo, apresentam uma segmentação em zonas para funções distintas. Julgamos não ser uma óptica funcionalista que estará aqui presente, mas antes a vontade de fragmentação do espaço no sentido de encontrar a sua individualidade e privacidade na vida doméstica. A casa Carneiro de Melo apresenta uma maior continuidade espacial (nesta perspectiva será a mais moderna) entre a entrada principal e a sala de

283. Esta obra pode ser observada, conjuntamente com o projecto da quinta e da piscina, na análise notável desenvolvida por Mário Krüger, que refere o Pavilhão de Ténis como obra protótipo, *"onde se podem notar tanto as influências do Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa como das vanguardas, ambas recompostas (...) de forma original."*

KRÜGER, Mário, "Quinta da Conceição", in J. Figueira, P. Providência, N. Grande, Porto 1901-2001, *Guia de arquitectura moderna*, Ordem dos Arquitectos SRN, Civilização Editora, Porto, 2001

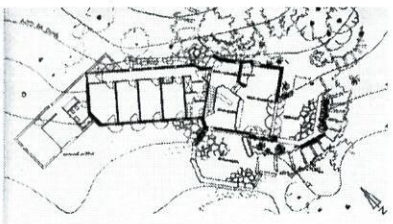
estar, e entre esta e sala de jantar, estando a lareira no centro desta dupla articulação, como um elemento singular e referência incontornável na constituição da casa.

Apesar das referências à arquitectura tradiciona,l estas casas procuram uma nova modernidade. As casas mantêm uma relação moderna com o exterior, através de grandes vãos que dilatam o espaço da casa, na organização compacta da áreas dos quartos, com roupeiros e instalações sanitárias, ou na zona da cozinha, onde encontramos todo o aparato da eficiência doméstica.



5-102. Casa em Cascais, sala, Rui Mendes Paula, 1959 [p407]

Contudo devemos referir que, tratando-se de casas burguesas, verificamos que a sua optimização funcional, e especialmente da área de serviço e da cozinha, é realizada sem recurso à redução de área. A organização destas zonas de trabalho, como na casa do século XIX, são espaços amplos, ainda próximos de uma visão de laboratório higienista e não da imagem moderna da *cabine* mínima e funcional inspirada dos navios e das carruagens. Isto verifica-se também na forma como são articuladas as diferentes partes da casa — área de serviço (copa, dispensa, entrada de serviço, sanitário, lavandaria e quarto de empregada), zona social da sala, e zona privada dos quartos — que representam o compromisso entre um desenvolvimento moderno do programa e a manutenção de aspectos da organização espacial baseados na segregação funcional e social.



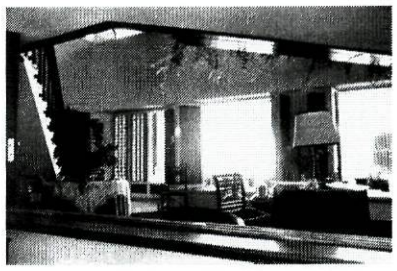
5-103. Casa na Praia das Maçãs, planta piso 2, N. Teotónio Pereira, N. Portas, 1957-59 [p457]

No mesmo período, entre 1957 e 1958, o atelier de Nuno Teotónio Pereira, apresenta exactamente a mesma preocupação relativamente à renovação da linguagem moderna através de uma contaminação da arquitectura pelo lugar, pela construção e pelos materiais, mas sobretudo por uma maior atenção à complexidade do programa enquanto organização espacial e proposta de vida. A casa tem um propósito experimental.

A **casa na Praia das Maçãs [p457]** e a **casa Barata dos Santos [p456]** estão nestas condições.[284] Se por um lado partilham estas

284. Estas duas casas serão detalhadamente estudadas ao longo do trabalho.

preocupações comuns, não podemos deixar de constatar que o seu desenvolvimento em planta é mais complexo, sujeito a uma interacção com o cliente, que lhe retira geometria, formalismo e sobretudo introduz uma particularidade na sua organização, que não encontramos nos exemplos anteriores. Como exemplo, podemos reparar na casa da Praia das Maçãs, na organização em espiral do espaço de estar que envolve entrada, cozinha e as diferentes salas, adaptando-se à topografia, desenvolvendo um dispositivo incomum de relacionar estes espaços e as suas actividades. Também na casa Barata dos Santos, com a transição entre sala, cozinha e sala de jantar, através de um espaço de passagem aberto/fechado, que procurará reflectir uma condição particular da vida doméstica, ou ainda a opção de isolar a sala de jantar num compartimento com um pé direito superior, atribuindo-lhe uma dignidade especial, no conjunto dos espaços sociais, encontramos a mesma complexidade.



5-104. Casa Barata dos Santos, passagem, N. Teotónio Pereira, N. Portas, 1958-1962 [p456]

Nesta perspectiva, a observação da transformação do espaço doméstico na casa burguesa, confronta-se sempre com a aferição e a interpretação dos valores da cultura moderna. O que não impede que os elementos analisados, compromisso entre tradição e relação espacial moderna — continuidade espacial, organização funcional, redução e simplificação do programa, novos equipamentos e materiais, abertura para o exterior — sejam inevitavelmente reconhecidos como uma interpretação, que molda a especificidade da arquitectura doméstica em Portugal deste período.

A iniciativa de arquitectos portugueses

O CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne)[285] realizado em 1947, em Bridgewater, será marcado pela intervenção de Aldo van Eyck contra o racionalismo e o funcionalismo, assinalando assim o início

285. Realizam-se dez congressos entre 1929 (La Sarraz) e 1959 (Otterloo). Sobre os CIAM ver:

Rassegna (Gli ultimi CIAM), 52, 1992

FRAMPTON, Kenneth, *História crítica de la arquitectura moderna*, (1980), Gustavo Gili, Barcelona, 1981

do fim da ortodoxia moderna, presença hegemónica na organização e orientação dos congressos. Na sua célebre intervenção "*against rationalism*",[286] Aldo van Eyck determina as condições que irão levar à fundação em 1953, do Team 10, como um grupo de arquitectos que representará a oposição à doutrina da geração fundadora dos CIAM. Nessa época, a publicação de artigos e a realização de projectos, onde são expostos os seus argumentos, irão constituir um contributo decisivo para a clarificação das suas propostas alternativas, que influenciarão desde esse momento, a revisão crítica do Movimento Moderno, abrindo o processo da nossa contemporaneidade.

Paradoxalmente é este período de contestação internacional ao moderno, que corresponde à presença portuguesa tanto no CIAM 10 em Dubrovnik, em 1956, como no último encontro do CIAM 11 em Otterloo, em 1959, que o clima da arquitectura portuguesa[287] demonstra um dos seus momentos de maior contemporaneidade com o movimento internacional. Este momento, sublinhado ainda por um conjunto de eventos e publicações, tornará os anos cinquenta decisivos na formação da matriz cultural — que articula tradição e moderno — que caracterizará a produção arquitectónica da década seguinte.

Quando da participação portuguesa em 1956, com o tema *Habitat Rural: Nouvelle Communaute Agrícole,*[288] e em 1959, com a apresentação no congresso por Fernando Távora da **casa de Ofir [p568]** e do Mercado da Vila da Feira (1953-1959), onde exemplifica as teses

286. Comunicação apresentada por Aldo van Eyck no CIAM de Bridgewater, em 1947, encontra-se editada em:

GIEDION, S. (ed.), *A decade of Contemporany architecture*, (1951), Editions Girsberger, Zurique, 1954

287. Fernando Távora usa a expressão "clima nacional" e "circunstância" para se referir ao espírito do tempo que então se via no panorama da arquitectura portuguesa.

TÁVORA, Fernando, "Franqueza e juventude", *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação*, 4ª série, ano XLV, nº 3/4, Lisboa, 1953, p.17-20/70-71

288. LIMA, Viana, TÁVORA, Fernando; FILGUEIRAS, Octávio, "Tese ao X congresso do CIAM", *Arquitectura*, 3ª série, nº 64, Lisboa, 1959, p.21-28

A *representação portuguesa* ao CIAM 10 é assim indicada na revista *Arquitectura*: aqruitectos Viana de Lima (delegado), Fernando Távora (delegado), Octávio Lixa Filgueiras; arquitectos estagiários Arnaldo Araújo, Carvalho Dias; estudante da ESBAP Alberto Neves; colaboração engenheiro Napoleão Amorim.

relativas à importância do utente e do lugar na concepção arquitectónica,[289] a arquitectura portuguesa (ou o grupo que envolve os arquitectos que compõem a delegação) encontra-se alinhada com a crítica plural ao CIAM e à sua ortodoxia fundadora, produzida pelo Team 10 e por grupos reconhecidos como *empíricos nórdicos* ou *reformadores italianos*.

Deste confronto, ideológico e de gerações, dá-nos conta a carta enviada por Le Corbusier ao congresso de 1956, no qual não participa:

"São aqueles que hoje contam quarenta anos, nascidos ao redor de 1916, durante guerras e revoluções, e os que então ainda não haviam nascido e que hoje tem vinte cinco anos, os nascidos até 1930 durante a preparação de uma nova guerra e no meio de uma profunda crise económica, social e política, os que se encontram no centro do presente período, os únicos capazes de sentir pessoalmente os problemas reais, os objectivos a perseguir, os meios para os alcançar e a patética urgência da situação actual. Eles são os que sabem. Os seus predecessores já não contam, estão à margem, já não se encontram predestinados ao impacto directo da situação."[290]

Em Londres, realiza-se também em 1956, a Exposição de Arquitectura Portuguesa, organizada pelo Sindicato Nacional dos

289. Em 1959 no CIAM 11, Fernando Távora e Viana de Lima são delegados presentes no congresso. Viana de Lima irá também apresentar ao congresso o Hospital de Bragança (1957). Em sessões informais, que decorrem em paralelo ao congresso, o mesmo arquitecto apresentará ainda a **casa das Marinhas [p587]**, conforme nos foi relatado por Sergio Fernandez, um dos assistentes do congresso conjuntamente com Bento Lousan e Sílvia Viana de Lima. De acordo com esta fonte, não é correcta a informação de que Aldo van Eyck terá apresentado o Mercado de Távora na sua comunicação.

Sobre este assunto ver também:

FRECHILLA, Javier, "Fernando Távora: Conversaciones en Oporto", *Arquitectura*, 261, Colégio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, 1986, p.22-40;

290. Em 1959 seria realizado o último CIAM, no entanto o epitáfio teria sido escrito em 1956, como refere Kenneth Frampton, numa carta enviada ao congresso por Le Corbusier:

FRAMPTON, Kenneth, *História crítica de la arquitectura moderna*, (1980), Gustavo Gili, Barcelona, 1981, p.275.

Arquitectos e pelo SNI (Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo).[291] A notícia desta exposição é dada na revista *Arquitectura* por Rafael Botelho, que apresenta algumas críticas: a pouca clareza dos painéis introdutórios à arquitectura portuguesa, a inclusão desnecessária do tema "lojas" e o excessivo número de arquitectos representados, considerando no entanto muito boa a sua apresentação.[292] Os arquitectos que participaram nesta exposição, referidos por Michel Toussaint,[293] são entre outros: Januário Godinho, Keil do Amaral, Nuno Teotónio Pereira, Raul Chorão Ramalho, Fernando Silva, José Carlos Loureiro, Manuel Taínha, Ruy d'Athouguia, Victor Palla e Bento de Almeida, Celestino de Castro, Viana de Lima, Conceição Silva, Mário Bonito, Formosinho Sanchez, Alberto Pessoa, Agostinho Rica, Arménio Losa e Cassiano Barbosa. Como salienta Michel Toussaint, é particularmente relevante que um organismo do Estado Novo, procure apresentar exteriormente uma imagem de um Portugal moderno, incluindo na exposição a produção mais emblemática da expressão do Movimento Moderno.[294] Esta exposição é também significativa ao evidenciar o carácter actual da arquitectura moderna realizada em Portugal, assim representada em 1956.

Neste momento, talvez raro no plano cultural português, os arquitectos acompanham de perto os movimentos internacionais, que discutem e interrogam os fundamentos modernos, que estiveram presentes na experiência da reconstrução da cidade europeia. A participação nos CIAM durante a década de 50 de Fernando Távora, Viana de Lima, Sergio Fernandez, Bento Lousan, Arnaldo Araújo, Octávio Filgueiras, e de muitos outros que participaram na preparação

291. Organismo sucessor do SPN, Secretariado de Propaganda Nacional, fundado em 1933, e que 1944 passa a designar-se SNI. Desde a sua origem até 1950, é dirigido por António Ferro, ano em que pede o seu afastamento, indo ocupar o lugar de Ministro de Portugal em Berna.

292. BOTELHO, José Rafael, "A exposição de arquitectura portuguesa em Londres", *Arquitectura*, 57/58, 1957, p.40.

293. TOUSSAINT, Michel, "De dentro para fora na década de 50", *Jornal Arquitectos*, 212, 2003, p.55

294. Ibid.

das delegações portuguesas,[295] irá permitir conhecer e participar nas teses que "lá fora" então se discutiam, estabelecendo-se uma afinidade privilegiada que reforçará o movimento que "cá dentro", iniciado com o *Inquérito a Arquitectura Regional Portuguesa,* questiona a postura rígida e estilística do moderno, salientando a importância da tradição e da cultura popular, na valorização do lugar e do utente. Isso mesmo salientará Álvaro Siza, quando analisa a obra de Fernando Távora e a sua participação no CIAM 10 de 1956, em Dubrovnik,[296] deixando evidente a conflitualidade e regeneração intelectual que o desmembramento do modelo moderno irá implicar:

"Culturalmente, (...) Fernando Távora é um homem da última geração CIAM, formado na admiração de um Le Corbusier de certezas, imediatamente sensível ao LC [Le Corbusier] de viragens desconcertantes, que reabilitam contradições de formação pré-escolar ou exterior à escola.

Do último CIAM acompanha o pensamento do Coderch das casas catalãs, e não o de Candilis das novas cidades; do van Eyck e dos novos italianos e não do Bakema triunfante da reconstrução."[297]

295. A participação de arquitectos e de estudantes de arquitectura mantém-se desde 1951 no CIAM 8 em Hoddesdon, até 1959 no CIAM 11 em Otterlo. Fernando Távora ainda estará presente no encontro em 1963 de Royaumont, que informalmente marca uma nova situação mundial, como é constatado no seu relato desta reunião publicado na revista Arquitectura.

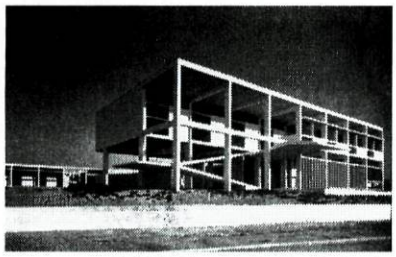
TÁVORA, Fernando, "O encontro de Royaumont", *Arquitectura*, 79, Lisboa, 1963, p.1

296. Fernando Távora é o único português que integra o *The Cluster Committee of CIAM 10* do Team 10, realizado em Dubrovnik, juntamente com Alison e Peter Smithson, Woods, Albini, Grung, Korsmo, Quintana, Aldo van Eyck e Gutmann. O *Cluster* é uma estrutura operativa que o Team 10 teve necessidade de criar para ser visualmente identificado no congresso, e ao qual se pode reportar e solicitar informação. É também, no espírito do Team 10, uma nova peça de agregação complexa, de estruturas distintas. Sobre este assunto ver:

STRAUVEN, Francis, *Aldo van Eyck: The shape of reality*, Architectura & Natura, Amsterdam, 1998, p271

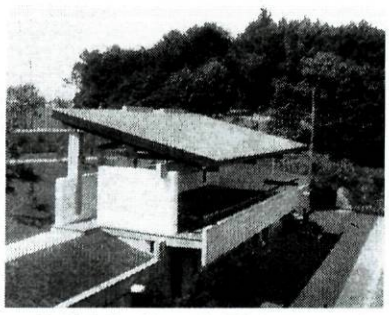
297. SIZA, Álvaro, "Fernando Távora", in *Catálogo da Exposição Arquitectura, Pintura, Escultura, Desenho*, Museu Nacional Soares dos Reis, Porto, 1987, p.186

Mais uma vez salientamos a cumplicidade, entre expressão moderna e tradicional, ou entre estética purista e antropológica, em exemplos como, em 1938 da Escola para a Fábrica Secil e em 1947 do Clube de Ténis de Monsanto de Keil do Amaral, em 1949 da Igreja de Águas de Teotónio Pereira, em 1948 do Mercado de Ovar e entre 1949 e 1951 das Pousadas da Hidroeléctrica do Cavado de Januário Godinho; em 1956 do Centro Paroquial de Matosinhos de Álvaro Siza, em 1956 do Pavilhão de Ténis de Fernando Távora, ou ainda entre 1957 e 1959 as Células B e C nos Olivais Sul de Nuno Portas com Costa Cabral e de Vítor Figueiredo com Vasco Lobo.



5-105. Centro de Assistência Polivalente, Manuel Laginha e Rogério B. Martins, 1952 *[p427]*

O debate arquitectónico em Portugal na segunda metade da década de 50 é denso. A produção arquitectónica confronta-se em dois campos que percorrem caminhos divergentes: um afirmando uma linguagem moderna finalmente alcançada, salientada por obras como, o Bairro das Estacas[298] de Ruy d'Athouguia e Formosinho Sanchez entre 1949 e 1955, o Centro de Assistência Polivalente em Olhão de Manuel Laginha e Rogério Buridant Martins em 1952, ou o Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas de Pedro Cid entre 1956 e 1958; outro defendendo a atenção aos nossos valores socioculturais na produção arquitectónica, de maior realismo na avaliação das condições de construção e da importância antropológica do habitante, e simultaneamente contestando um *estilo moderno abstracto*. A violenta crítica ao Pavilhão de Portugal, na Exposição Universal de Bruxelas, em 1958 na revista *Arquitectura,* representa bem o confronto que então se vivia e seu alinhamento com a contestação internacional ao Movimento Moderno como estilo:



5-106. Pavilhão de Ténis, Fernando Távora, 1956 [p441]

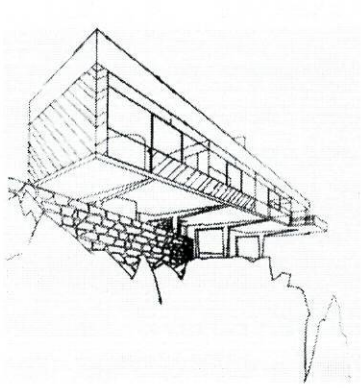
"Recordemos que se o formulário do Estilo Internacional serviu entre nós (...) para a arremetida contra os neo-classicismos e os pseudo-

298. Este projecto recebe em 1954 uma Menção Honrosa, na exposição de arquitectura integrada na II Bienal de Arte Moderna de São Paulo, onde o júri é composto por notáveis da arquitectura internacional moderna, como Walter Gropius, Jose Luis Sert, Alvar Aalto, ou Ernesto Rogers. Referido por:

TOUSSAINT, Michel, "De dentro para fora na década de 50", *Jornal Arquitectos*, nº 212, 2003, p.48

tradicionalismos, a aceitação incondicional e a longo prazo desse tipo de arquitectura começa a tornar-se perigosa por carecer de aderência às nossas realidades. (...) A sua atitude insistente ditou, em parte, a realização do Inquérito à arquitectura espontânea (...) e certas obras atestam já hoje a posição favorável dos seus autores perante este aspecto da problemática da Arquitectura Portuguesa."[299]

Em 1953, Fernando Távora quando publica a sua **casa sobre o mar [p206]**[300] — inspirada nos valores corbusianos que nunca rejeitará ao longo da sua obra, fazendo-os coabitar com outros que vai integrando, como tradição, património ou vernacular — reafirma a este propósito, os princípios que já em 1945 identificara no opúsculo, *O Problema da Casa Portuguesa*, e que serão sucessiva e consequentemente clarificados ao longo da sua obra:



5-107. Casa sobre o mar, Fernando Távora, 1950 [p206]

"Está em todos os portugueses a possibilidade de contribuir para tornar moderna a nossa Arquitectura e o nosso Urbanismo (...); indispensável é que, sem menosprezar toda a lição do exterior se conheça integralmente toda a nossa realidade interior. Seguem caminho errado, igualmente errado, os que preconizam o retorno a estilos que já foram ou os que, pelo figurino da moda, pretendem criar em Portugal uma Arquitectura e um Urbanismo modernos; qualquer destas atitudes revela um tão perigoso como inútil diletantismo plástico que nada contribui para a realização do fim em vista porque desvia essas manifestações da sua realidade envolvente. O "estilo" não conta; conta, sim, a relação entre a obra e a vida; o estilo é o resultado dessa relação."[301]

299. PORTAS, Nuno, SILVA, F. Gomes, "Expo 58", *Arquitectura*, 3ª série, nº 63, Lisboa, 1958, p.23-38

300. TÁVORA, Fernando, "Franqueza e juventude", *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação*, 4ª série, ano XLV, nº 3/4, Lisboa, 1953, p.17-20/70-71.

Embora publicado em 1953 este projecto integra a CODA realizada em 1950.

301. TÁVORA, Fernando, idem, p.71

Este aspecto adquire particular relevo, quando procuramos salientar a permanência essencial, para a produção arquitectónica e para a transformação do espaço da casa, do binómio mudança e continuidade, revelado ao longo do século em distintas interpretações. Também para Carlos Martí, a importância de mudança e continuidade na cultura moderna, faz-se notar na sua sábia assimilação da cultura vernacular do sul da Europa e como aspecto significativo e influente desde sempre no Movimento Moderno, quer na sua formulação inicial e corbusiana — recorde-se a importância da viagem ao Oriente —, quer já na década de cinquenta, no desenvolvimento da obra de Le Corbusier, onde são retomados com claro e inesperado vigor, valores de origem vernacular e tradicional.[302]

Em 1999, Fernando Távora, retoma mais uma vez o problema da reposição da modernidade entre inovação e tradição, num artigo intitulado "Uma nova Modernidade":

"E assim, progressivamente, fui compreendendo a nova modernidade em que hoje vivemos e nela participando: passado, presente e futuro completam-se; «cada espaço é um lugar, cada tempo é uma ocasião» (Aldo van Eyck); a qualidade patrimonial, e não apenas a qualidade funcional é condição de sobrevivência do homem, enquanto indivíduo e ser social."[303]

A espessura do debate em Portugal sobre arquitectura moderna nos anos 50 é enorme, desdobrando-se em diversas frentes internas e externas, que vão gerar condições para a revisão crítica do moderno, nas obras que, nos anos 60, irão assumir o protagonismo e afirmação desta tese, herdeira de um vasto conjunto de movimentos, organizações, exposições e participações internacionais, que até ao despontar dos anos cinquenta, consolidaram o Moderno no plano nacional. Sem um carácter

302. MARTÍ Arís, Carlos, *Aportaciones del sur a la cultura moderna del habitar*, 2000, [policopiado]. Este aspecto será desenvolvido no tópico seguinte.

303. TÁVORA, Fernando, "Uma Nova Modernidade", *Reabilitação do Edifício do Aljube*, Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Porto, 1999

exaustivo, reparemos na impressionante agenda da década de quarenta e cinquenta: em 1946, é fundado em Lisboa o ICAT (Iniciativas Culturais Arte e Técnica) liderado por Keil do Amaral; em 1947, é fundado no Porto com Arménio Losa a ODAM (Organização dos Arquitectos Modernos); um ano depois, realiza-se I Congresso Nacional dos Arquitectos (com a presença praticamente de todos os arquitectos portugueses), onde é consolidada a importância da arquitectura moderna[304]; em 1951, a ODAM organiza a exposição "Os nossos edifícios são diferentes dos do passado porque vivemos num tempo diferente"; e em 1952 é criado em torno de Nuno Teotónio Pereira o MRAR (Movimento de Renovação da Arte Religiosa).

Também João Andresen em 1953, tem uma iniciativa pioneira ao participar num concurso internacional para a Casa do Futuro no Canadá.[305] Para Michel Toussaint, este é um momento singular no panorama da produção nacional, e que só será repetido em 1967, no concurso para o palácio municipal de Amsterdão por Conceição Silva e Raul Hestnes Ferreira.[306] Julgamos que a observação desta participação, é relevante para a compreensão da maior abertura ao debate e à informação internacional, do que até então era considerado para esta geração de arquitectos modernos.

Faltaria salientar dois factos que vieram reforçar este momento, alargando para um plano internacional, a presença e divulgação da arquitectura e dos arquitectos portugueses e seu conhecimento do debate internacional: o congresso da UIA, com as manifestações em seu redor, e o papel divulgador da revista Arquitectura.

Em 1953, realiza-se em Lisboa o III Congrès de l'Union Internationale des Architectes (UIA), reunido 600 participantes de 35 países,[307] o que constitui uma iniciativa de grande significado político, sublinhada pela

304. Para uma leitura crítica e ampla do congresso no contexto dos anos quarenta, sobre seu significado no presente e futuro, sobre os seus protagonistas e ausentes, e sobre as suas conclusões e omissões, ver:

BANDEIRINHA, José António, *Quinas Vivas*, (1993), FAUP publicações, Porto, 1996, p.121-143

305. TOUSSAINT, Michel, "De dentro para fora na década de 50", *Jornal Arquitectos*, 212, 2003, p.57

306. Ibid.

tentativa de abertura do regime ao exterior, que caracterizará um novo rumo da sua estratégia, e pelo início nesse ano, do I Plano de Fomento (1953-1958) para abertura da economia portuguesa,[308] onde Nuno Teotónio Pereira se encarrega do programa para a habitação social, como funcionário da Federação das Caixas de Previdência.

O congresso inicia-se com a intervenção de Sir Patrick Abercrombie, "L'Architeture à la Croisée des Chemins", que identifica a crise da arquitectura moderna, introduzindo o tom aos debates que vão desenrolar-se nas diferentes secções do congresso. Sem querer detalhar a história do congresso, será significativo salientar que, nele serão introduzidos e sublinhados, no panorama nacional no início da década de cinquenta, temas essenciais para reflexão do moderno, que então já se debatiam nos CIAM, desde 1947.[309] O congresso da UIA, também será a oportunidade para uma notável participação portuguesa, demonstrando não só o interesse, mas também a sua actualização, com a apresentação de diversos trabalhos e teses.[310] Destacamos a participação de Arménio Losa sobre as condições mínimas do habitat, e a de João Andresen relativa ao problema do alojamento, confrontando a produção arquitectónica com a questão social e da unidade familiar, apontando a necessidade da formação de um grupo de investigação sobre a habitação. Acompanhando a realização do congresso em Lisboa, é ainda apresentada uma Exposição Internacional de Arquitectura.[311]

307. *Troisième Congrès de l'Union Internationale des Architectes: Rapport Final*, Librairie Portugal, Lisboa, 1953.

Sobre a UIA e da presença portuguesa ver:

PALLA, António, "Breve história da secção Portuguesa da UIA", *Arquitectura*, 3ª série, nº 96, Lisboa, 1967, p.50-52

308. ROSAS, Fernando, "O Estado Novo (1926-1974)", in José Mattoso (dir.), *História de Portugal*, vol. 7º, Editorial Estampa, Lisboa, 1994

309. Fernando Távora estará presente no CIAM 8 de Hoddesdon em 1951, dedicado ao tema *Core*, "o coração da cidade", o centro, o lugar de cruzamento e sociabilidade

TÁVORA, Fernando, "Uma Nova Modernidade", *Reabilitação do Edifício do Aljube*, Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Porto, 1999

310. A participação portuguesa é também assinalada no I congresso em 1948 em Lousanne e é também registada a referência de Mário Bonito e à contribuição portuguesa *modesta de meios* em 1951 no congresso que teve lugar em Rabat. Esta informação é referida em:

TOUSSAINT, Michel, "De dentro para fora na década de 50", *Jornal Arquitectos*, 212, 2003, p.54

O debate sobre o moderno será alargado, intensificado e generalizado, com a reformulação editorial verificada com o início da publicação da 3ª série da revista *Arquitectura,* em 1957, com a direcção de Frederico Sant'Ana e Rui Mendes Paula (editor)[312] e com colaboração regular de Nuno Portas. Na crítica preceptiva da situação interna e internacional de Nuno Portas, publicada em 1959 no artigo "A responsabilidade de uma novíssima geração no movimento moderno em Portugal", é-nos danda conta do confronto entre duas gerações, e da complexidade da sua sobreposição:

"Ganha importância, com a publicação deste e dos seguintes números, um conjunto de obras cuja primeira característica comum consiste em serem os seus autores arquitectos recém-chegados à actividade profissional num período em que, enquanto o conceito de modernidade desbravado pelas duas gerações anteriores, se vai tornando, sociologicamente, um pouco possível, a discussão tende já a estabelecer-se num plano de maturação: o do conteúdo e significação do próprio espírito moderno."[313]

Ainda a revista *Arquitectura,* assumirá um importante papel divulgador, destacando-se a rubrica "Das revistas estrangeiras", orientada por Nuno Portas, onde surgem de forma organizada e sistemática, notícias dos temas debatidos e dos projectos publicados nas principais revistas do mundo, reveladores das diferentes tendências que as percorrem. Na revista é também apresentada a obra de arquitectos que representam uma alternativa crítica ao movimento moderno, como Carlo

311. Ibid., p.54.

Michel Toussaint salienta ainda no artigo referido a realização no mesmo ano de 1953, no Porto do VI Congresso da Federação de Urbanismos y de la Vivenda – II Reunião Luso-Espanhola de Arquitectos.

312. A edição da revista passou em 1960 para Rui Mendes Paula e em 1970 para Carlos Duarte, que era seu colaborador desde 1957.

313. PORTAS, Nuno, "A responsabilidade de uma novíssima geração no movimento moderno em Portugal", *Arquitectura,* 3ª série, nº 66, Lisboa, 1959, p.13

Scarpa, James Stirling e José A. Coderch,[314] e publicados temas marginais à cultura arquitectónica como a *casa pátio* e *a arquitectura espontânea.*[315]

Estavam criadas as condições para a aceitação da dissolução da postura monologante do Movimento Moderno, contribuindo para a emergência e a afirmação de outros quadros de valores éticos, sociais e estéticos. Esta situação, irá não só permitir redescobrir arquitecturas marginais não consideradas, desvalorizadas ou omitidas pela historiografia instituída, como também qualificar a nova arquitectura produzida, onde se deseja a influência, directa ou indirecta, do ocupante e do utente na elaboração do projecto. Também o valor operativo de ideias como flexibilidade, mobilidade, quotidiano, efémero ou banal serão motivação e suporte do novo espaço que se projecta. A casa de Ofir (Fernando Távora, 1957-1958), a casa Barata dos Santos (N. Teotónio Pereira, Nuno Portas e Pedro Vieira de Almeida, 1958-1962) e Casa de Chá da Boa Nova (Álvaro Siza, 1958-1963), ou mais tarde na década de sessenta, a Cooperativa de Lordelo e a Piscina de Leça (Álvaro Siza, 1960-1963), a Igreja do Sagrado Coração de Jesus (N. Teotónio Pereira e atelier, 1961-1970) e a casa Alves Costa (Álvaro Siza, 1964-1968) serão alguns exemplos desta investigação.

314. PORTAS, Nuno, "Carlo Scarpa. Um arquitecto moderno em Veneza", *Arquitectura*, 3ª série, nº 59, Lisboa, 1957, p.23-29

[s.n.], "Os blocos de habitação de Langhan House", *Binário*, nº8/9, Lisboa, 1958, p.15-23 [James Sterling, James Gowan]

PORTAS, Nuno, "A obra de José A. Coderch e M. Valls Vergés", *Arquitectura*, 3ª série, nº 73, Lisboa, 1961, p.11-12

315. PORTAS, Nuno, "Conceito da casa pátio como célula social", *Arquitectura*, 3ª série, nº 64, Lisboa, 1959

DUARTE, Carlos, "Breves notas sobre a arquitectura espontânea", *Arquitectura*, 3ª série, nº 66, Lisboa, 1959, p.38-43

5.4 Caminhos do moderno: diferentes práticas e a abertura multidisciplinar

Seria imprudente concluirmos este capítulo relativo à relevância da mudança e continuidade na arquitectura sem observarmos que apesar da especificidade da trajectória portuguesa ter moldado a sua identidade — nesta primeira e longa metade do século —, o seu percurso encontra o mesmo sentido dos movimentos, seguramente precursores, que transformaram o panorama da arquitectura do século XX. Não se pretende estabelecer um fácil paralelismo ou igualdade de momentos e fenómenos, mas antes assinalar que, apesar das disparidades verificadas, existe um tempo comum que orienta informações, recolhe ansiedades e verifica vontades coetâneas. Como Fernand Braudel assinala, existe uma pressão — social, urbana, económica, artística — que se faz sentir simultaneamente em zonas distantes como *Paris, Londres ou Cantão*, que conduz a acções simultaneamente globais e particulares, cuja compressão permite ver melhor a nossa própria acção, dimensão e consequência.[316] É por isso necessário observarmos que a trajectória da arquitectura portuguesa e, nomeadamente, a formulação da transformação do espaço doméstico, é parte desse fenómeno mais vasto, argumento justificado, por exemplo, pela inclusão na edição portuguesa da *História da Arquitectura Moderna* de Bruno Zevi de um capítulo sobre a "Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal".

É igualmente essa atenção global, que Pedro Vieira de Almeida, observa na sua tese e que designa como *Tronco* da arquitectura.[317] Interessa-nos verificar que, também para este autor, o estudo da arquitectura portuguesa, deve ser incluído como parte de uma estrutura mais vasta, para além da condição local, integrando o que designa por

316. BRAUDEL, Fernand, *Civilização material, Economia e Capitalismo, Séculos XV-XVIII*, (1967), Tomo 1, As estruturas do quotidiano: o possível e o impossível, Teorema, Lisboa, p.242

317. ALMEIDA, Pedro Vieira de, *A Arquitectura no Estado Novo*, Livros Horizonte, Lisboa, 2002

pensamento arquitectónico milenar. Apesar de Pedro Vieira de Almeida explorar o limite desta observação para uma reconsideração mais vasta da historiografia da arquitectura (aspecto que não debateremos), permite-nos confirmar, que a noção de antecedente, de continuidade e de tradição está presente, com intensidades variáveis, no pensamento e na obra dos arquitectos do século XX. Observando como exemplo, as obras de Walter Gropius, de Frank Lloyd Wright e de Le Corbusier, para Pedro Vieira de Almeida *"as relações equívocas que Le Corbusier estabelece com o pensamento utópico, não permitem ser encaradas como um radical corte com o pensamento do Tronco da arquitectura."*[318] A este respeito esclarece-nos, que a origem do pensamento arquitectónico de Le Corbusier pode ser referido aos séculos XVII e XVIII, assegurando uma linha de continuidade entre um certo tipo de preocupações presentes desde os pré-racionalistas até aos utopistas sociais.[319] As ideias defendidas por Le Corbusier, como a cobertura jardim, os sistemas de habitação colectiva, a arquitectura como expressão do funcionalismo e até as analogias entre a minimização do espaço da casa e a construção naval, podem assim ser entendidas como desenvolvimentos dessa continuidade, que cruzam a arquitectura de uma época, e igualmente como dispositivos para a mudança pertinente que cada obra contém.

Como temos vindo a referir, a continuidade e mudança estão presentes no trajecto formativo e na obra de Le Corbusier, como elemento essencial na formulação da arquitectura moderna e do espaço doméstico, que descreve uma espiral, que vai voltando a passar por zonas já observadas, sendo de alguma forma continuidade e renovação de si mesmo. Se em 1925, a publicação de *Urbanisme,* assinala um ruptura formal com a cidade tradicional e com o seu processo de desenvolvimento (assunto que terá importância significativa na história urbana do século XX), em 1963, Le Corbusier parece de novo retomar

318. ALMEIDA, Pedro Vieira de, *O tronco da arquitectura. Do Racionalismo como borbulha*, Centro de Estudos Arnaldo Araújo, 4, Escola Superior Artística do Porto, Porto, 2002, p.32

319. ALMEIDA, Pedro Vieira de, *A Arquitectura no Estado Novo*, Livros Horizonte, Lisboa, 2002, p.198

princípios que outrora o entusiasmaram na descoberta da cultura das cidades que constituíram o detalhado roteiro das suas viagens.

Interessa-nos verificar que, desde a edição em 1925 de *Urbanisme,* e a apresentação em 1963 do projecto para o Hospital de Veneza (1963-1965), há um processo em curso de retoma e renovação do seu pensamento e obra, do qual o Hospital é um sinal evidente. Sem pretender alargarmos esta observação, fazemos notar que este projecto realizado, no final da sua vida, permite a reconsideração não só de aspectos referentes à sua obra, mas também o entendimento da posição de Le Corbusier face ao aparecimento no seio dos CIAM de propostas, como as do grupo Team 10, que reivindicam uma revisão dos postulados da arquitectura e urbanismo modernos.[320]

5-108. Hospital de Veneza, Le Corbusier, 1963-1965 *[p797]*

A este propósito Eric Mumford, no seu ensaio editado em *Le Corbusier's Venice Hospital,* aponta a aproximação de Le Corbusier, desde os CIAM da década de quarenta,[321] às ideias de renovação do Team 10, movimento que antecipa o culminar da sua obra, aspecto evidente no projecto para o Hospital de Veneza.[322] Verificamos ainda, que a divergência entre o Team 10 e Le Corbusier, não é uma diferença de linguagem arquitectónica, mas sim a reivindicação da urgência do debate sobre os temas arquitectónicos centrados na pessoa e no seu habitat. A atenção de Le Corbusier a este aspecto, leva-o a perceber e

320. Actualmente é revista a posição única de Le Corbusier face ao Urbanismo Moderno ditado via CIAM, revalorizando outros seus projectos de baixa densidade e com construções de altura reduzida, bem como o seu interesse pela construção vernacular, evidenciando a coexistência na sua obra de diferentes modelos. Ver sobre este assunto, entre outros:

COHEN, Jean-Louis, "Il Gruppo degli Architetti Marocchini e «L'habitat du plus grand nombre»", *Rassegna*, 52 (Gli ultimi CIAM), 1992, p.58-67

ELEB-VIDAL, Monique, "An Alternative to Funcionalist Universalism: Ecochard, Candilis, and ATBAT-Afrique", in Sarah W. Goldhagen, Réjean Legault (ed.), *Anxious Modernisms: Experimentation in Postwar Architectural Culture*, MIT Press, 2000, p.55-73

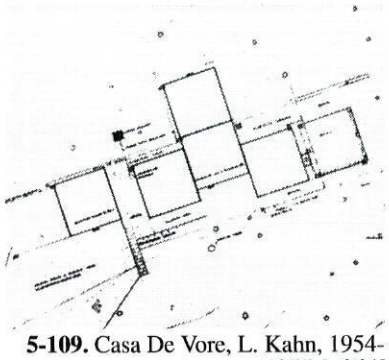
321. No CIAM 6 (Bridgwater, 1947) Aldo van Eyck na sua intervenção "Statement Against Rationalism", defende a necessidade de transcender a esterilidade abstracta da "cidade funcional", abrindo o processo de revisão do Movimento Moderno tal como tinha sido construído desde 1927. Sobre este assunto ver:

BOSMAN, Jos, "I CIAM del dopoguerra: um bilancio del Movimento Moderno", *Rassegna*, 52 (Gli ultimi CIAM), 1992, p.6-21

322. MUMFORD, Eric, "The Emergence of Mat or Field Building", in Hashim Sarks (ed.), *Le Corbusier's Venice Hospital and the Mat Building Revival*, Prestel, 2001, p.50

aceitar a pertinência desta postura, o que em certa medida acompanha a sua obra, ao contrário dos seus antigos companheiros que assumem a ortodoxia do CIAM.[323]

Este observação relativamente à atitude de Le Corbusier, também é referida por Fernando Távora, que nos descreve a forma como assiste ao CIAM 8 (Hoddesdon, 1951) dedicado ao tema *Core*, tópico já profundamente referenciado por um pensamento contrário à ideia de universalismo da arquitectura e do urbanismo:



5-109. Casa De Vore, L. Kahn, 1954-1955 *[p964]*

"(...) em certos aspectos, um congresso de reviravolta em relação ao pensamento anterior, clássico, dos CIAM (...).

(...) as intervenções e os trabalhos dele [Le Corbusier] revelaram-me um mundo totalmente novo. Como trabalho apresentou o centro de Bogotá, fundamentalmente, e os primeiros planos para Chandigar. Já se percebia, através desses trabalhos, um novo caminho. Lembro-me, por exemplo, não apenas da estrutura de Chandigar mas de aspectos formais de alguns edifícios da capital, em que um certo sabor indiano percorria os trabalhos, coisa incompreensível num arquitecto que advogava uma «arquitectura internacional»." [324]

5-110. Orfanato Municipal de Amesterdão, Aldo van Eyck, 1955-1960 *[p766]*

Nesta perspectiva, o projecto para o Hospital de Veneza é surpreendente na obra de Le Corbusier no início da década de sessenta: revê os conceitos urbanos defendidos em *Urbanisme* e desenvolvidos nos CIAM; ao fazê-lo retoma um conjunto de valores urbanos da cidade tradicional e de Veneza, como escala, integração, património, articulação, público/privado, centrando a sua atenção no habitante; e porque ao reinterpretar os valores urbanos de Veneza, aceita a

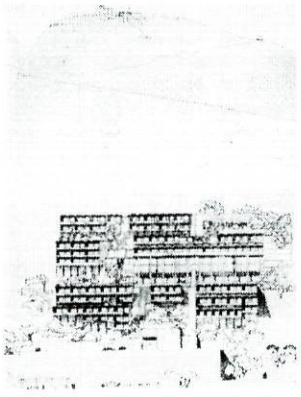
323. Ibid., p.50-51

Sobre este momento ver o ensaio de Nuno Portas, onde também constata a pertinente antecipação da acção de Le Corbusier no seu "último periodo".

PORTAS, Nuno, "Le Corbusier, Ainda Actual?", *O Tempo e o Modo*, nº 30, 1965, p.802

324. "Entrevista com o arquitecto Fernando Távora", *Arquitectura*, 123, 1971, p.152 [entrevista realizada por Mário Cardoso]

importância da rede como forma e suporte morfo-tipológico da cidade, passando a integrá-la no seu projecto para o Hospital de Veneza.[325]



5-111. Roq et Rob, Le Corbusier, 1949-1951 *[p960]*

A noção de rede é igualmente o suporte formal mais evidente na argumentação das novas propostas realizadas pelo Team 10. Repare-se no Orfanato Municipal de Amesterdão (1955-1960) de Aldo van Eyck, obra emblemática deste grupo, e nas semelhanças com a rede formal e conceptual do Hospital de Veneza, que, submetendo-o à fisionomia da cidade, dá simultaneamente resposta ao programa intrincado de um hospital.[326]

Igualmente Louis Kahn, ao usar um módulo quadrado que é repetido na casa De Vore (1954-1955), não só como princípio construtivo, mas também na organização fluente do espaço doméstico, aproxima-se da mesma noção presente na obra de Aldo van Eyck. Em ambas as obras, encontramos um lado aleatório pretendido, na assentamento dos volumes e na definição de relações entre espaços, que é suportada pela mesma recorrência à regra geométrica da rede, como suporte e controlo formal do projecto.

5-112. Hotel do Mar 1ª fase, Conceição Silva, 1956 *[p468]*

Em 1956 é solicitada a Conceição Silva a realização do projecto para um hotel na encosta de Sesimbra. O Hotel do Mar (1ª fase), apresenta uma morfologia celular que se adapta ao movimento da encosta, sem

325. A introdução da ideia de património, tal como hoje o consideramos, é analisada por Alexandre Alves Costa, onde salienta o carácter moderno desta concepção:

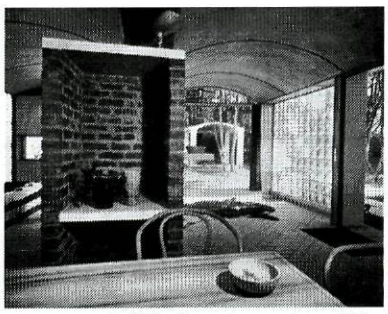
"As concepções actuais de património estão intrínseca e necessariamente ligadas à Modernidade e são exclusivamente da civilização ocidental. Só uma concepção moderna do tempo introduz a noção da irreversibilidade da mudança. (...)"

A modificação moderna da noção de tempo tem o seu reflexo na vida doméstica e na casa

COSTA, Alexandre Alves, "O Património e o futuro", (1996), *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, vol. 38, fascs. 3-4, Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia, Porto, 1998, p.111-112

326. COLQUHOUN, Alan, "Interacciones formales y funcionales. Un estudio de dos de los últimos proyectos de Le Corbusier", (1966), in *Arquitectura moderna y cambio histórico: ensayos 1962-1976*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978, p.34-44

deixar de afirmar na paisagem a sua presença, com uma estrutura conceptual lida através dos conjuntos de separadores brancos dos terraços dos quartos. Também neste projecto, verificamos o uso de uma matriz que suporta a repetição de um movimento organizado, que flui em aparente jogo de ordem e desordem, que consegue surpreender o visitante ao não se aperceber da sua real dimensão, mas também salvaguardando o seu impacto na paisagem. Este projecto, procura estabelecer a ponte entre moderno e vernacular, tal como acontece na obras de Le Corbusier, numa "mediterranização" do moderno, que encontramos no seu projecto Roq et Rob (1949-1950) de apartamentos turísticos na encosta acidentada de Cap Martin, para o proprietário da L'Étoile de Mer.



5-113. Casa de *week-end*, Le Corbusier, 1935 *[p847]*

No Hotel do Mar (1ª fase), se a sua expressão vernacular está presente na repetição modulada das parede brancas que separam os quartos, também é presente na construção do restaurante panorâmico no alto da colina, sobre o células dos quartos, a vila e o mar, remetendo-nos aos valores da tradição de construção em madeira, que engloba na sua intervenção com grande liberdade formal e sem perda do vigor modernista.

A grelha é aqui também um instrumento de articulação de diferentes dimensões, sistemas construtivos e programas, capaz de no plano disciplinar, suportar uma arquitectura que conjuga diferentes influências na resposta ao sítio.

5-114. Orfanato Municipal, interior, Aldo van Eyck, 1955-1960 *[p766]*

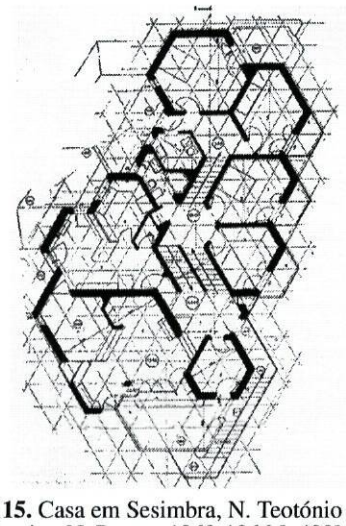
A **casa de Sesimbra [p489]** realizada por Nuno Teotónio Pereira e Nuno Portas entre 1960 e 1966, é publicada com um texto de Nuno Portas, onde é apresentada a investigação que serviu de suporte a este projecto.

É raro encontrarmos um tal desenvolvimento teórico que sustente a realização de um projecto, o que no presente estudo se apresenta de particular relevância. A casa de Sesimbra, é assim apresentada como um laboratório das "*concepções de habitar*" que pretendem ser desenvolvidas sobre uma rede espacial de controlo, "*mais do que efeito*

geométrico", procurando rejeitar qualquer formalismo ou moda. A rede surge como um dispositivo de projecto e não como projecto em si, para alcançar "*espaços que queríamos que fossem entendidos como sinais de certas intenções de vida*".[327]

O projecto definiu como seu objectivo "*dar ambientes variados e estimulantes à vida social da casa (...) assim como se pretendia expressar bem a individualidade do mundo pessoal no que se convencionou chamar a zona íntima*" e finalmente alcançar "*uma concepção aberta dos serviços domésticos, evitando uma segregação de funções que, tendencialmente entrarão no «campo» quotidiano dos membros do agregado familiar.*"[328]

Esta experimentação, que envolveu para além dos autores, Pedro Vieira de Almeida, Luís de Almeida Moreira, Maria da Luz Valente Pereira e J. M. Torre do Valle, entre outros,[329] afigura-se como um caso singular na arquitectura doméstica, sendo praticamente o único manifesto escrito, de uma obra que apresenta um conjunto de preocupações perenes com a crítica internacional ao movimento moderno e que ensaia alternativas. Na sua argumentação, é curioso notar que a rede geométrica surge também como possibilidade de suporte a diferentes realizações espaciais capazes de satisfazerem os anseios do seus habitantes, aspecto central do debate sociológico e arquitectónico contemporâneo, sendo simultaneamente o vínculo que interliga a vida doméstica e afasta uma ideia de segregação funcional e espacial, problema então essencial na arquitectura da casa.



5-115. Casa em Sesimbra, N. Teotónio Pereira, N. Portas, 1960-1966 [p489]

Sabemos hoje, que estes compromissos podem ser revistos pela sua simplicidade e pela ilusória complexidade com que parecem tratar as questões sociológicas, e ignorando que a valência essencial do projecto é arquitectónica. Mas também por isso este projecto ganha um insuspeitado significado na história do seu tempo.[330]

327. PORTAS, Nuno, "Habitação em Sesimbra", *Arquitectura*, 3ª série, nº 92, Lisboa, 1966, p.115

328. Ibid., p.115

329. Esta informação é indicada em nota ao texto:
Ibid., p.116

O Hospital de Veneza de Le Corbusier, é referência na sua obra de um novo valor da cidade como espaço de inter-relações (ou seja como rede) e do seu sentido patrimonial, no significado que hoje lhe atribuímos. Assim Le Corbusier parece retomar, no final da sua carreira, os princípios que estiveram presentes na sua formação, influenciada pela leitura da cidade de Camillo Sitte, seguramente outro fenómeno urbano daquele que divulgava em 1925, com uma "cidade contemporânea para três milhões de habitantes". As suas obras finais, Capela de Ronchamp (1951-1954), Convento de La Tourette (1953-1960), Chandigarh (1952-1965), ou o Carpenter Center (1960-1962), tal como o Hospital de Veneza, ao retomarem os valores iniciais da sua formação, parecem encontrar a sua dimensão entre moderno e arcaico, como refere William Curtis:

"Ao mesmo tempo que elas se inscrevem na história, é menos a sua «modernidade» que nos impressiona, do que a sua continuidade com a Antiguidade, a mesma à qual Le Corbusier se mostrou sensível durante as suas viagens de juventude."[331]

330. Outros projectos usam redes como suporte geométrico da sua concepção, entre outros destacamos: a **casa Watson [p485]** de Alfredo da Silva Gomes e F. A. Ferreira Santos, e a Casa Trigo Negreiros de Jorge Viana, ambas na década de sessenta, e o Centro de Reabilitação Calouste Gulbenkian [p724] de Palma de Melo em 1970. Estes projectos estão referidos em:

[s.n.], "Casa Watson, no Bairro do Rosário, Cascais", *Arquitectura*, 3ª série, nº 92, Lisboa, 1966, p.77-82

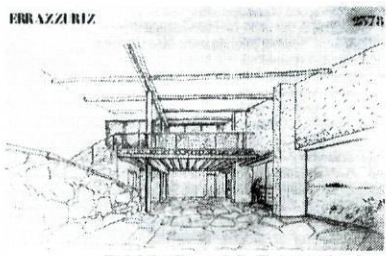
FERNANDES, José Manuel, "Pequenas jóias", in P. Silva Dias, P. Barbas, M. Colaço (cata.), *Anos de ruptura: Arquitectura Portuguesa nos Anos Sessenta*, Livros Horizonte, Lisboa, 1994

[s.n.], "Centro de Reabilitação em Lisboa", *Binário*, nº 147, 1970, p.236-242

Também Wright usou frequentemente redes não ortogonais, como suporte ao desenho das plantas e para concepção espacial de algumas das suas *Usonian Houses*, como The Hanna House de 1936. Wright descreve o uso de redes hexagonais e triangulares como sendo "mais naturais para o homem" e de possibilitarem "*breaking the box*". John Sergeant no seu estudo sobre as Usonian Houses, agrupa as casas conforme o tipo de rede de suporte que é usado. Salienta ainda a dificuldade da percepção espacial deste tipo de redes para quem está treinado a usar sistemas de base ortogonal.

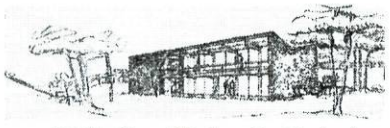
SERGEANT, John, *Frank Lloyd Wright's Usonian Houses: Designs for moderate cost one-family homes*, Whitney Library Design, Nova York, 1984

O Hospital de Veneza é ainda significativo porque ao interessar-se por uma espacialização, mais complexa e em rede, das relações formais e conceptuais do projecto e da sua articulação com a cidade, Le Corbusier abandona os anteriores esquemas de relações lineares e axiais [332]— presentes em projectos como o Palácio das Nacões (1926-28), o Centrosoyus (1928-30) ou Palácio dos Sovietes (1931-1932) — passando a valorizar na sua arquitectura a interacção entre homem, programa e cidade.



5-116. Casa M. Errazuris, Le Corbusier, 1930 *[p600]*

Julgamos ainda que esta perspectiva aberta por Le Corbusier no final da sua vida, deve também ser observada como uma valorização do contacto da obra moderna com a cultura local.[333] Este aspecto decisivo na sua formação (nomeadamente após a Viagem ao Oriente), e na sua obra, pode ser constatado na forma como Le Corbusier irá tratar o programa da habitação individual.



5-117. Casa Mathes, Le Corbusier, 1935 *[p601]*

Logo após o período em que formula os "5 Points d'une Architecture Nouvelle" entre 1914 e 1925, as casas construídas por Le Corbusier registam uma liberdade formal e construtiva que esquecem os famosos 5 pontos.[334] Como exemplos podemos referir a casa M. Errazuris (1930), a casa Mandrot (1930-1931), a casa Mathes (1935) ou a casa de *week-end* nos arredores de Paris (1935) onde constatamos a adopção de soluções muito particulares e diversas, de contextualização com o espaço

331. CURTIS, William, "Le moderne et l'archaique, ou les dernièrs œuvres", in Jacques Lucan (dir.), *Le Corbusier, une Encyclopédie*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1987, p.251

332. FRAMPTON, Kenneth, *Le Corbusier*, (1997), Akal Arquitectura, Madrid, 2000, p.80-101

MUMFORD, Eric, "The Emergence of Mat or Field Building", in Hashim Sarks (ed.), *Le Corbusier's Venice Hospital and the Mat Building Revival*, Prestel, 2001, p.58

333. Este aspecto é amplamente estudado por Alan Colquhoun que dedica numerosos ensaios à obra de Le Corbusier e ao Movimento Moderno:

COLQUHOUN, Alan, "Despalzamiento de conceptos em Le Corbusier", (1972), in *Arquitectura moderna y cambio histórico: ensayos 1962-1976*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978, p.113-126

334. OECHSLIN, Werner, "«5 Points d'une architecture nouvelle»", in Jacques Lucan (dir.), *Le Corbusier, une Encyclopédie*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1987, p.92-95.

Sobre este tema ver: *4 Precedentes na experiência anglo-saxónica: o central living hall*, nota [108] página 161.

envolvente urbano ou natural, de adequação ao clima, de uso de materiais locais, de escolha de formas construtivas que procuram responder à dimensão da casa como abrigo e se aproximam de formas construtivas da arquitectura de terra.[335]

A este propósito, Ernesto Rogers chama a atenção para a presença contínua de um vínculo entre cultura local e obra na produção dos mestres da arquitectura moderna, escrevendo em 1958:

"Basta pensar no projecto de Frank Lloyd Wright para uma casa em Veneza, lamentavelmente não executado, nas obras de Le Corbusier no Punjab e em Ronchamp, nos arranha céus de Mies que recorre à leitura da Escola de Chicago, ou na casa que Gropius constrói para si em Nova Inglaterra, para verificar até que ponto sentiram o problema das culturas especificas dos distintos ambientes, naturais ou artísticos, e de que modo a sua palavra pode também aqui ser servir de guia."[336]

O debate sobre a presença deste vínculo entre cultura local e produção arquitectónica, ou seja, da contaminação fundamental entre tradição e renovação na arquitectura moderna, constitui um tema continuamente presente e paralelo à divulgação institucionalizada de uma cultura arquitectónica Moderna. Um desses momentos de divulgação mais significativos será referenciado na exposição *Modern Architecture: International Exhibition*, organizada por Henry-Russell Hitchcock e Philip Johnson no Museum of Modern Art (MoMA) em Nova Iorque, durante 1932, sendo reconhecida pelo êxito da sua propaganda, eficaz e simplificadora, codificando a modernidade em arquitectura que passou a ser vulgarmente conhecida como *International Style*.[337]

Embora raramente evidenciado pela crítica, o debate que desde logo suscitou esta exposição, questiona a sua ortodoxia e a visão de um

335. MARTÍ ARÍS, Carlos, *Aportaciones del sur a la cultura moderna del habitar*, 2000, [policopiado]

336. ROGERS, Ernesto Nathan, "La arquitectura moderna después de la geración de los maestros", (1958), in P. Hereu, J. M. Montaner, J. Oliveiras, *Textos de arquitectura de la modernidad*, Nerea, Madrid, 1994, p.324

Movimento Moderno como um estilo. Lewis Mumford no seu ensaio introdutório à exposição Domestic Architecture of Bay Region, realizada em 1949, no Museum of Art de São Francisco, apresenta esta arquitectura, diferente daquela que foi patente na exposição de Nova Iorque em 1932, como um novo entendimento de arquitectura moderna e americana que se opõem à ideia de um estilo internacional.[338]

5-118. Sea Ranch Condominium, Charles Moore (et al.), 1963-1965 *[p768]*

Como é referido por Paolo Polledri no seu estudo por nós citado, esta polémica já teria começado quando Lewis Mumford manifesta, dois anos antes, em 1947, num dos seus artigos "Sky Line" na revista *New Yorker*, o seu entendimento sobre esta arquitectura que considera como adequada ao local, ao clima e à forma de vida na região da Bay Area em São Francisco. Para Lewis Mumford de "Bay Region style" confronta-se directamente com "o mecânico, o impessoal e a estética puritana"[339] do *International Style*.

Trata-se de um confronto directo, mas também de uma resposta alternativa, que defende a importância da tradição local como resposta a um estilo de vida concreto, contra a tese do *International Style* em

337. O catálogo desta exposição apresenta três aspectos particularmente notáveis e nem sempre referidos, que recolocam na organização desta iniciativa (exposição e catálogo), a origem do debate que de imediato se iniciará, sobre o sentido de um *International Style* em arquitectura.

O primeiro aspecto, manifesta-se na viva defesa e codificação em quatro itens de um estilo arquitectónico moderno, no *Foreword* de Alfred Barr com que abre o catálogo.

O segundo aspecto, é a inclusão na exposição e catálogo, da obra de Frank Lloyd Wright, que se deve segundo Claude Massu, à insistência da administração do MoMA. Na obra que aprofunda e divulga a tese de um estilo moderno apresentada na exposição, *The International Style: Architecture since 1922*, de Hitchcock e de Philip Johnson, editada em 1932, a obra de Wright já não é incluída.

O terceiro aspecto, é a inclusão na exposição e catálogo, do problema da habitação colectiva na sua dimensão social, numa secção organizada por Lewis Mumford, com imagens dos bairros degradados, sinal da crise económica que a América atravessava na época. Mumford será nos anos seguintes, um dos mais fortes críticos à apologia de um estilo internacional, como veremos.

MASSU, Claude, "Préface à l'édition française", (1932), in Henry-Russel Hithcock, Philip Johson, *The Internationel Style: Architecture since 1922*, Éditions Parenthèses, 2001

HITCHCOCK, Henry-Russel, JOHNSON, Philip, *Modern Architecture: International Exhibition*, Museum of Modern Art, Nova Iorque, 1932

Ver também no capítulo *4 Precedentes na experiência anglo-saxónica: o central living hall*, nota [116] na página 165

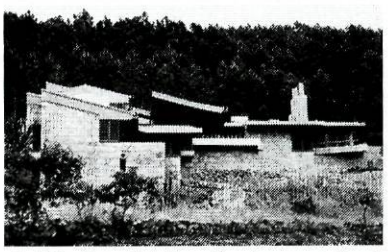
338. POLLEDRI, Paolo, "«The Nearest Thing to a Contemporany Vernacular»: the Bay Area Architectural Tradition in Perspective", *Zodiac*, 11, 1994, p.12-43

339. Ibid., p.14

arquitectura moderna difundida desde a exposição, catálogo e posterior livro, organizados por Henry-Russell Hitchcock e Philip Johnson em 1932.[340] O MoMA viria a provocar uma rápida resposta com a organização de um debate em de 1948 que contará, entre outros, com presença de Alfred H. Barr, Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson, Walter Gropius, Marcel Breuer, George Nelson, Eero Saarinen e Lewis Mumford, não haverá consenso sobre o que é arquitectura moderna. Tudo é questionado e com particular ênfase a ideia da possibilidade de poder existir uma produção moderna que se reconheça na sua comunidade, uma arquitectura que se defina como "Bay Region style".

5-119. Casa Sugden, Alison e Peter Smithson, 1955-1956 *[p987]*

Entretanto outras exposições serão organizadas pelo MoMA divulgando a arquitectura moderna, destacando-se *Built in USA, 1932-1944*, realizada em 1944, onde é dado realce particular à arquitectura produzida na California e na Bay Area, a que Elizabeth Mock, conservadora do Departamento de Arquitectura, designa como "*curiosa inexplicável tradição*".[341] Trata-se efectivamente de uma aproximação menos dogmática do que aquela que determinou a exposição de 1932.



5-120. Casa M. Ferreira Azancot, José Forjaz, 1961-1963 [p500]

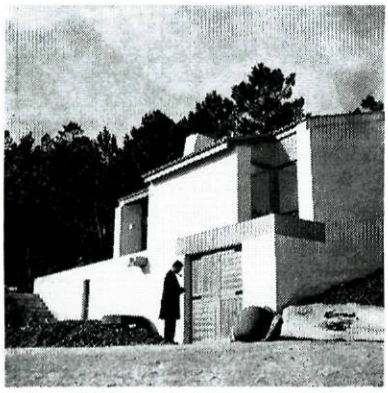
O que está em causa neste exemplo — e julgamos ser significativo para o nosso estudo —, para além do debate de posições disciplinares e ideológicas distantes e mesmo opostas, é a defesa da apropriação e transformação da arquitectura moderna numa produção preocupada com outros valores para além do estilo, valores esses próximos à comunidade onde se localiza e que caracterizam o seu *"way of life"*, ou usando as palavras de Fernando Távora: *"O «estilo» não conta; conta, sim, a relação entre a obra e a vida; o estilo é o resultado dessa relação."*[342] Esta apropriação, não rejeitando a expressão do movimento moderno, vai cruzá-lo com a influência proveniente da tradição local da construção, com as melhores soluções relativamente ao clima, à topografia e à forma de vida. Esta arquitectura, e sobretudo a habitação unifamiliar que então

340. Ver nota [337]

341. Idem, p.17

342. TÁVORA, Fernando, [s.t.], *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação*, 4ª série, ano XLV, nº 3-4, Lisboa, 1953, p.71

se virá a produzir na década de sessenta — caracterizada por espaços amplos com poucas divisórias, sem uma exaustiva hierarquia e com grande sentido prático na organização da vida doméstica — vai assumir uma forte identidade no espaço da Bay Area, não tanto pelo seu carácter formal — são exemplo disso obras de Joseph Esherick, Charles e Ray Eames, Charles Moore, William Turnbull ou Frank Ghery — mas pela intenção da arquitectura procurar dar resposta a uma efectiva melhor qualidade de vida.



5-121. Casa do Freixial, Manuel Taínha, 1958-1960 [p437]

Na mesma época em Portugal e na Europa, encontramos a mesma atenção, o mesmo interesse na experimentação de alternativas; o mesmo interesse pelo vernacular com via para a reconsideração do moderno.

Os exemplos da **casa do Freixial [p437]**, de Manuel Taínha realizada entre 1958 e 1960 ou da **casa M. Ferreira Azancot [p500]** realizada entre 1961 e 1963 por José Forjaz, podem exemplificar essa relação diferente que então se investigava entre programa, local e construção. Ambas procuram uma adaptação muito precisa à topografia do local de implantação, e para isso desmultiplicam-se em volumes que vão pousando no terreno em diferentes níveis. Esta desconstrução do volume puro, correspondente ao abandono da forma geometricamente identificável, permite uma segmentação do programa também mais consonante com os objectivos da casa e dos seus habitantes. A organização dos quartos, dos serviços e das salas em espaços arquitectonicamente bem caracterizadas, parece enfatizar de novo a segregação espacial como valor para diferenciar áreas com uso e função distintas na casa, como se verifica no extenso programa da casa M. Ferreira Azancot. Contudo, a fragmentação do volume, o uso de telhado, dos materiais locais, ou ainda a adopção de janelas tradicionais simultaneamente com superfícies de vidro — recusando a disciplina da janela horizontal — não põe em causa a espacialidade moderna destes projectos. A casa do Freixial, é eloquente na sua proposta de continuidade espacial, na forma como organiza diferentes espaços da zona social, com distintos usos, mas sempre assegurando uma continuidade visual do habitante que pode cruzar o espaço com o seu

olhar. Estes espaços, como se pode constar no projecto, são subtilmente segmentados e interligados, por jogo de articulações de volumes, de alturas variáveis (ao qual se associa a galeria de acesso aos quartos) e com diferentes formas de controlo da sua iluminação.

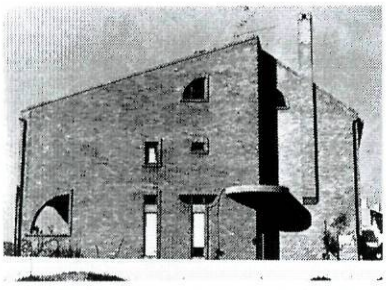
A revisão dos postulados do Movimento Moderno, tal como foram expressos pelos CIAM, e no exemplo destas casas, não passa pela rejeição, com carácter substitutivo, da descoberta do espaço moderno, mas pela incorporação de outras formas de ver e de outros saberes, no projecto e na construção do espaço doméstico. Este aspecto propõe-nos uma visão de um tempo cíclico, em que são novamente retomadas soluções antigas, e incluídas no projecto outras possibilidades vindas da arte de construir, do habitar ou do achado disciplinar. A hibridez destes projectos é disso sintoma, mas também é nela que reside a sua modernidade na década de sessenta.

5-122. Casa Silva Fraga, João C. Rebelo, 1958-1960 [p995]

Outras obras parecem fazer uma aproximação à revisão do Moderno, com uma expressão menos próxima da tradição da arquitectura vernacular e menos ligada à experiência contínua da arquitectura doméstica, desde o século XIX e prolongada pelo século XX, através da obra seminal de Frank Lloyd Wright. A **casa Silva Fraga [p995]** realizada entre 1958 e 1960 por João Correia Rebelo, em Ponta Delgada, parece-nos apontar outros caminhos na interrogação do Moderno, menos preocupada na recuperação de uma linguagem moderna, e mais atenta à valorização do que hoje chamamos a arquitectura anónima e vulgar. Neste sentido, julgamos que a experiência desta casa aproxima-se da obra inicial de Robert Venturi, na procura de uma arquitectura pobre nos meios, que usa e reproduz a imagem comum da construção corrente.[343] É esta imagem (e modo de fazer) da *arquitectura sem arquitecto,* que se pretende incorporar pela via erudita na nova produção, ao gosto de uma certa hibridez e pós-moderna, traduzido em Portugal nas décadas de 70 e 80, pelas casas designadas de *desenhador* ou de *emigrante.*[344]

343. BROWN, Denise Scott, "Learning from Pop", in *A view from the Campidoglio: Selected Essays* 1953-1984, Harper & Row, New York, 1984, p.26-33

Também nesta perspectiva do elogio do anónimo, num exercício de desagregação dos elementos que compõem a construção, e na procura de uma nova aproximação à realidade, parece inscrever-se a obra das duas **casas geminadas em Queijas [p526]** de Raul Hestnes Ferreira. Neste projecto, a casa é tratada com alguma impessoalidade, verificada na normalização e organização praticamente idênticas do espaço doméstico para duas famílias. Este entendimento de casa parece atender à ideia de Kahn, de que uma casa é boa para uma família se o for para todas, marcando assim o abandono de uma ideia romântica e de casa única.



5-123. Casas geminadas em Queijas, fachada com entrada principal, R. Hestnes Ferreira, 1968-1973 [p526]

Mas é precisamente nesse sentido de valorização da produção corrente para um outro tempo e lugar, que podemos recuperar o contacto com o Moderno, que valoriza a produção anónima e mecanizada, presente na descrição de Le Corbusier do interior do Pavilhão do L'Esprit Nouveau (1924-1925), em que salienta o uso de objectos correntes e banais, que podemos encontrar no nosso dia-a-dia. É esta vertente do entendimento da arquitectura, que julgamos poder interessar a João Correia Rebelo e a Raul Hestnes Ferreira, para a tornar presente no projecto destas casas.

344. Sobre as *casas de emigrante* ver a investigação:

VLLANOVA, Roselyne, LEITE, Carolina, RAPOSO, Isabel, *Casas de Sonhos*, (1994), Edições Salamandra, Lisboa, 1995

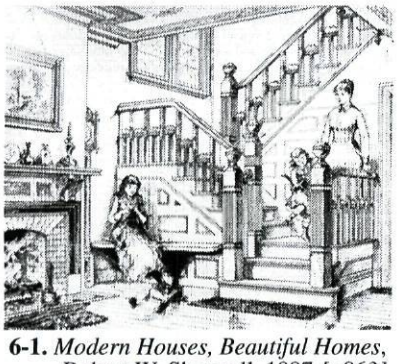
Nuno Portas, no prefácio à publicação referida, recorda *"que na primeira metade do século, Portugal foi invadido por casas, não menos exóticas ou ecléctica, ditas dos «brasileiros», igualmente criticadas pelos intelectuais bem pensantes, o que não evitou que hoje tentemos conservá-las. Assinale-se que, já então, elas não eram muito diferentes das que a burguesia nacional enriquecida importava dos lugares de vilegiatura, de Nice a Vichy; (...)"*

Ibid., p.10-11

Sobre este assunto ver também no capítulo *4 Precedentes na experiência anglo-saxónica: o central living hall* o tópico "O rústico internacional" na página 120

6 O centro como determinante na organização da casa

A existência de um espaço no centro da habitação, como elemento essencial na composição da casa, e sem uma função num estrito programa funcional, é possível de identificar desde a obra de Richardson. Este espaço central vai gerar as condições para uma nova leitura da organização da casa, enquanto resposta a novas necessidades e comportamentos emergentes das transformações, que afectam globalmente a sociedade na transição do século. Esta oportunidade conduzirá, com a mudança em curso da estrutura familiar, à reorganização espacial da casa, nomeadamente do seu interior, atribuindo ao espaço central um papel na forma de estar e na representação de um estilo de vida.



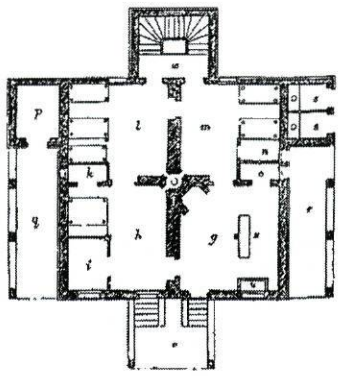
6-1. *Modern Houses, Beautiful Homes*, Robert W. Shoppell, 1887 *[p863]*

É através da libertação de valores domésticos anteriores, isto é, pertencentes à tradição doméstica palaciana representada pelas mansões até aí construídas, e da integração de outros valores na vida familiar, que se operam as modificações no espaço doméstico. A nova casa fará apelo a um conjunto de valores emergentes na vida doméstica do século XX, que se tornaram referência e aspiração cultural, presente no desenho da habitação: o conforto da vida em casa, a saúde e higiene proporcionada pela nova organização e equipamentos, o contacto com a natureza através da permeabilidade da casa ao exterior, a menor hierarquização e diferente segregação dos espaços de acordo com os padrões do século XIX, a economia e racionalidade da construção, e os avanços

tecnológicos que proporcionam mais rapidez e requerem menor esforço no trabalho e empregados domésticos, serão alguns desses factores.

O desenho da casa centrada num espaço ou num conjunto de infrestruturas centrais, está presente nas construções populares e rurais e em propostas de um vasto conjunto de especialistas, que no século XIX, se debruçavam sobre as qualidades fundamentais da habitação.

A desenho da planta da casa a partir da ideia de um núcleo edificado central, associado à lareira e a outras infra-estruturas que dividem genericamente a casa em quatro grande áreas, é enunciado pelos médicos e agrónomos desde o século XVIII, e exemplificada através de propostas desenhadas, como a Casa Rural de Lusson e Morel de Vindé em 1824, ou os Protótipos da organização doméstica de Catherine E. Beecher em 1841,[1] que adiante referiremos.



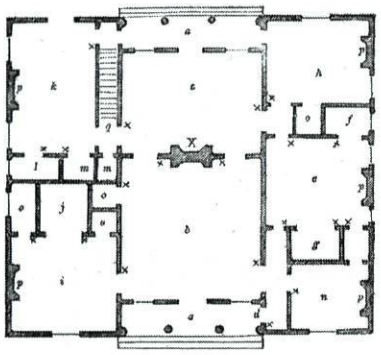
6-2. Casa rural, Lusson e Morel de Vindé, 1824 *[p1006]*

No entanto, a utilização do núcleo central na proposta de Lusson e Morel de Vindé, não traduz uma ideia de organização espacial vocacionada para uma melhoria da eficácia da vida doméstica, como vinte anos mais tarde Catherine E. Beecher defenderá, nos seus protótipos de habitações mais eficientes. Esta observação é salientada por Jean Cuisenier, em *La Maison Rustique: logique social et composition architecturale*, quando analisa na sua obra *Essai sur les constructions rurales économiques* de 1824. Para Jean Cuisenier a planta da Casa rural de Lusson e Morel de Vindé, presente nessa obra, contempla uma compartimentação detalhadamente atribuída a cada função da casa, podendo-se encontrar localizações contíguas que aproximam actividades domésticas afins. Mas para Cuisenier, esta forma de organizar a casa, é o resultado de razões geométricas de medida e de cálculo, e não de razões arquitectónicas, tal com hoje as concebemos, que possam justificar as opções funcionais adoptadas, como princípios espaciais para entender a vida doméstica.[2]

1. As propostas de Catherine E. Beecher são tambem referidas no capítulo *9 Redução, concentração e simplificação do programa doméstico*

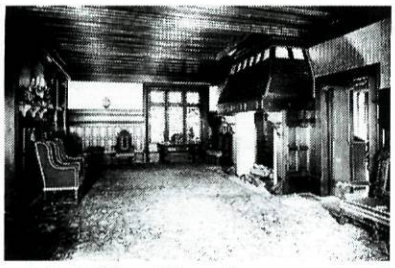
2. CUISENIER, Jean, *La Maison Rustique: logique social et composition architecturale*, Presses Universitaires de France, 1991, p.229

Assim, parece-nos ser o trabalho de Beecher, em meados do século XIX, que vai mais longe, introduzindo na cultura doméstica uma valorização da eficácia como aspecto determinante para organização da casa e da sua compartimentação, associado a uma ideia de espaço e de centralidade.[3] Este aspecto cria as condições para uma progressiva alteração das condições que determinam o desenho da casa. A habitação deixa de ser ditada unicamente por princípios geométricos e de acomodação de funções, como vimos, para passar a ser também um sistema de relações que, pela sua forma e articulação, podem condicionar a utilização do espaço.



6-3. Protótipos da organização doméstica, Catherine E. Beecher, 1841 *[p907]*

A ideia de utilização de espaço e de organização central, já está presente nos estudos e nas diversas propostas de organização apresentadas por Catherine Beecher, e surgem com aspecto fulcral para a modernidade. É através delas e da sua influência, nomedamente na Europa, que será introduzido um novo quadro de valores, como eficiência, conforto e privacidade, que passaram a caracterizar a construção do espaço doméstico.



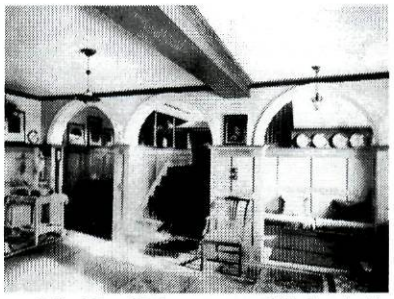
6-4. William Watts Sherman, *central living hall*, H.H. Richardson, 1884-1876 *[p816]*

A transformação da casa burguesa pode ser observada na interpretação da ideia de espaço central na habitação, como argumento identificável na sua composição e organização.

Progressivamente, este espaço transforma-se em espaço de estar e de trabalho doméstico, de vida quotidiana com menor formalidade, do que aquela que existe em espaços como a sala de estar ou a sala de receber. Esta nova postura e forma de estar, é introduzida neste espaço aberto e central da casa, pelo seu uso diário com certos trabalhos domésticos como costurar, bordar, ler, escrever e estar com as crianças, até aí remetidos para compartimentos específicos como a sala de senhora, *boudoir*, quarto de dormir, quarto de crianças ou mesmo para compartimentos situados na área de serviço.

3. BEECHER, Catherine E., *A Treatise on Domestic Economy, for the use of Young Ladies at Home and at School*, (1841), Harper & Brothers Publishers, Nova Iorque, 1851

Verifica-se que são sobretudo tarefas do foro feminino — como se pode ver pelas ilustrações e fotografias da época com mulheres e crianças— que primeiro são acolhidas neste espaço no centro da habitação, e suspeitamos que a presença masculina permanece em espaços como o escritório, biblioteca, sala de fumo e bilhar ocorrendo posteriormente, a sua transferência para o espaço central e depois para a sala comum.



6-5. New Palace, *central living hall*, C.F.A. Voysey, 1887 *[p809]*

A casa embora seja marcadamente um projecto de soberania masculina, é na prática, sujeita a um controlo logístico feminino. Esta situação é explícita no contraste que podemos registar, entre as propostas de estudo da casa e da sua melhoria, de Catherine Beecher (1800-1878) e de Robert Kerr (1823-1904).[4] Os seus trabalhos contemporâneos são disto referência, demonstrando o texto de Kerr, uma visão da casa como um espaço essencialmente de representação masculina, enquanto Beecher apresenta um entendimento da casa dirigido a uma maior eficiência doméstica. Esta oposição de perspectivas baseada na distinção do género[5] perdurará sob diferentes formas e equilíbrios durante todo o século XX.

6-6. Casa George Blosson, espaço central com escada e lareira, Frank L. Wright, 1892 *[p839]*

A importância do espaço central como dispositivo arquitectónico, é ainda reforçada pela dimensão e localização na planta da casa, pela ligação que permite com os restantes compartimentos e zonas funcionalmente distintas e pela existência de diversos elementos como sejam, a lareira que permite o seu aquecimento, bancos ou sofás integrados no desenho de lambrins e escada principal.

Estas soluções decorrem do desenvolvimento progressivo da ideia de espaço central na casa, passando por uma sucessiva integração de espaços, num reforço da continuidade espacial e eliminação da separação

4. O trabalhos destes dois autores é também observado no capítulo *5 Mudança e continuidade no projecto doméstico*

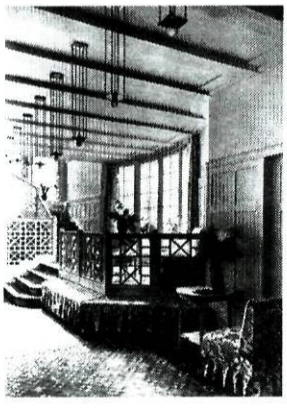
5. Sobre este tema ver:

WIGLEY, Mark, "Untitled: The Housing of gender", in Beatriz Colomina (ed.), *Sexuality & Space*, Princeton Architectural Press, 1992, p.327-389

RENDELL, Jane, PENNER, Barbara, BORDEN, Iain (edit), *Gender space architecture: An interdisciplinary introduction*, Routledge, Nova Iorque, 2000

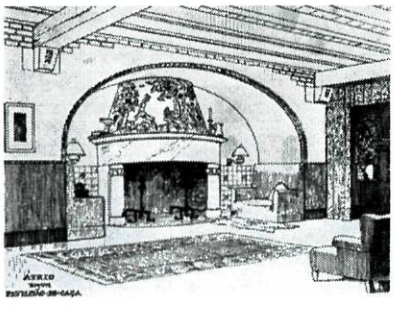
rígida entre compartimentos. Vamos encontrar aspectos precursores deste processo, na experiência anglo-saxónica que conduzirá ao *central living hall*, desde as obras de Richardson (1838-1886) até à obra de Voysey (1857-1941), de Muthesius (1861-1927) e de Wright (1867-1959).

6-7. Casa E. Bernhardd, átrio da escada e entrada, H. Muthesius, 1904-1905 *[p810]*



A imagem do *central living hall*, entre os diversos exemplos já abordados pode ser melhor assinalada em 4 casos: a casa William Watts Sherman (1874-1876) de Richardson, onde se salienta a enorme lareira no seu centro; em New Palace (1897) de Voysey, onde podemos observar um espaço simultaneamente de entrada na casa e de passagem entre compartimentos, com uma pequena alcova de estar com um arco; na casa George Blosson (1892) de Wright, onde este espaço apresenta também uma lareira, fortemente associada à elaboração espacial e ao desenho, salientado pelo banco corrido na recepção da escada, e pela forma como é mobilado, de acordo com as necessidades de acolhimento e de estar[6]; ou ainda da casa E. Bernhardd (1904-1905) de Muthesius, responsável pela larga divulgação da casa de campo inglesa com a edição de *Das Englische Haus*, onde encontramos os mesmos elementos, átrio, lareira, banco e escada, configurando não só uma zona de acolhimento mas também uma zona de estar que abre um novo entendimento da vida doméstica.

6-8. Átrio para um Pavilhão de Caça, desenho, Raul Lino, 1910 *[p924]*

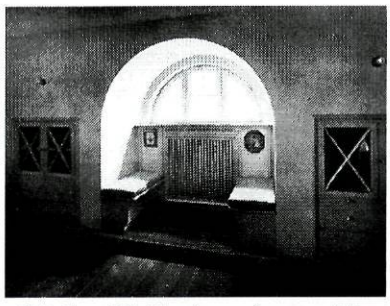


Também Raul Lino (1878-1974) usou estes elementos, para configurar o espaço do átrio central das primeiras casas, realizadas no início do século XX quando acabava de regressar da Alemanha, abertas a noções como, flexibilidade de uso, permeabilidade das funções ou articulação entre interior e exterior, aspectos invulgares na caracterização do espaço doméstico da época. Na ilustração que realiza para um Pavilhão de Caça (1910) encontramos o uso desses mesmos elementos, com a presença de um arco abatido, adequando escala dos espaços e utilização, num misto de refinamento (visível também no mobiliário que propõe) e modernidade (caracterizada pela ausência de

6. Esta imagem da casa Blosson é realizada na presença de uma figura feminina sentada no banco, ao fundo da imagem, aspecto que podemos considerar indicador das transformações verificadas na estrutura familiar.

elementos decorativos e na valorização do conforto com aspecto determinante do uso).

A presença destes elementos não se restringe à concepção do espaço central, surgindo inesperadamente em outros locais da casa, na procura de uma nova espacialidade. Na casa Riehl (1907), primeira obra de Mies van der Rohe (1886-1969), encontramos uma pequena alcova na espessura da parede, repetida em diversos locais da casa, como recanto de estar com dois bancos, local para banheira ou para lavatório, acompanhado pelo desenho de um arco e janela semicircular, identificando pequenos espaços à margem do programa da casa. [7]



6-9. Casa Riehl, *alcova* de estar, Mies van der Rohe, 1907 *[p1004]*

Através deste dispositivo e dos elementos que o compõem, é possível ler a mudança e a continuidade, na organização do espaço doméstico e no seu projecto.

O espaço central na casa abre a habitação a uma nova leitura do programa doméstico, registada nas diferentes soluções adoptadas. Numa perspectiva comum, podemos considerar que, este espaço central cria as condições para a flexibilização dos usos e para a integração de espaços até aí considerados autónomos. É um espaço que admite a sobreposição de processos, de diferentes tempos e diferentes formas de habitar até aí remetidas para uma compartimentação específica.

Esta diferente espacialidade, determina, como veremos, condições para a alteração do programa doméstico verificado ao longo da primeira metade do século, assitindo a novas circunstâncias da sua produção identificadas como o valor do espaço em si mesmo — reflectido no

7. Notamos que existem semelhanças entre a casa Riehl de 1097 de Mies van der Rohe, e alguns projectos de Voysey, nomeadamente com a casa Brodleys de 1898. Nestes projectos, podemos encontrar a mesma utilização do telhado com forte inclinação, o que permite a utilização da mansarda, dando origem a pequenos postigos na cobertura, e a existência de um alpendre lateral à sala, integrado no volume principal da edificação, indicando a posterior integração entre interior e exterior no espaço doméstico. Este último aspecto é habitualmente referido à influência dominante de Wright, assinalada desde 1923 com o projecto da Brik Country House, o que Mies van der Rohe sublinha em alguns textos. Contudo parece-nos importante não focar uma única referência como justificação exclusiva para uma obra. Sobre este assunto ver o prefácio de Kenneth Frampton na edição castelhana de:

SPAETH, David, Mies van der Rohe, (1985), Gustavo Gili, 1986

conceito de *promenade architecturale*, ou seja do movimento como um elemento de projecto —, a redução, concentração e simplificação do tratamento espacial da casa, e a abertura da casa para o exterior.

6.1 O átrio central: espaço de representação a espaço de estar

A organização da casa desde um espaço central, promoveu um significativo conjunto de alterações na concepção do espaço doméstico e na forma como ele regista uma determinada forma de vida.

Este aspecto foi largamente observado no capítulo 4, onde registamos a transformação da casa unifamiliar burguesa na tradição anglo-saxónica, que conduziu ao *central living hall* durante a transição do século XIX para XX. Pretendemos agora, olhar para a produção nacional, observando o espaço central como ponto de partida para a organização da casa. Desde o final do século XIX registamos no espaço doméstico a sua incontornável especificidade, sucessivamente reconfigurado até à década de setenta, como resposta às condições de uma vida moderna.

A importância do espaço central é registada no projecto doméstico, pela valorização distinta de dois aspectos. Um, considera o espaço central essencialmente ligado a valores de representação socioeconómicos da burguesia, apostando numa interpretação mais cenográfica deste espaço, normalmente associado a zonas de circulação, entrada e escadas, com o uso de processos de composição baseados na simetria ou na perspectiva, que encontramos facilmente em casas do início do século, como o **Palacete Mendonça [p287]**, e também em obras contemporâneas como a **casa Avelino Duarte [p580]**. Outro, considera o espaço central como uma continuidade entre os compartimentos da zona social, atribuindo a esse espaço, uma dinâmica vital na organização doméstica, que permite mais interligação e cria as condições para abertura da casa a novas formas de habitar. Este espaço surge também associado a uma mudança dos critérios de conforto e de uso, à alteração da hierarquia familiar, sobretudo no papel da mulher, que agora ditam a construção da casa— relegando os valores de representação para um plano distinto.

Verificamos assim, tratar-se de uma *passagem complexa,* de um espaço central ligado à representação para um outro que valoriza um espaço de estar, condição que regista inevitavelmente o espírito do seu tempo, e a progressiva afirmação da modernidade, implicando a mudança na forma de habitar. Esta *passagem complexa*, mantem sempre, no entanto, a face indissolúvel do simbólico e da representação na casa, aspecto permanente que ganha outros contornos na sua elaboração espacial. Este aspecto é sublinhado, não só pela utilização de factores distintivos como a área, a sua elaboração espacial (escadas, variações de pé-direito, a abertura para exterior), ou a escolha de materiais e acabamentos nobres, mas também na selecção das infra-estruturas e equipamentos domésticos, e na decoração.

6-10. Palacete Mendonça, Ventura Terra, 1909 [p287]

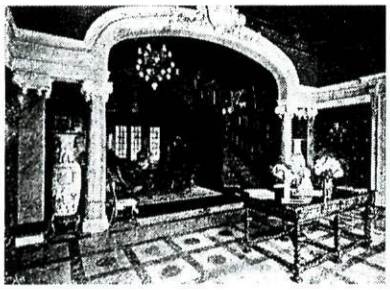
Como já afirmamos em outros momentos, a transformação do espaço doméstico, não é um processo substitutivo nem unitemporal. A passagem do século XIX para o XX, não produz uma substituição imediata de modelos, mas cria antes, um conjunto diversificado de situações balizadas por influências de cariz classizante e modernista que, indiferentemente, valorizam o espaço central na casa como forma de representação ou como forma de estar. Desta forma verificamos também, que este processo não decorre numa única época, coexistindo ao longo do século, adaptando representação e forma de estar, a uma imparável e progressivamente mais influente condição moderna. Assim, encontramos casas contemporâneas, com uma forte enfatização do centro como espaço de representação, e casas de 1900, com soluções que propõem, de forma precoce, a centralidade do seu espaço como uma nova forma de considerar a vida doméstica.

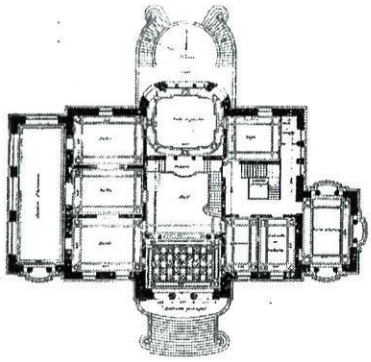
6-11. Casa Avelino Duarte, Álvaro Siza, 1981-1985 [p580]

A adopção de valores, ora de acentuação representativa, ora de carácter funcional, não tem um carácter substitutivo e único no tempo, de troca de um pelo o outro, mas sim de referenciação e de reordenação dos seus valores no projecto. No desenho da casa, estes valores são resultado

da observação da vida e da procura de uma resposta ajustada a um programa e a um cliente.

No início do século, vamos encontrar um conjunto de grandes casas burguesas como o Palacete Mendonça, o Palacete J. Ayres de Gouveia Allen, ou o Palacete da Quinta do Campo Alegre, entre outras, que apresentam uma organização baseada num espaço central.

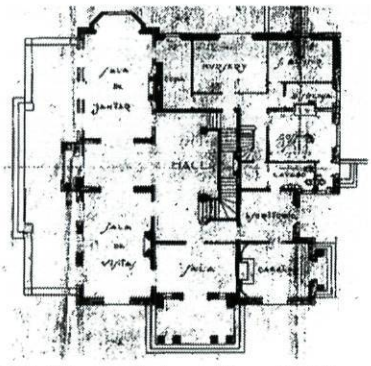




6-12. Palacete Mendonça, átrio central e planta piso 2, Ventura Terra, 1909 [p287]

No **Palacete Mendonça [p287]** situado em Lisboa, e realizado em 1909 por Ventura Terra, o espaço central inclui-se no traçado da casa de matriz clássica, fortemente marcada pela simetria, equilíbrio de proporções na planta e nas fachadas, construção prespéctica e axial, que então ditava o desenho da casa. O espaço central surge ligado a um dispositivo fortemente cenográfico, isto é, para ser visto e percorrido, numa sequência de espaços e compartimentos que tem por primordial função, representar uma imagem de poder e grandiosidade social dos seus habitantes.

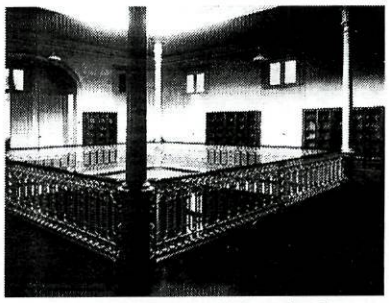
Tal como no exemplo anterior, encontramos no Porto, no **Palacete J. Ayres de Gouveia Allen [p316]**, realizado em 1929 por Marques da Silva, os mesmos elementos configurando um dispositivo espacial semelhante. O grande *hall* central, para além de articular o espaço de sociabilidade — *sala de jantar, sala de visitas* e *sala*, (como são designados na planta) — com a zona de serviço e com a circulação vertical nobre, constitui-se como o verdadeiro espaço de recepção da casa. A sua dimensão e localização no eixo do acesso principal, rematado pela dupla altura do vão de escada, e iluminado pelo lanternim na cobertura, mostra também a importância cénica que lhe é atribuída.



6-13. Palacete J. Ayres Gouveia Allen, Marques da Silva, 1929 [p316]

Também no Porto e a alguns metros da anterior obra, localiza-se o **Palacete da Quinta do Campo Alegre [p1005]** que teve como últimos habitantes e proprietários a família Andresen, de 1895 até 1936. A construção do palacete, do qual desconhecemos o seu autor e projecto, é atribuída ao seu anterior proprietário João da Silva Monteiro, que em 1875, inicia a sua construção, define a estrutura do jardim e constrói a

casa do caseiro e as estufas.[8] A confirmação da atribuição de 1875 como data da construção, transforma esta obra num exemplo precoce da sua arquitectura de gosto clássico, geométrico, austero e racional. Como veremos, a distribuição espacial e funcional da casa, nomeadamente o átrio central, a localização da escada e a ausência de uma área de serviços, permite interrogar-nos sobre o origem desta construção para habitação.[9]



6-14. Palacete da Quinta do Campo Alegre, galeria no átrio central, 1875 [p1005]

A edificação apresenta uma planta quadrada, de grande regularidade, o que permite distribuir toda a compartimentação em redor do enorme átrio central, com o qual pode comunicar. A mesma regularidade é encontrada no tratamento das fachadas, que apesar da marcação singular da entrada principal, ou do acesso ao jardim através de um terraço, apresenta nos dois pisos, vãos idênticos de grande dimensão. O telhado não é visível na composição das fachadas, ocultado pela sua baixa altura, o que permite deixar sobressair o enorme volume do lanternim central.

6-15. Palacete da Quinta do Campo Alegre, fotografia de Natal da famíla Andresen (1035) no átrio central, 1875 [p1005]

O que torna este palacete digno de registo, é o seu átrio central, não só pela grande dimensão relativa aos restantes compartimentos, mas sobretudo pela forma como é configurado no seio do ambiente doméstico como espaço de recepção, passagem e estar. A vastidão deste espaço, é ainda sublinhada por dele ser excluída a escada nobre situada lateralmente num compartimento encerrado, ligando todos os pisos desde a cave à cobertura, próximo da actual ideia de caixa de escada, o que nos sugere um tratamento meramente funcional deste espaço.[10] No piso superior, a construção da galeria, que circunda o átrio central, através de uma estrutura metálica suportada apenas por quarto pilares, atribui-lhe também uma espacialidade invulgar, liberta de elementos estruturais e decorativos. Estes aspectos continuam a ser sublinhados pela iluminação vertical, obtida pelo grande lanternim localizado no centro do átrio. De referir o aquecimento do átrio central, provido de quatro lareiras situadas em cada canto, o que permite o uso confortável

8. ANDRESEN, Teresa (coord.), *Projecto de Recuperação do Jardim Botânico da Universidade do Porto*, Estudo Prévio, Porto, 2002, p.24-42 [policopiado]

9. Esta hipótese é igualmente levantada pela arquitecta Teresa Andresen.

10. Situação semelhante no tratamento da escada é encontrada na casa Biester [p394] de José Luiz Monteiro em 1880.

deste espaço como local de estar, reconhecendo nele uma dimensão comunitária, quase pública, dentro do espaço da casa. Estas observações permitem compreender a imposição espacial que exerce sobre os outros espaços, constituindo-se como o principal compartimento da casa e para o qual todos os outros se abrem.

A fotografia realizada neste espaço no Natal de 1936 (o último passado pelos Andresen nesta casa[11]), onde se pode ver uma enorme árvore de Natal e a numerosa família, permite-nos perceber que as características deste espaço, propõem uma forma de habitar e um tipo de vida no seu interior.

Nos exemplos anteriores, salvaguardando o Palacete da Quinta do Campo Alegre em que a escada é omitida (mas não a circulação dos habitantes), encontramos o desenho da escada e a sua articulação com o átrio central, incluída no percurso de entrada e circulação nobre, como parte de um dispositivo espacial comum nas casas burguesas da transição do século. Contudo seria imprudente, como acabamos de referir, julgarmos que a utilização deste dispositivo espacial — que inclui acessos, átrio central, escadas, galerias, dupla altura central e controlo da iluminação natural — se resume a um fenómeno de transição de século.

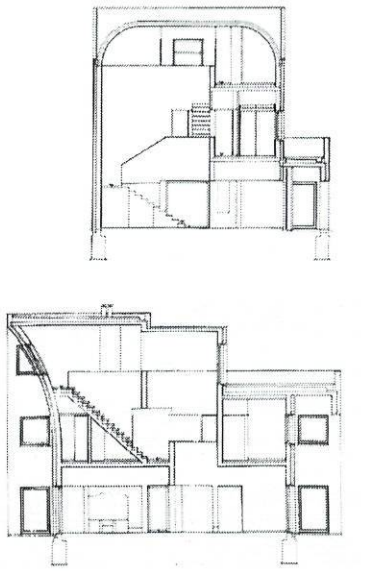
A escada é um dos elementos que mais motivará o desenho do espaço doméstico ao longo de todo o século XX, desde uma representação discreta, estritamente funcional, até à sua maior enfatização na espacialidade da casa. Verificamos a importância formal que é atribuída à escada e à sua articulação com a casa, nos exemplos contemporâneos divulgados em revistas e livros de decoração, com extensas reportagens fotográficas dedicadas a este aspecto no interior da habitação.[12]

11. CRUZ, Liberto, BRANDÃO, José, LEITÃO, Nicolau Andresen, *O Mundo de Ruben A.*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1996

12. Sobre este assunto ver também publicações especializadas em séries temáticas como:

NEVES, José Manuel (dir.), *Casas*, Estar, Lisboa, 1998

Um dos exemplos que melhor retoma a tradição da escada como elemento essencial na definição do espaço central da casa, evidenciando o seu valor representativo, é a **casa Avelino Duarte [p580]** realizada entre 1981 e 1985 por Álvaro Siza. A escada é o elemento gerador de toda a organização doméstica, conduzindo a uma estratégia espacialmente complexa, que liga a entrada principal a um átrio central, e simultaneamente, espaço de circulação entre os distintos compartimentos em diferentes pisos. Esta solução rasga vertical e transversalmente a edificação, como pode ser observado nos cortes, conduzido o olhar e o movimento do habitante, desde a entrada até à janela do escritório situado na cobertura (piso três) do lado oposto do ponto de partida. Este alinhamento axial de acontecimentos espaciais pode ser percorrido com o olhar, mas não percorrido com o movimento do habitante. Para se deslocar de um extremo ao outro, o habitante tem que percorrer duas escadas completamente diferenciadas e formalmente opostas. A primeira, transversal a este percurso, é aberta sobre a entrada e com pé direito de dupla altura, de grande dimensão com dois lanços, sendo revestida com mármore; a segunda de um só lanço, alinhada visualmente com a entrada principal, situa-se no piso dois com acesso pela galeria, e apresenta uma largura mínima, sugerindo o lugar reservado a que agora se acede.



6-16. Casa Avelino Duarte, corte transversal e longitudinal, Álvaro Siza, 1981-1985 [p580]

Interessa-nos verificar, que a invenção deste dispositivo espacial, tem como primordial função uma marcada cenografia do espaço doméstico, associando a si os valores sociais que pode representar. O espaço central assim produzido não é, primordialmente, um espaço de estar — os compartimentos que o rodeiam desenvolvem um programa francamente convencional — mas sim de representação, fazendo lembrar, neste aspecto, uma tradição palaciana decorrente de obras como as de Ventura Terra. Torna-se pertinente notar que, nesta obra de Álvaro Siza, onde o desenho das fachadas regista uma forte abstracção geométrica de influência loosiana, largamente assinalada pela crítica, a sua organização interna parece conter aspectos que contradizem esta preponderância. Este aspecto torna-se relevante, sobretudo na ausência de uma

particularização de aspectos funcionais, detalhando o uso e o movimento dos seus habitantes como aquele que pode ser observado, por exemplo, na casa Müller de 1928 e na casa Moller de 1930, realizadas por Adolf Loos (1870-1933).

Nestas casas de Adolf Loos, é através de uma compartimentação atenta ao programa e ao uso, adequando-os a um preciso desempenho e controlo social, que se constroi a sua espacialidade única. Na casa Avelino Duarte é a definição do espaço central que submete a ele toda a resposta programática da casa, constituindo-se como dispositivo essencial de todo o sistema representativo. Neste aspecto, estas casas são exemplos divergentes, e o espaço central como gerador da casa não é usado por Adolf Loos. Atendendo ao tema do espaço central como determinante na organização da casa, Blanca Lleó assinala também, que a sua utilização é estranha e não corrente na obra de Adolf Loos. Refere a este propósito, a possível comparação entre a casa estúdio Ozenfant (1922) de Le Corbusier e a casa Tristan Tzara (1926) de Adolf Loos, como forma de observar, como estes arquitectos se distanciam na abordagem da ideia de habitar moderno, caracterizando o sentido da centralidade na organização das casas dos dois arquitectos:

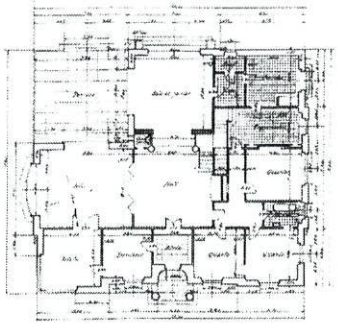
"Le Corbusier (...) mantém a ideia de espaço central único através do qual se articulam os diferentes compartimentos da casa. A referência a um centro está na origem da cultura ocidental, e a sua transposição para a casa foi amplamente analisada nas vilas paladianas. (...) Le Corbusier parte desta tradição para incorporar o plan libre, e assim dar resposta ao sonho de habitar do homem moderno. Pelo contrário Adolf Loos, embora mantendo a fluidez espacial, toma como base a casa policêntrica anglo-saxónica, e é através de deslocamentos diagonais do Raumplan que obtém uma nova forma de habitar." [13]

A organização da casa a partir da enfatização do espaço central, como sistema de representação, pode ser registada em diversos projectos ao longo do século XX. Nestes projectos encontramos soluções híbridas,

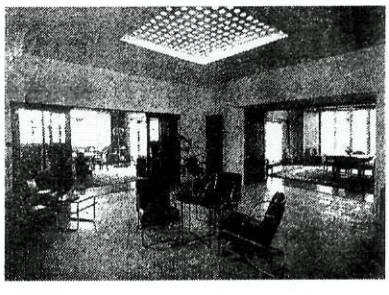
onde o espaço central satisfaz uma condição de representação, e desenvolve uma nova espacialidade da casa, passando integrar aspectos até aí separados do programa doméstico.

A **casa Bélard da Fonseca [p699]** realizada por Luís Cristino da Silva (1896-1976) no final dos anos trinta, constitui um dos mais eloquentes modelos desta noção de hibridez. Se esta casa ainda regista uma formalização geométrica classizante, nomeadamente na composição do volume e das fachadas, a sua organização interna, e especialmente a área social, articula uma concepção de sala de estar e de jantar com um grande espaço central, que nos lembra a experiência do *central living hall*, gerador de uma moderna condição de habitar. Este átrio central é simultaneamente, espaço de estar na medida em que une a si os espaços da salas que o ladeiam, e espaço que formaliza o centro geométrico da planta, onde se destaca o percurso axial, da entrada principal até centro da casa, e o seu lanternim quadriculado no tecto. Encontramos assim, o espaço central como chave de uma nova espacialidade, claramente registada nas fotografias que acompanham a publicação do projecto, e como argumento de uma formalidade ainda fortemente representativa do seu estatuto social.

6-17. Casa Bélard da Fonseca, planta piso 1, Cristino da Silva, 1930 [p699]



6-18. Casa Bélard da Fonseca, átrio central, Cristino da Silva, 1930 [p699]



Podemos encontrar noutros exemplos a perspectiva que descrevemos, como a casa Rocha Gonçalves realizada em 1951 por Viana de Lima (1913-1990), ou a casa Carneiro de Melo de Álvaro Siza realizada entre 1957 e 1961.

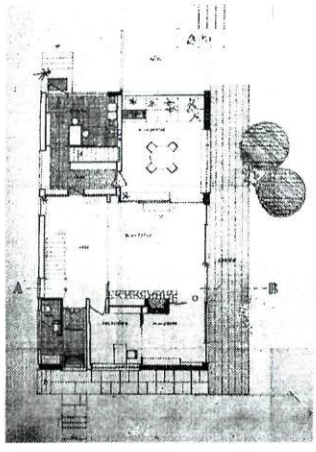
Na **casa Rocha Gonçalves [p204]** o centro da casa é o espaço central, que se projecta na planta de piso 1 de forma fluída, alargando-se pelo

13. LLEÓ, Blanca, *Sueño de habitar*, Fundacion Caja de Arquitectos, Barcelona, 1998, p.75

Blanca Lleó ao reportar-se à "casa policêntrica anglo-saxónica", refere-se a projectos baseados num conjunto de espaços centrais, que constituem pequenos núcleos, difusos pela casa, de organização dos compartimentos em redor de um outro principal, traduzidos por vezes em volumes autónomos, de que a obra de A. W. N. Pugin (1812-1852) ou de Norman Shaw (1831-1912) podem ser exemplo. Este aspecto é citado no capítulo *4 Precedentes na experiência anglo-saxónica: o central living hall* como aspecto decisivo no desenvolvimento do *agglutinative plan*.

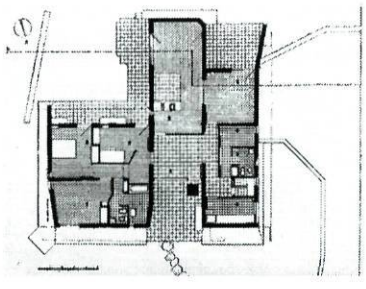
escritório até à sala de jantar. Esta centralidade e fluidez, é ainda sublinhada pela dupla altura que parcialmente ocupa este espaço. Se neste exemplo, é clara a intenção de criar uma ampla zona de estar desde o centro, é também importante ser através deste dispositivo, que a casa recupera uma ordem representativa, ao colocar a escada (moderna e de um só lanço) no fundo deste espaço, encerrando a sua perspectiva e marcando subtilmente o acesso à galeria que se abre no piso superior sobre o espaço central.

6-19. Casa Rocha Gonçalves, planta piso 1, Viana de Lima, 1951 [p204]



A concepção estática derivada de uma malha ortogonal, tal como na casa Bélard da Fonseca, em que o movimento do habitante não é entendido como factor da elaboração espacial, permitirá julgarmos não estar ainda perante uma *promenade architecturale* que oriente a espacialidade da casa para outros valores de representação veementemente modernos. O moderno deste projecto, já anteriormente analisado, é sobretudo um sinal, que se inclui na representação de uma ideia de hibridez, capaz de conciliar influências, origens e matérias de territórios diversos, desde a cultura da vanguarda moderna à tradição construtiva local, aspecto que julgamos peculiar na obra de Viana de Lima. Será exactamente esta confluência de registos que permite atribuir à sua obra um notável significado, para além da mera reprodução de um estrito repertório moderno, no início da década de cinquenta.

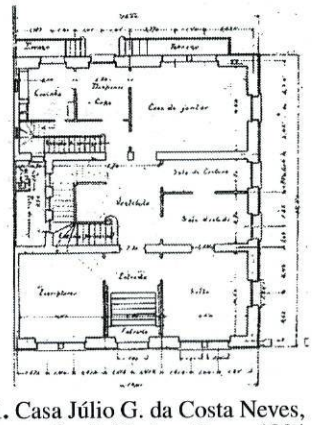
6-20. Casa Carneiro de Melo, planta piso 1, Álvaro Siza, 1957-1961 [p415]



A **casa Carneiro de Melo [p415],** aponta a utilização do espaço central como elemento ordenador da solução. A centralidade do seu átrio, que liga todas as áreas da casa — quartos, serviços, salas e entrada principal — é tratada como um grande espaço corredor que atravessa a casa, desde a entrada até ao extremo oposto da sala. Este espaço organiza o sentido primordial da composição da casa e de relação dos seus compartimentos principais que se estabelece numa sequência desde o alpendre exterior de entrada, átrio central de distribuição, lareira até à sala. O espaço central (aqui representado pelo átrio), prolonga-se quer para a sala, articulado com a lareira, quer para a entrada, com o qual comunica com uma parede vidro, abrindo-se assim a outros usos. Como nos exemplos anteriores, é ainda, também um espaço centrado em

valores de representação de uma vida doméstica marcada fortemente pela segregação das funções, visível na distribuição do programa na planta, e assente na identificação de três áreas, quartos, serviços e sala.

Devemos ainda assinalar que a adopção de um modelo central de cariz representativo, não é usado no início do século exclusivamente na casa burguesa de grande dimensão. Constamos que a centralidade na organização da planta surge também como um modelo — pela sua fácil utilização no projecto e pela flexibilidade das soluções espaciais assim alcançadas —, associado ao que designamos anteriormente de produção corrente,[14] geralmente em construções mais reduzidas, e em lotes pequenos e urbanos. Estas casas de menor dimensão, têm um padrão de organização baseado no espaço central, semelhante ao utilizado nas grandes casas burguesas, mas continuando a assegurar a dignificação do espaço doméstico como elemento de representação social.



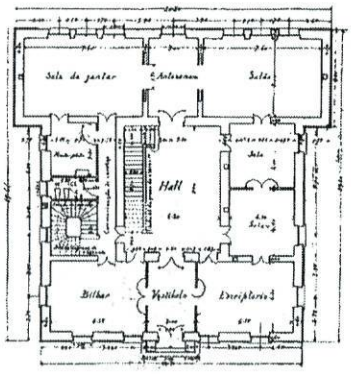
6-21. Casa Júlio G. da Costa Neves, planta piso 1, Ventura Terra, 1904 [p871]

Esta constatação é particularmente relevante ao permitir estabelecer uma conexão natural, entre a casa burguesa de influência ainda novecentista e a casa moderna. Isto é, verificamos, que entre outras, na casa Júlio G. da Costa Neves [p871], na casa Condessa de Taboeira [p874], na casa Agnello Barbosa [p499], na casa Francisco Nicolau dos Santos [p880] ou na casa do director técnico da Fábrica Germania [p585], apesar das diferenças que poderemos registar, na formalização do programa, na suas opções estéticas ou no tipo e qualidade de construção, verificamos que existe uma óbvia intencionalidade de redução da casa, aspecto não só ditado por factores económicos, mas também porque uma casa de menores dimensões, pode ser uma casa socialmente representativa e uma habitação confortável.[15] Este aspecto metalinguístico, constitui o elo que marca a continuidade entre a arquitectura do final do século XIX e o início da modernidade. A casa pequena é objecto de interesse, e resultado de uma investigação que se estende desde o final do século XIX, e que tem seu ponto de maior divulgação e reprodução no seio da cultura moderna, transformando-se

14. Ver capítulo *5 Mudança e continuidade no projecto doméstico*

desde então numa quase exigência da concepção do espaço doméstico. Para isso basta observarmos, a actual concepção da casa, sobretudo das partes ligadas a um mais estreito desempenho funcional como a cozinha, os quartos ou os sanitários.

Com a redução da casa desde a transição de século, afirma-se a possibilidade de assegurar a dignidade da uma habitação pequena, não menosprezando a sua representação social. Outros aspectos passaram também a ser contemplados, como o equipamento da casa ou a valorização dos dispositivos que promovam o conforto, aspectos esses, que iram deslocar significativamente a importância da representatividade da casa, enquanto cenário somente possível na construção de grande dimensão, para a casa pequena, como espaço habitável e cenário de um diferente estilo de vida, também por ela representada.



6-22. Casa Condessa deTaboeira, planta piso 1, Ventura Terra, 1904 [p874]

A casa moderna, mesmo a de grande dimensão, continua a assegurar este paradigma da redução, porque o que está em causa agora é uma estrutura social diferente, que condiciona o projecto da casa e dos seus dispositivos espaciais, reduzidos e submetidos a princípios funcionais, encarados como sinal da sua condição moderna que, entre outros, identifica os seus utilizadores e o seu estilo de vida.

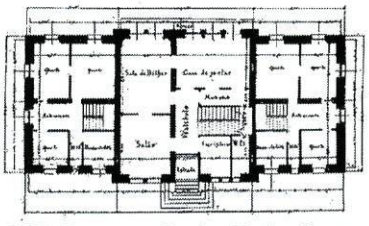
Nas casas de Ventura Terra, ambas de 1904, a **casa Júlio G. da Costa Neves [p871]**, e a **casa Condessa de Taboeira [p874]**, verificamos a clareza da organização da planta partindo da identificação de um espaço

15. No trabalho de Maria José A. Lima Perdigão encontramos um comentário crítico de Ventura Terra (infelizmente sem uma clara identificação da sua fonte) dirigido a Raul Lino, que parece reflectir a divergência dos dois mestres relativamente à resolução da carência de habitação e das necessidades que deveria cobrir (apesar de já termos referido este comentário no capítulo 5 voltamos a transcrevê-lo): *"Nem todos podem aspirar a possuir casa própria independente; mas também aqueles que são obrigados a viver em habitações conjugadas ou construídas em bloco têm todo o direito a reclamar melhoria nas condições de higiene, de conforto, de conveniente isolamento e não menos de estética (...)."*

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, p.14 [policopiado]

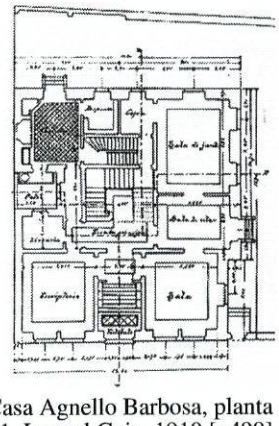
Este aspecto da habitação colectiva e urbana, foi tema que nunca interessou a Raul Lino, como observamos no capítulo *5 Mudança e continuidade no projecto doméstico*, desenvolvido no tópico "Hibridismo, a casa Ricardo Severo, identidade nacional e vida moderna" na página 272.

central, indicado nos desenhos como *Hall*, no redor do qual se situam todos os compartimentos. Ao espaço central é associada a escada nobre de ligação entre pisos, o que permite a abertura de um espaço de pé direito de dupla altura, servido no piso superior por uma galeria. Este espaço, rasga o núcleo da edificação até à cobertura, permitindo a existência de um lanternim, elemento que proporciona boa iluminação natural no centro da casa, resolvendo a dificuldade de iluminação do local (quando a escada é adoçada a uma das fachadas, a abertura de vãos laterais é corrente, surgindo como elemento decorativo e de iluminação do espaço central através da escada).



6-23. Casas geminadas H. dos Santos, planta piso 1, Ventura Terra, 1904 [p873]

Este dispositivo é reproduzido inúmeras vez em casas de produção corrente, como temos vindo a assinalar ao longo do trabalho, sendo relevante na obra de Ventura Terra,[16] indicando-nos um notável pragmatismo na organização dos espaços e eficiência na adopção desta solução. Mesmo em soluções de maior compromisso formal e económico, como o que registamos nas **casas geminadas H. dos Santos [p873]** realizado por Ventura Terra em 1904, encontramos o mesmo princípio. Neste projecto de três casas geminadas, sob uma forte unidade de conjunto, que ilude a existência de diferentes habitações, Ventura Terra usa para cada uma, o espaço central associado à escada como elemento determinante no estabelecimento de uma forte compartimentação, eficaz na manutenção da qualidade e indispensável para a *"melhoria nas condições de higiene, de conforto, de conveniente isolamento e não menos de estética"*.[17]



6-24. Casa Agnello Barbosa, planta piso 1, Leonel Gaia, 1910 [p499]

Também Leonel Gaia (1871-1941) na **casa Agnello Barbosa [p499]** de 1910, realiza um notável exercício de redução e compactação das áreas afectas ao programa doméstico, baseando a sua organização num dispositivo central. Aqui, como em outros projectos, o centro é ocupado inteiramente pela escada nobre em forma de U, libertando o seu centro, de reduzida dimensão, para uma abertura de dupla altura com iluminação

16. Este aspecto é observado no capítulo *5 Mudança e continuidade no projecto doméstico*, e desenvolvido no tópico "Produções correntes" na página 245

17. Ver nota 15

central (a escada de serviço é mantida separadamente). Este dispositivo central é aqui usado claramente como elemento ao serviço de uma maior eficácia do funcionamento da casa, continuando a assegurar um sentido de representação espacial da vida doméstica.

6-25. Casa Francisco Nicolau dos Santos, [a.i.], 1912 [p880]

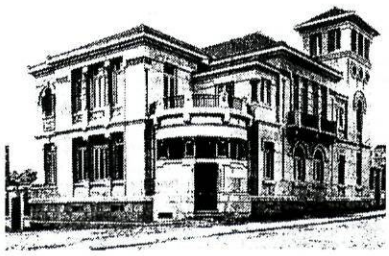
Contudo será nos exemplos da casa Francisco Nicolau dos Santos e da casa do director técnico da Fábrica Germania, que encontramos uma das mais vigorosas utilizações do átrio central como espaço aberto a uma utilização polivalente, mas assegurando no entanto um forte sentido de representação social, através da imagem cuidadosamente elaborada deste espaço.

Na **casa Francisco Nicolau dos Santos [p880]**, realizada em 1912 por autor incógnito, encontramos um átrio central de dimensão superior aos compartimentos que o rodeiam, constituindo um espaço rigorosamente composto quer em planta quer no seu desenvolvimento vertical. É surpreendente o contraste entre a imagem exterior que nos chega desta habitação urbana (próxima do tema da Casa Portuguesa vivamente debatida na época), e a fotografia publicada na revista *A Architectura Portuguesa*, com o seu imponente átrio central, rodeado por aberturas em arco, lambrim, e abertura para a galeria do piso superior. Este contraste sublinha, mais uma vez, a bipolaridade como o projecto da casa é tratado, distinguindo tratamento do espaço interior e resposta exterior, aspecto que reforça, como anteriormente já referimos, a importância atribuída ao uso de diferentes códigos estéticos como necessidade de resposta, no exterior, a uma determinada imagem conservadora da casa, e no interior, a um estilo de vida mais permeável à modernidade.

6-26. Casa Francisco Nicolau dos Santos, átrio central, [a.i.], 1912 [p880]

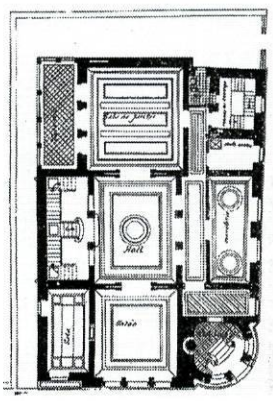
Na **casa do director técnico da Fábrica Germania [p585]**, realizada em 1915 por António R. da Silva Júnior (1868-1937), encontramos o átrio central articulado com um desenho simétrico de portas e de falso pórtico que confere a este espaço (também de dupla altura), uma significativa importância não só na organização da casa, mas também no que ela representa para o responsável da fábrica. Nesta casa, não

estaremos perante as mesmas limitações económicas registadas em anteriores projectos, mas também não existe uma intenção de produzir um palacete. A casa ao adequar-se a um lote urbano de gaveto, regista uma notável eficiência na sua relação com a rua, tratando o gaveto com um corpo cilíndrico mais baixo que articula os volumes edificados e por onde se realiza a entrada principal. É importante notar que o percurso de acesso da entrada até ao átrio central é organizado de forma a surpreender o visitante quando chega a este espaço. Esta ligação não é axial, e pelo contrário, obriga a uma deambulação entre um pequeno vestíbulo junto da entrada e a galeria porticada que limita o espaço central. Este dispositivo de transição, entre a rua e o interior, contrai o espaço de passagem para maximizar o efeito de escala da entrada no grandioso átrio central. O ponto de chegada do visitante a este espaço central, situa-se em frente da escada, de dois lanços, situada no lado oposto e iluminada por um vão lateral, num encenação cuidadosamente elaborada.



6-27. Casa do director técnico da Fábrica Germania, A. R. da Silva Júnior, 1915 [p585]

A transposição da ideia de espaço central como espaço de representação para um espaço que regista uma nova sociabilidade doméstica, que balizará a construção da casa moderna ao longo do século XX, será assinalada pelo projecto seminal da **casa Monsalvat [p589]** de Raul Lino (1878-1974) publicado em 1901 na revista A Construção Moderna. Esta edição ocupa uma página com desenhos do projecto e é seguida de um breve texto, *"Casa de estylisação portuguesa do Sr. Rey Collaço"*, que introduz o autor como *"(...) um dos novos, cheios de intelligencia e boa vontade, apenas tinha feito um esboço provisorio, (...)"*[18] e sintetiza as principais características do seu trabalho como arquitecto na obra que agora é publicada:



6-28. Casa do director técnico da Fábrica Germania, planta piso 1, A. R. da Silva Júnior, 1915 [p585]

"O sr. Raul Lino tomando por thema a estylisação portugueza, modificou-lhe os detalhes em harmonia com as condições da vida moderna, e com o conforto para poder ser habitada, mesmo durante o

18. [s.n.], "Casa de estylisação portugueza do Sr. Rey Collaço", *A Construcção Moderna*, ano II, nº28, 1901, p.3

Inverno, attento ao local. Assim, as casas para o lado do norte, que são as mais expostas a ventos fortes, foram dispostas para dispensa, cosinha, retrete e escada. (...) Na decoração predomina o azulejo e o tijolo à vista, sem fingido. A telha, portugueza."[19]

6-29. Casa do director técnico da Fábrica Germania, átrio central, A. R. da Silva Júnior, 1915 [p585]

Nesta curta introdução, já em 1901 são referidas duas noções essenciais para a modificação que se registará no tratamento do espaço doméstico na viragem do século, de que a casa Monsalvat é exemplo: o espaço central associado a uma ideia de conforto do habitar e esboço desenhado deste espaço interior.

A questão essencial que se coloca a um cliente quando decide construir uma casa é que ela seja, entre outros aspectos, sinal do aumento do seu conforto doméstico. Nesta situação, a vida moderna exige determinadas condições de conforto traduzidas não só na melhoria das infra-estruturas da casa (abastecimento de água, saneamento, aquecimento, ventilação, etc.), mas também na concepção do seu espaço interior, isto é, na maneira como a organização dos espaços e sua divisão influenciam a forma de estar.

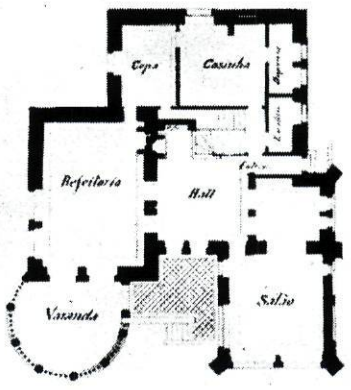
Sobre as condições técnicas que influem na vida quotidiana, verificamos pela descrição facultada da casa Monsalvat, que aspectos como a orientação e equipamentos de higiene, são entre outros, plenamente considerados neste projecto, embora seja na sua organização espacial interna, que recai um dos aspectos mais interessantes do projecto, atendendo a que nela podemos identificar uma nova espacialidade originada pela presença de um espaço central, visível na planta do primeiro piso.

Neste aspecto, esta casa pode ser considerada como uma das primeiras casas modernas construídas em Portugal, ou pelo menos uma das primeiras construções que agendam uma concepção espacial que rompe com a influência palaciana, ecléctica e revivalista da época, propondo uma fluidez espacial inequívoca, conseguida pelo grande espaço central,

19. Ibid., p.3

pela redução do espaço de circulação, e pela concentração dos serviços em área mínimas para a época. O contraste desta casa com a produção contemporânea, como as casas de Ventura Terra entre 1905 e 1909 — a casa Visconde de Valmôr [p283], casa J.J. da Silva Graça [p458], e o Palacete Mendonça [p287] — permite realçar e constactar a diferença e radicalidade da proposta de Raul Lino.

Para além das diferenças de estilo, o que envolve o confronto arquitectónico entre Raul Lino e Ventura Terra — nomeadamente da experimentação do primeiro em redor do tema da Casa Portuguesa já anteriormente discutido —, é a inovação do projecto de Raul Lino, traduzido na diferente valorização do espaço interno na casa. Reforçando este aspecto, é inédita a apresentação do projecto da casa Monsalvat na revista, por revelar um esquisso do átrio central, como documento que ilustra a nova espacialidade da casa.



6-30. Casa Monsalvat, planta piso 1, Raul Lino, 1901 [p589]

Em si, a valorização do espaço interior da habitação como aspecto essencial na concepção da casa não é um aspecto novo. Vários exemplos podiam ser referidos, e a própria obra de Ventura Terra é rica no seu tratamento baseado numa concepção mais monumentalizada dos espaços, com valorização cenográfica de escadas, galerias e átrios, ou na organização geométrica dos compartimentos para a construção de uma forte imagem perspéctica. O que torna decisivamente moderno este projecto de Raul Lino é o seu gesto de desenhar o interior do átrio central, como noção de acolhimento doméstico, preocupação presente na casa e representada desde a sua concepção. A casa como elemento diferenciador socioeconómico, é deslocada de uma representação da monumentalidade e ostentação, para a valorização da relação do edifício com a natureza, para a adequação do programa com a escala do edifício, e para aspectos de funcionalidade inerentes a uma vida quotidiana doméstica aberta à modernidade.

Assim a intencionalidade do desenho de Lino, surge como indispensável ao estudo das condições de habitar que se pretendem alcançar e que influenciam na organização do espaço. O esquisso de Raul

Lino é claro neste aspecto. Traduz de forma fiel não só o espaço tridimensional, ocupado com o mobiliário e com a demarcação no pavimento dos percursos entre compartimentos, revelando-nos um átrio como compartimento central na organização doméstica e na forma de vida que isso implica.

6-31. Casa Monsalvat, desenho, Raul Lino, 1901 [p589]

A Casa Monsalvat pode ser sintetizada no seu átrio, que constitui a peça chave de toda a organização do espaço doméstico. De facto, o centro da casa é este espaço que, para além de articular todas as circulações horizontais e verticais da casa, liga e prolonga de uma forma inovadora os espaços do refeitório e do salão. Este aspecto por si só não seria significativo se, ao estabelecer esta ligação, Raul Lino não convocasse uma fluidez inesperada entre espaços de estar e circulação, entre acesso secundário lateral e zonas de serviço, capaz de transformar um átrio num espaço informal de estar e de movimento. Este espaço torna-se também de acolhimento para quem entra em casa, sendo ainda reforçado com a presença da lareira e de um sofá encastrado na parede.

6-32. Casa Monsalvat, desenho do átrio central, Raul Lino, 1901 [p589]

Esta transformação em espaço de estar, reproduz a tentativa já explorada por outros autores, de criarem as condições para um espaço com estas características, que pode ser encontrado no desenho de Robert W. Shoppell que, em 1887, representa uma situação idêntica, ou dos inúmeros espaços de estar associados ao átrio central presentes na tradição anglo-saxónica do *central living hall*, registada desde a obra de Richardson à obra de Voysey e de Wright.[20]

A resposta ao programa doméstico é muito precisa: todos as condições do correcto funcionamento das áreas de serviço são expressas, não omitindo uma segunda entrada lateral ou ainda a copa na ligação directa entre a cozinha e a sala de jantar. É particularmente interessante a verificação da redução da área dos serviços domésticos e a diminuição do seu peso, relativamente à área social da casa. Na planta do primeiro

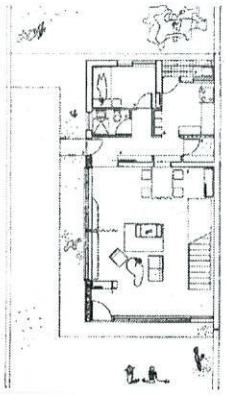
20. Tema observado no capítulo *4 Precedentes na experiência anglo-saxónica: o central living hall*

piso (única conhecida) verificamos que lavatório, despensa, cozinha e copa, encontram-se perfeitamente concentradas, dispondo-se de forma racional e funcional. Esta zona da casa surge claramente como equipamento adjacente ao que consideramos ser os espaços principais da casa: a área social.

O funcionamento dos espaços de serviço são igualmente cruciais, para compreender que é através da adopção de um espaço central, com as características descritas, que se consegue articular uma sequência de espaços de estar, desde a *varanda*, passando pelo *refeitório* (sala de jantar) e *hall* (átrio central) até ao *salão* (sala de estar). Nesta mecânica de espaços, importa ainda referir como um pequeno recanto de estar, situado na transição entre o átrio central e a sala de estar, com um sentido funcional específico e quase de recolhimento pessoal, se constitui na composição em planta, como uma unidade entre outras agregadas em redor do espaço central.

Julgamos que a proposta da casa Monsalvat permanecerá relativamente isolada, só retomada posteriormente, já noutra circunstância da modernidade, em 1930 com a casa Bélard da Fonseca, de Cristino da Silva. Esta casa (à qual já nos referimos), retoma com igual clareza a ideia de espaço central como meio de criar, não só uma nova habitabilidade em si, mas também uma nova e diferente espacialidade da área social da casa. Estas obras abandonam definitivamente a tradicional forma de monumentalização do espaço doméstico, (nomeadamente pela enfatização do desenho da escada), estimulando uma articulação funcional dos compartimentos e conduzindo sobretudo, à ligação entre espaços, até então divididos entre sala de jantar e estar. A casa de 1930, pese embora a franca ligação entre estes compartimentos e o espaço central para o qual se abrem, ainda permite a sua identificação como espaços autónomos. Será porventura impossível e desnecessário, registarmos o primeiro projecto em que a área social da casa se transforma num espaço comum. A sala comum, nome como será conhecido este espaço único, é resultado da elaboração processada desde

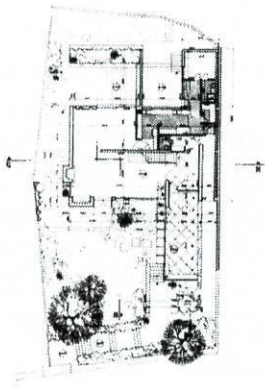
o átrio central e pela necessidade de reduzir o espaço da casa, acompanhando uma nova visão do vida quotidiana e doméstica.



6-33. Casas geminadas, Matos Veloso e E. R. Matos, planta piso 1, 1953 [p216]

Sabemos que na década de cinquenta, a sala comum é já um elemento vulgar na organização da casa. Contudo ela passará a assumir em determinados projectos o protagonismo do anterior átrio central. A sala comum irá ampliar a ideia de flexibilidade no uso dos espaços domésticos, transformando-se no espaço principal, quer pela sua área quer pela sua importância que subordina a compartimentação dos outros espaços da casa.

Como exemplo, podemos observar as pequenas **casas geminadas [p216]** de Matos Veloso e E. R. Matos realizadas em 1953, onde a compartimentação do piso 1 é assente em dois espaços, um para a área de serviço, e o restante espaço destinado à sala comum. Aqui a ideia de sala comum, é conduzida a uma forte ideia de flexibilidade do uso do espaço que é simultaneamente, entrada principal, zona de estar, zona de comer (com passa pratos ligada à cozinha) e espaço de circulação para a escada que conduz ao piso superior (do qual desconhecemos a planta). Contudo, a sala comum surge como território onde podem decorrer diferentes actividades que marcam o ritmo da vida doméstica, aspecto claramente observado pelos arquitectos, que ao apresentarem a planta mobilada, deixam acentuar esta intenção. O grande espaço da casa é unicamente pontuado por elementos como a lareira, o armário fixo, a janela horizontal, o cortinado e a escada (com um orientação bem determinada) sobre os quais recai a responsabilidade de "organizarem" a ocupação deste espaço aberto e comum, disponível para qualquer outra ordenação (pelo menos teoricamente).



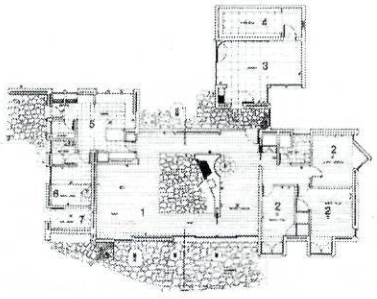
6-34. Casa Bianchi, R. Chorão Ramalho, planta piso 1, 1959 [p482]

Semelhante situação podemos registar na **casa Bianchi [p482]** realizada em 1959, de Raul Chorão Ramalho, onde encontramos a sala comum como espaço determinante da organização da planta do piso 1. Embora se trate de uma habitação de maior dimensão que a anterior, a sala comum surge como um espaço que se desmultiplica em espaços afectos a desempenhos concretos, que tal como no exemplo anterior, são assinalados por elementos que identificam essa actividades. Assim encontramos a pérgola na zona da entrada principal, a escada de acesso

ao piso superior que se prolonga pela primeira parte da sala e que surge como oportunidade de introduzir a zona de comer, aberta sobre o lado posterior da casa. Também a lareira parece identificar o local da principal zona de estar.

Estas observações permitem constatar que a sala comum, herdeira do átrio central, ao introduzir uma nova ideia de espaço, trás consigo também um conjunto de novas necessidades na identificação de desempenhos das áreas da sala comum. Surgem assim "âncoras" que no espaço aberto da sala comum vão, de forma mais ou menos determinada, fixar áreas e processos de as ocupar e utilizar. A elaboração destes elementos será um dos campos mais férteis para a mudança do espaço doméstico, presente sob diversos aspectos na casa moderna até aos nossos dias.

A continuidade e mudança da ideia de *central living hall* até a noção moderna de sala comum, permite manter o protagonismo do espaço central como elemento arquitectónico determinante no projecto da casa e na organização doméstica, aspecto que é continuamente retomado ao longo do século em diferentes arquitecturas.



6-35. Casa dos Galos, Conceição Silva, planta piso 1, 1963 [p859]

Disto pode ser exemplo a **casa dos Galos [p859]**, realizada em 1963 por Conceição Silva (1922-1982), onde encontramos um vasto espaço central na composição em planta, utilizado como sala comum, em redor do qual, são anexados três outros corpos ligados pontualmente. Este espaço não deixa dúvidas que ele constitui a *casa*, quer na hierarquização a que submete os outros espaços, quer pelo expressão do seu volume na edificação. Trata-se de uma sala com cobertura inclinada, onde as asnas de madeira visíveis denunciam um telhado fortemente inclinado, com uma enorme lareira como único elemento construído no seu centro, elementos que não deixam de evocar a tradição do rústico das casas de campo inglesas.

Também nos projectos que Álvaro Siza realiza entre 1962 e 1966, para a **casa Ferreira da Costa [p573]**, **casa Alves Costa [p574]** e **casa Alves Santos [p572]**, o centro é a sala comum, elemento primordial da

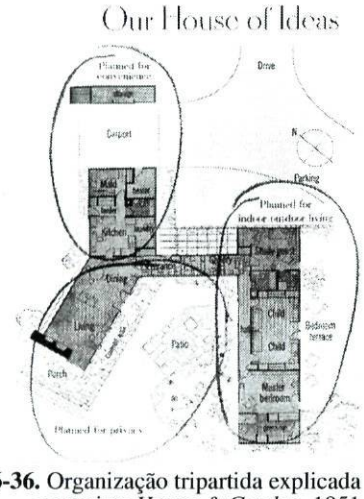
composição da planta e registo de um estilo de vida. O centro é nestes projectos, um elemento chave na definição do espaço interior: na casa Ferreira da Costa, é o vazio produzido pelo afastamento de dois L's invertidos; na casa Alves Costa, é o vazio que regista a rotação e torção dos corpos, que se desenvolvem para cada um dos lados; na casa Alves Santos, é o vazio no vértice do L edificado, centro focal do pátio que a casa organiza. Podemos observar a atenção comum, apesar das diferenças na elaboração do projecto, que recai nestes três espaços. Isto significa, que é sobre o espaço centrado da sala comum, que o projecto concentra todos os meios, remetendo o resto do programa para uma eficaz e pragmática compartimentação, que apesar de tudo continua a sublinhar a intenção de desenho da sala.

Verificamos que nos três projectos, a passagem da sala para os outros espaços adjacentes, constitui momento de particular cuidado do desenho do projecto. Esta passagem, assinalada com o desenho da porta, com o caixilho, com a variação de pé direito, ou com o desnível do pavimento, introduz um conjunto de acontecimentos no espaço da sala comum, que irão promover a sua organização no seio do espaço doméstico. Na casa Alves Costa, a presença do caixilho do biombo da entrada principal irrompe pela sala dividindo-a, e a abertura dos três vãos da sala sobre o exterior, parecem modular diferentes tipos de luz e outras tantas formas de estar. Também nas casas Ferreira da Costa e Alves Santos parece que a luz é o principal elemento modelador do espaço, diferenciando áreas e apontando modos de ocupação deste espaço central. Nas três salas registamos também a presença de um pilar, que surge não como centro de um espaço, mas como marco do nosso geoposicionamento na ocupação da sala comum: na casa Ferreira da Costa, o pilar situa-se na passagem para a zona de comer; na casa Alves Costa é um marco espesso do vão aberto para o pátio, que suporta a viga de madeira aparente na sala suporte do telhado e aresta da sua rotação no tecto; na casa Alves Santos o pilar junto do caixilho do pátio marca o seu vértice e passagem para a zona de comer.

6.2 O espaço central e a origem da planta tripartida

A aspiração da casa centrada no seu átrio é uma nova espacialidade, concebida como meio transformador do espaço doméstico e proposta para acolher um novo estilo de vida.

A construção da casa, tendo como referência o átrio central, foi discutida no tópico anterior. Pretendemos agora observar, como a ideia de átrio central, espaço aberto e disponível para uma organização como sala de estar, e para a interligação ou integração de outros compartimentos num continuidade espacial, irá implicar uma especialização da casa em zonas distintas. Esta especialização vai conduzir à sua organização em três conjuntos funcionais diferentes e identificados como: área da privacidade (associada aos quartos), área da sociabilidade doméstica (ligada à sala ou salas), e área dos serviços (que integra a cozinha, compartimentos de apoio e trabalho, e quartos de empregados).



6-36. Organização tripartida explicada na revista *House & Garden*, 1951 [b2125]

Para esta organização do espaço doméstico adoptamos a designação de casa tripartida, socorrendo-nos da adaptação do termo "casa binuclear" usado por Carlos Martí para o estudo das casas de Marcel Breuer.[21] Neste estudo, Carlos Martí observa a divisão essencial da casa em dois grupos funcionais distintos e separados (geralmente por um pátio), constituídos pelos quartos e pela sala, onde é integrada a zona da cozinha. Esta "minimização" da cozinha e do seu aparato, proposto pela modernidade e observado nas casas de Breuer, não será comum na casa portuguesa realizada durante a primeira metade do século e até ao final dos anos setenta, constituindo-se uma excepção como a verificada na **casa Sergio Fernandez [p564]** realizada pelo próprio entre 1971 e 1973, ou na **casa de férias Torralta [p861]**, de Conceição Silva em 1972.

21. MARTÍ Arís, Carlos, "La casa binuclear según Marcel Breuer. El patio recobrado", *DPA*, 13, Escola d'Arquitectura de Barcelona, Barcelona, 1997, p.46-51

Eficácia e segregação na especialização da casa

Na transição do século XIX para o XX, a casa Biester [p394] e a casa de verão dos Marquezes do Fayal [p725], de José Luiz Monteiro, a casa Monsalvat [p589] e a casa da Quinta da Comenda [p436], de Raul Lino, e a casa J. J. da Silva Graça [p458] de Ventura Terra, podem ser exemplos da zonificação da planta em conjuntos funcionalmente distintos e relacionados.

Em todos estes projectos, o átrio central constitui um dispositivo fundamental na organização da vida doméstica e na formalização do espaço casa. No seu redor vamos encontrar compartimentos agrupados por áreas de actividade, como tradução no projecto da casa do objectivo de melhorar o desempenho das funções domésticas e da sua segregação funcional e social.

Mas a introdução de factores como desempenho e segregação na concepção da casa, não constituiriam um aspecto inovador, sem que a eles correspondesse uma caracterização espacial própria, através do desenho específico de uma área interior, e da sua tradução no volume exterior da edificação.

A procura da adequação entre espaço e actividade doméstica, na esfera da sociabilidade, da privacidade ou do serviço, e da respectiva separação entre si e dos espaços de circulação, é uma condição presente na casa de qualquer época, desde que aceitemos a existência de diferentes intensidades na forma como estes aspectos estão presentes na casa, na realização do seu projecto e revelados na forma como a casa é habitada. Assim nos exemplos analisados, o que julgamos constituir um elemento excepcional e motor para uma transformação da casa no início do século XX, é a acentuação da especialização de uma parte da casa para o desenvolvimento de uma tarefa. Esta especialização é acompanhada pela sucessiva crescente dependência de um espaço específico, que procura traduzir pela forma, a sua competência na organização doméstica. A especialização leva à zonificação da casa que, por sua vez, introduz na sua organização o paradigma da máquina e da eficácia produtiva trazida

da indústria, aspectos que serão retomados pela vanguarda moderna, e manifestamente por Le Corbusier.

A casa funcionalmente eficaz e segregada, constitui um dos principais argumentos para a transformação da arquitectura doméstica que conduzirá o sonho da casa moderna. Para a sua realização, os arquitectos modernos têm ao seu dispôr mais recursos, novos materiais, técnicas de construção e equipamentos, capazes de atribuírem uma renovada perspectiva à ideia da casa *eficaz como uma máquina.*

Na década de vinte a arquitectura moderna vai apropriar-se destes objectivos, já presentes na transição do século, e acrescentar outros argumentos na defesa de uma casa moderna para um estilo de vida moderno. Estes argumentos passam pela observação de que o aumento da eficácia, já não é apenas factor de aumento de produtividade, face à diminuição de empregados domésticos, mas sobretudo uma oportunidade de libertar tempo para o lazer, associado a uma nova noção de conforto doméstico, e à requalificação do espaço de estar, dos quartos e da cozinha.

A principal incorporação moderna na casa, contudo, será a invenção de uma nova espacialidade. O espaço doméstico, herdeiro de uma longa elaboração desde o século XIX, vai ser sintetizado em ideias-espaços que recolocam a sua importância na casa, com novas designações purificadoras da linguagem[22] como: *promenade architecturale* e elementos de circulação, *plan libre* e continuidade espacial, terraço jardim e abertura da casa ao exterior, janela horizontal sobre a paisagem circundante, equipamento e *objectes types* na decoração interior, independência estrutural e desenho da fachada.

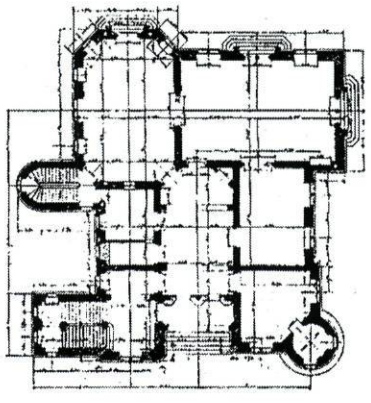
José Luiz Monteiro (1848-1942) inicia em 1880, o projecto da **casa Biester [p394],** onde podemos observar a fragmentação da edificação em volumes de menor dimensão aglutinados por uma massa central. Este

22. TZONIS, Alexander, *Le Corbusier: the poetics of machine and metaphor*, Universe, Nova Iorque, 2001, p.60

aspecto é verificado no exterior, onde cada um destes volumes tem uma configuração, dimensão e telhado próprios.

Em planta existe correspondência com o tratamento exterior. Encontramos distribuídas em redor de um grande espaço central, articulado directamente com a entrada principal, as zonas sociais, as zonas de serviços domésticos (com escada própria), e o espaço de recepção da escada nobre. É possível reconhecer, quer no volume exterior quer na planta, o eixo central da entrada com o átrio, as caixas de escadas (nobre e de serviços, devidamente diferenciadas), a capela com forma circular, a sala de jantar, a sala de estar, o escritório e a sala de bilhar. No piso superior, encontramos os quartos, onde se distingue o quarto principal, pela sua dimensão, pelo acesso directo à escada de serviço, e aos sanitários e banho. A escada de serviço assegura a ligação, tanto ao sótão, onde possivelmente estarão os quartos dos empregados, como ao piso parcialmente enterrado onde se localiza a cozinha e compartimentos de apoio.

6-37. Casa Biester, José Luiz Monteiro, fachada lateral, 1880 [p394]

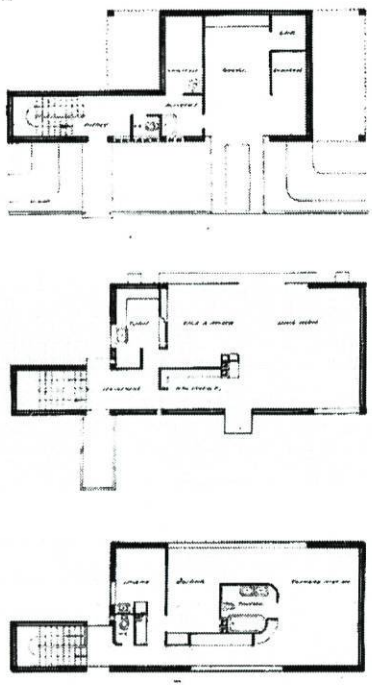


Esta casa revela-nos uma organização do espaço doméstico que partindo do princípio da centralidade, vai agregar espaços pela conveniência funcional e social, atribuído a cada uma destas áreas, uma localização que revela a sua maior segregação ou integração relativa ao átrio central. Assim as salas de jantar e de estar ligadas por uma porta, sendo os espaços principais da hierarquia doméstica, são o remate do percurso de entrada em casa e situam-se no topo do espaço central. Do lado direito do átrio encontram-se a sala de bilhar e escritório, numa situação mais próxima da entrada, e do lado esquerdo, articulada com a sala de jantar mas resguardado de acesso directo ao átrio, a escada de serviço associada à copa e às instalações sanitárias. Do mesmo lado e junto da porta principal, encontra-se ainda um espaço de passagem entre o átrio principal e escada nobre. A hierarquia de compartimentos, em redor do espaço central, é determinada pela sua localização, relação e proximidade.

6-38. Casa Biester, José Luiz Monteiro, planta piso 1, 1880 [p394]

A separação funcional, para além de apresentar uma separação por pisos (zona social no rés-do-chão e privada no piso elevado), é ainda observada, na autonomia formal dos dispositivos de circulação vertical e horizontal, nobre e de serviço, e na utilização da verticalidade como interligação dos serviços entre os pisos, possibilitando a maior eficiência do trabalho e segregação relativa às outras áreas da casa. Isto permite-nos constatar, a utilização de dois princípios fundamentais para o desenvolvimento do espaço moderno, que derivam da organização da casa centrada num átrio: o destaque da escada num volume autónomo relativamente à edificação, designado por caixa de escada, e a verticalidade dos serviços e instalações, não só como disciplina técnica, mas também como princípio de organização, que garante o seu afastamento e ocultação dos restantes espaços da casa.

6-39. Casa Besnus, Le Corbusier, plantas pisos 1, 2 e 3, 1922 *[p1012]*



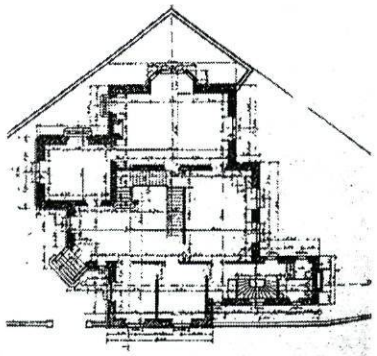
Autonomia e verticalidade, são aspectos que estarão presentes no desenho da área de serviços e da circulação na casa moderna, quer pela sua identificação em planta como conjunto de actividades e infra-estruturas espacialmente agregadas, que podem chegar a incluir a cozinha, quer pela sua leitura exterior como volume próprio.

Este aspecto é referido por Alexander Tzonis, quando salienta a importância da adopção destes princípios, nas casas unifamiliares que Le Corbusier realiza entre 1922 e 1929. Para este autor, a autonomia do volume da caixa da escada e a acentuação de um núcleo de serviços, espacialmente autónomo e com as paredes curvas, surge na casa Besnus (1922) — a primeira casa realizada em Paris — e irá influenciar a organização do espaço doméstico nos projectos posteriores.[23] Neste projecto, Le Corbusier, partindo da sua ideia de divisão do trabalho e especialização, retira a circulação vertical do interior do volume principal, transformando-a num volume próprio e anexo à casa, estabelecendo um núcleo central de sanitários, lareira e infra-estruturas técnicas que organizam o espaço casa em cada piso. Para Alexander Tzonis, a solução da autonomia da caixa de escadas é já encontrada na

23. Ibid., p.47

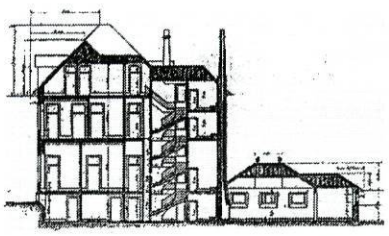
anterior arquitectura francesa de raiz clássica, onde a circulação surge destacada no volume edificado.[24]

Também julgamos ser através do estudo das possibilidades de enfatizar os dispositivos de circulação, escadas, rampas, passereles e outros espaços associados ao movimento dos habitantes, que o projecto da casa moderna encontra um dos seus mais importantes argumentos, consagrado na definição de *promenade architecturale*. Neste período Le Corbusier utiliza esta solução, quer exteriorizando os dispositivos de circulação presentes nos projectos da casa Meyer (1925), da Maison du second type no Weissenhof (1927) e da casa Church (1927), quer evidenciando uma coluna interna de circulação e serviços, tal como nos projectos da casa Cook (1926), da casa Garches (1928) e da casa Savoye (1929).



6-40. Casa dos Marquezes do Fayal, José Luiz Monteiro, planta piso 1, 1896 [p725]

Noutro projecto de José Luiz Monteiro, a **casa de verão dos Marquezes do Fayal [p725]** realizado entre 1896 e 1901, encontramos o mesmo desenvolvimento da casa por zonas, fortemente marcado pela centralidade do átrio que aglutina todos os compartimentos, como caixas autónomas em seu redor. Esta solução é particularmente clara em planta e também no volume exterior, quebrado em diversas faces e telhados, que identificam os respectivos espaços.



6-41. Casa dos Marquezes do Fayal, José Luiz Monteiro, corte CD, 1896 [p725]

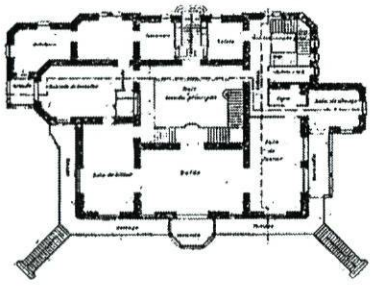
Na casa dos Marquezes do Fayal o acesso nobre é colocado no centro da casa, configurando o átrio central e afirmando a sua importância como espaço vital da casa. Aqui também encontramos a separação corrente por níveis da edificação: área de serviços na cave, área social no primeiro piso, área privada no segundo piso, e dormitório dos empregados no sotão, unidos por uma coluna vertical de serviços num corpo autónomo, que permite a conveniente segregação e a melhor eficácia.

Também na **casa J. J. da Silva Graça [p458]**, realizada em 1908 por Ventura Terra, encontramos o mesmo processo de organização da casa.

24. Este aspecto regista-se não só na habitação, mas também em equipamentos como podem ser exemplo o Centrosoyus (1927) ou o Pavillon Suisse (1930-1932)

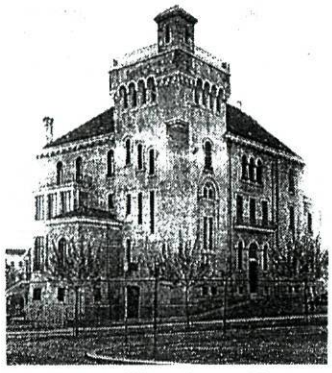
O átrio central é o núcleo de circulação da casa, onde se situa a escada nobre, e onde os compartimentos se interligam, como alternativa à passagem entre si através de portas.

Apesar de afirmação volumétrica exterior ser mais contida para cada conjunto funcional, o que leva a que a habitação seja praticamente contida num único volume de superfícies contínuas e com decoração depurada de influência classizante, encontramos no gaveto uma torre que assinala majestosamente a sua presença urbana. É no elemento torre, que Ventura Terra vai situar a coluna de serviços da casa, que permite a interligação dos pisos, desde a copa e cozinha, passando pela copa da sala de jantar até aos quartos.



6-42. Casa J. J. da Silva Graça, Ventura Terra, planta piso I, 1908 [p458]

A organização desta casa é particularmente sofisticada não só na extensão, detalhe e flexibilidade dos serviços, mas também na grandiosidade como o programa social é tratado. Como exemplo da sua sofisticação, encontramos um ascensor que liga facilmente o rés–do-chão, átrio central no piso nobre e o piso dos quartos. Esta ligação permite uma entrada especial pelo rés-do-chão, para quem chega por carruagem, onde encontramos para além da cozinha e dependências de apoio, quartos, sanitários, banhos e sala de jantar para empregados, um depósito de carruagens e um vestíbulo específico associado a esta entrada nobre.

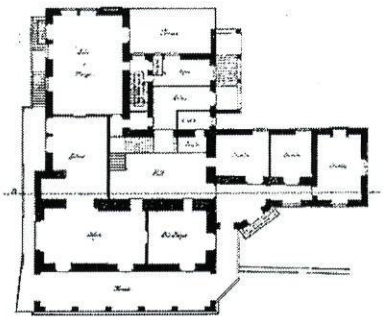


6-43. Casa J. J. da Silva Graça, Ventura Terra, gaveto, 1908 [p458]

Na mesma época outros exemplos podem ser indicados onde a especialização de áreas funcionais na casa assume relevo como princípio organizador do espaço doméstico, como sejam entre outros, a casa Monsalvat [p589] de Raul Lino, e a casa Mário Artagão [p389] de Norte Junior (1878-1962).

Julgamos contudo, que um dos exemplos que melhor expressa esta espacialização da organização funcional e dos processos de segregação a ela associados, pode ser encontrado na **casa da Quinta da Comenda [p436]**, de 1904, realizada por Raul Lino. Nesta obra vamos encontrar a distribuição do programa social e privado da casa ao longo dos dois lados

de um L, articulados no centro por um átrio central que garante também a recepção da entrada em casa e a circulação vertical nobre. Esta solução é particularmente siginificativa na planta do piso 1, andar nobre onde se situa a entrada principal, onde são conjugadas diferentes áreas do programa. Verificamos que a forma em L permite localizar no andar nobre, num dos seus lados, a sala de jantar, galeria, salão e biblioteca, e noutro, um conjunto de três quartos com total independência. O piso superior é ocupado inteiramente com quartos, e a cave é ocupada com cozinha, adega, tratamento de roupa e áreas destinadas aos empregados. A organização da casa em dois braços reunidos pelo átrio e entrada principal, e pela coluna de serviços também localizada em área adjacente, introduz uma concepção mais distendida no espaço que se opõe a soluções aglutinadoras e mais compactas em redor de um centro, como observado nos exemplos anteriormente.



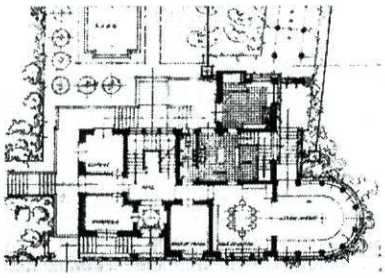
6-44. Casa da Quinta da Comenda, Raul Lino, planta piso 1, 1904 [p436]

Este projecto concilia num único piso, as três áreas fundamentais que irão ordenar a transformação da casa ao longo da primeira metade do século XX: a área social, privada e de serviços. Esta divisão passará sobretudo pela compactação da área de serviços, pela segregação da área dos quartos, e pela abertura à continuidade espacial das diferentes salas e do átrio central, em soluções que apresentam distintas configurações formais.

O desenvolvimento desta organização espacial da casa, irá implicar a redução, diluição e desaparecimento do átrio central como espaço autónomo. Esta situação é o resultado de um quadro amplo de transformações, que se poderão resumir, no campo da arquitectura, na redução da área dos compartimentos — primeiro da área social e dos serviços e depois dos quartos — e na sua optimização perante uma integração de diferentes espaços num único, numa lógica de continuidade espacial que reúne diferentes usos e traduz uma nova forma de estar. A adopção no programa doméstico da sala comum, é disto resultado. O progressivo desaparecimento do átrio central como espaço centralizador da dinâmica doméstica, levará à transferência para a sala comum, das funções por si acumuladas. Para além da sala comum reunir

os espaços de estar e de comer, irá com facilidade incluir no seu espaço zonas de circulação, escadas, pé direitos duplos, mezaninos, que transformarão este renovado espaço da sala no novo centro da concepção da casa e da sua vida.

A integração das salas de estar e comer também permite uma nova observação do espaço da cozinha como local de trabalho, que passa a ter uma relação mais directa com a área social da casa. A abertura total da cozinha para a sala, ou a definição de uma ligação indirecta, ou ainda a criação de um passa partos, são processos de transição entre os dois espaços que vão aproximar o local de trabalho da área de estar. Devemos referir contudo, que parece existir uma permanente resistência da casa burguesa a esta inclusão, sobretudo nas casas que tem uma maior área de edificação, verificada na forte permanência de um compartimento específico destinado a sala de jantar, para além de uma extensa sala de estar.



6-45. Casa António Serrano, C. Neves e F. Granja, planta piso 2, 1943 [p160]

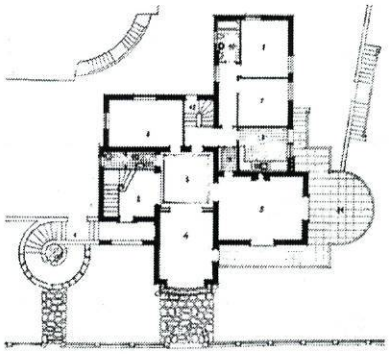
Redução, diluição e desaparecimento do átrio central: a sala comum

Este processo de redução e diluição do espaço do átrio pode ser observado, entre outros, nos projectos para a casa António R. Serrano, casa na R. Santos Pousada, casa no Estoril (II), e casa em Lamego.

Na **casa António R. Serrano [p160]** de Carlos Neves e Francisco Granja, realizada em 1943, habitação com um vasto programa e muita área de construção, verificamos que o átrio central é reduzido ao espaço para desenvolvimento em U da escada principal. A entrada principal é realizada para um vestíbulo de pequena dimensão, através do qual se transita para o *hall* da escada e daqui para a sala de jantar e jardim de inverno, ou, descendo um piso, para a sala de estar. Todo o percurso da entrada até às salas é fechado, só interrompido pela abertura do vão da escada. Constatamos que apesar do desenvolvimento da casa em L e de uma forte segregação dos serviços domésticos, é o espaço da sala de estar e de jantar (no mesmo local mas em pisos distintos) que constituem os grandes espaços para onde todo o movimento é orientado e toda atenção é dirigida. O espaço da escada é reduzido à sua necessidade funcional,

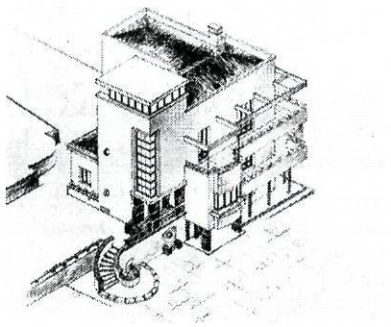
apesar de se incluir numa zona nobre da casa, não sendo um espaço de paragem. O espaço de estar associado à circulção, com a informalidade do átrio central e na tradição do *central living hall*, desaparece sendo remetido ou para as salas, ou para compartimentos de recepção junto da entrada. Assim ao lado dos acessos, principal e lateral, situam-se duas pequenas salas como espaço para receber visitas que, tal como nos palacetes de Ventura Terra, antecipam uma zona de estar e evitam a entrada na habitação.

A nova centralidade da casa é atribuída às salas. A sua imporância tambem é assinalada no exterior da casa. A sua dimensão e localização no vértice exterior do L, permite o seu destaque no desenho das fachadas com um corpo semicircular com grandes janelas, rematado no último piso, onde se encontra o quarto principal e zona de vestir, com uma varanda.



6-46. Casa na R. Santos Pousada, Fernando Ferreira, planta piso 2, 1943 [p161]

Na **casa na R. Santos Pousada [p161]** de Fernando Ferreira, realizada em 1943, o átrio central ainda surge como elemento articulador dos espaços que o rodeiam: o vestíbulo e o espaço da escada, a sala de jantar e de estar, a sala de trabalho e o acesso à zona de serviço. Embora se verifique a sua autonomia como espaço, existe uma significativa diminuição da área que o remete para um estrito espaço de interligação, sem condições para ser zona de estar e prolongamento, como vimos, das áreas circundantes.

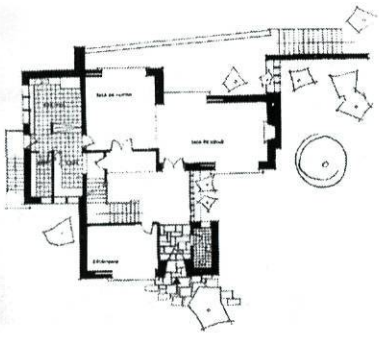


6-47. Casa na R. Santos Pousada, Fernando Ferreira, axonometria, 1943 [p161]

A organização da casa é também em L, o que permite uma distribuição do programa com uma fácil segregação funcional entre áreas sociais e de serviço. Contudo verifica-se, tal como na casa António R. Serrano, uma aproximação da cozinha à sala de jantar que leva à localização no mesmo piso da cozinha e da sala com uma passagem directa.

As duas salas (estar e jantar), quer no exterior, onde são ligadas por um terraço sobrelevado, quer no interior, apresentam-se como elemento fulcral da organização doméstica, constituindo o seu principal espaço.

No exterior, a maior enfatização é para caixa de escadas, que surge associada a um torreão por onde também se realiza a entrada principal na casa. A presença da torre, comum nas *casas de torre* de Ventura Terra,[25] de uma *bay-window* na sala de jantar e um terraço semicircular, para o qual é aberta a sala de estar, denuncia uma influência de elementos formais classizantes. A presença de *pilotis*, de vãos contínuos verticais e horizontais, abertos no cunhal e no cimo da torre, de superfícies lisas e sem decoração e a ocultação do telhado, revelam-nos um repertório de inspiração modernista, enquanto que as guardas das varandas em ferro forjado, as floreiras, as janelas tradicionais e a porta em arco, revelam-nos uma referência aos elementos codificados da Casa Portuguesa. Assim julgamos ser possível observar nesta casa, tal como na anterior, a hibridez da linguagem, resultado do acumular de sinais formais com raízes diversas, como aspecto que caracteriza mais solidamente a sua concepção arquitectónica.



6-48. Casa do Estoril (II), J. Bastos e Conceição Silva, planta piso 2, 1943 [p328]

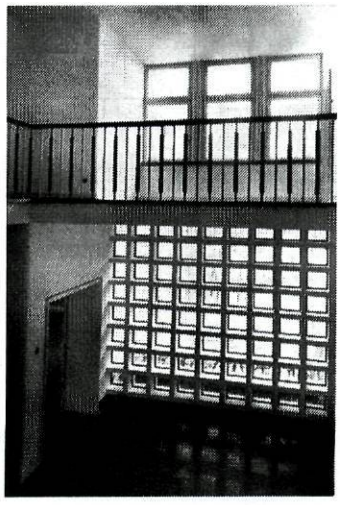
A mesma tranformação é encontrada no papel do átrio central na **casa do Estoril (II) [p328]** de José Bastos e Conceição Silva, realizada em 1948, que surge essencialmente como espaço de passagem entre compartimentos e àreas da casa. Este espaço de reunião da entrada principal, da escada para o piso dos quartos, e de acesso à zona de serviço e à sala comum, é contudo, cuidadosamente elaborado, articulando uma escada em L com acesso a uma galeria superior aberta sobre o pé direito duplo do átrio. Este espaço é ainda iluminado lateralmente por uma parede de tijolo de vidro que, ao sublinhar a verticalidade deste local, lhe confere uma luminosidade particular. Mas apesar deste tratamento, este espaço não é um local de estar que prolongue as salas a que dá acesso. Pelo contrário, constitui-se como centro da circulação da casa, interligando áreas funcionalmente distintas e devidamente separadas, como cozinha, sala comum e quartos.

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

O espaço fulcral da casa é a zona social, composta por uma sala comum que resulta da agregação de dois espaços contíguos em planta e com designações distintas em projecto, sala de estar e de jantar. Apesar desta diferenciação e de terem acessos paralelos e independentes a partir do átrio, os dois espaços estão interligadas por uma ampla passagem, situação que prefigura a ideia de uma sala comum. Na continuidade espacial assim estabelecida, é contudo ainda possível de identificar a orientação funcional determinada para cada um deles, pela geometria distinta da planta e pela localização relativa na casa. Assim, o espaço de jantar justapõe-se à cozinha, com uma ligação através da copa, e a zona de estar com lareira tem um acesso directo ao átrio.

Verificamos também nesta casa, que a organização em planta traduz a sua divisão em áreas funcionais segregadas: serviços, quartos e sala comum. Os serviços e especialmente a cozinha, apresentam uma redução de área, que consubstanciam uma organização racional do seu funcionamento, quer com a utilização de bancadas corridas e observação dos movimentos de trabalho doméstico, quer pela eficaz manutenção da verticalidade entre pisos, o que permite a fácil ligação com a cave parcialmente enterrada, onde se situa a garagem, arrecadações e quarto de empregada. Os quartos localizam-se no piso superior em redor do espaço da escada, que gera uma galeria de distribuição. A sala comum, como já referimos, é encerrada para o átrio central, destacando-se contudo a sua abertura para o espaço exterior do jardim assegurada por três grandes portas.

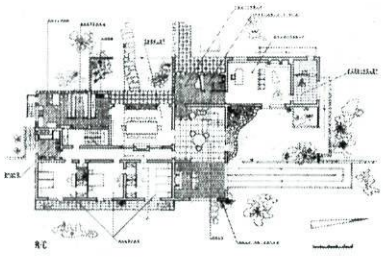
6-49. Casa do Estoril (II), J. Bastos e Conceição Silva, átrio, 1943 [p328]



Na **casa em Lamego [p311]**, de João Andresen (1920-1967) e Rogério Martins, realizada em 1948, podemos registar tambem este processo de organização funcional e de desenvolvimento de uma espacialidade que traduz a segregação entre áreas. A organização do espaço, embora partindo deste princípio, encontra soluções inovadoras, quer pela integração de varandas, terraços e pátios exteriores, quer pela integração no conjunto edificado, de um corpo adjacente ao vestíbulo da entrada principal, destinado a escritório e a atelier de escultura.[26]

O aspecto que julgamos ser relevante neste capítulo, é a forma como a organização espacial e a ocupação e decoração são indicadas no desenho da planta, onde é possível observar a diluição do papel do átrio central. A perda de um sentido efectivo do átrio central na estrutura funcional da casa, ainda designado como *hall*, e a sua consequente integração na zona de estar, abre uma nova possibilidade de tratar a área social da casa.

6-50. Casa em Lamego, J. Andresen e R. Martins, planta piso 1, 1948 [p311]



Esta diluição do átrio central, é ainda reforçada, quando este espaço deixa de desempenhar um papel de recepção junto da entrada principal, função que passa a ser atribuída a um amplo vestíbulo. Este processo de transformação funcional do átrio central leva à sua interiorizarão no espaço da casa, passando a suportar interligações com outros espaços e relações de uso, geralmente atribuídas à sala de estar. A ampla ligação assim criada através de uma passagem directa, e a sua abertura para um pátio exterior, para além de conter a escada principal e vão de dupla altura, leva-nos a poder considerar que este *hall* integra uma área comum de estar, embora composta por locais espacialmente distintos. Neste projecto, o átrio central ao diluir-se na zona de estar, arrasta para o seu interior acontecimentos espaciais, como o dispositivo de circulação, a escada e altura dupla do pé direito, que passaram a fazer parte de uma nova visibilidade do espaço da sociabilidade doméstica e sinal de um novo estilo de vida.

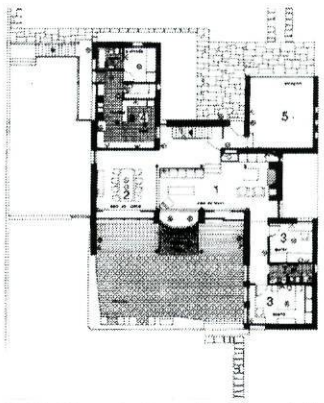
O centro como espaço intersticial

Apesar da diluição do espaço central, agendar o seu desaparecimento como compartimento paralelo à zona social da casa, e implementar um novo espaço comum de estar, podemos encontrar em alguns outros projectos uma abordagem distinta a esta situação. Projectos como a casa do Penedo [p414], a Casa em Albarraque [486], a Casa Cunha de Freitas [452], a casa Júlio Resende [p490], a casa em Barca d'Alva [p582] ou ainda o projecto da casa Rui Feijó [p862], tentam uma reformulação do

26. A organização desta casa é amplamente observada no capítulo *8 O espaço como argumento moderno ou a promenade architecturale*

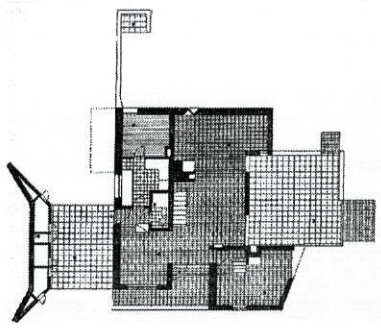
espaço central como recinto aberto e conformado por conjuntos alveolares com funções específicas.[27] Este espaço central passa a integrar a zona social da casa, ultrapassado uma estrita lógica de compartimento como a sala comum. É um território fluido na casa, que é recortado por áreas edificadas, como alvéolos, destinados a funções específicas como quartos, cozinha e zonas de serviço. Estamos perante uma organização entre vazios e cheios, entre espaços abertos e espaços encerrados, que determinam o espaço doméstico.

Esta solução prossegue a redução das áreas de serviço mas também dos quartos, reforçando a dimensão da zona social com espaço central na casa. Também a segregação e racionalização funcional desta áreas é mantida, podendo apresentar um expressão volumétrica própria na composição do volume exterior e no desenho das fachadas.



6-51. Casa do Penedo, Conceição Silva, planta piso 1, 1962 [p414]

A **casa do Penedo [p414]** realizada por Conceição Silva em 1962, apresenta esta solução. A sala central surge como espaço principal da habitação, configurado por três volumes que a delimitam e que simultaneamente a usam como interligação. Assim, serviços, garagem e o conjunto de dois quartos, surgem como três alvéolos autónomos formal e funcionalmente que são interligados através do espaço que rodeiam. Esta estratégia, permite obter um grande espaço comum para a zona de estar e das refeições, que se encontra liberta de outros aspectos funcionais, agora remetidos para áreas mais reservadas e não visíveis.



6-52. Casa em Albarraque, Hestnes Ferreira, planta piso 1, 1959-1961 [p486]

Esta forma de organização é próxima do sistema desenvolvido por Louis Kahn de espaços servidos e espaços servidores. No exemplo da casa do Penedo a sala central é o espaço nuclear da habitação e por isso servido e, a cozinha, garagem e quartos os espaços servidores.

27. A designação de alvéolo é usada para indicar uma parte da edificação da casa com caracter autónomo, funcional e geometricamente, repetida de acordo com um determinado padrão. A analogia com alvéolo ou casulo e com as colmeias é usada, na aparência e na estrutura, como modelo de organização da repetição de unidades independente e interrelacionadas na arquitectura moderna. Sobre esta analogia ver:

RAMÍREZ, Juan Antonio, *La Metáfora de la colmena: de Gaudí a Le Corbusier*, Ediciones Siruela, Madrid, 1998

Na **casa em Albarraque [486]**, realizada por Hestnes Ferreira, entre 1959 e 1961, verificamos a mesma intenção. O espaço da zona social da casa é conformado por um conjunto de alvéolos de funções específicas, como escritório ou zona de serviços. Conjuntamente com estes elementos, paredes, desníveis no pavimento, lareira e a escada para o piso superior, recortam um espaço que atravessa a casa, ganhando contornos e luminosidade específicos, conforme é mais ou menos aberto ao exterior. Esta solução permite criar um espaço interior que sugere dimensões superiores, através de uma composição que acentua uma perspectiva oblíqua dos diferentes elementos que o recortam. O movimento é assim um factor a ser considerado na concepção do espaço. Tal como na casa do Penedo, também este espaço central é espaço de ligação e de atravessamento, o que parece ser um aspecto determinante para sua caracterização. O movimento dos seus habitantes e o olhar assim construído sobre o espaço é considerado como um factor de projecto, herdeiro da *promenade architecturale* moderna.

Na casa em Albarraque, esta organização alveolar é também visível no exterior, como um conjunto agregado de volumes, autónomos e com telhados independentes. Parece que retomamos princípios já enunciados por Norman Shaw, em projecto como Leys Wood (1868), numa organização doméstica anterior ao reforço do *central living hall* como centro e espaço para uma nova sociabilidade doméstica.

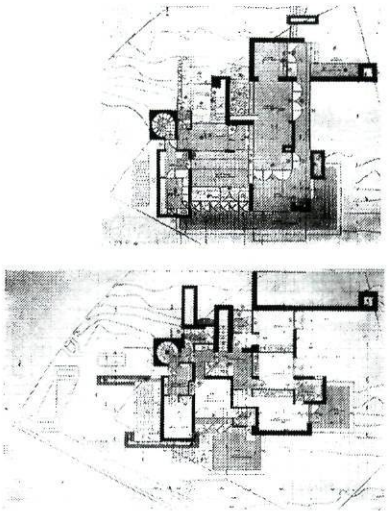
6-53. Casa em Albarraque, Hestnes Ferreira, 1959-1961 [p486]

Um século depois de Leys Wood (Norman Shaw, 1868), na casa em Albarraque, o centro é diluído num espaço amplo que reúne corpos e outros elementos dispersos, construindo uma coesão entre fragmentos. A estes corpos e elementos são atribuídas funções numa lógica de especialização do espaço, que observam os mecanismos de segregação, excluindo essas actividades, a vida privado e o serviço doméstico, do centro e local do lazer em casa.

Julgamos também, que apesar desta verosimilhança, o espaço central na casa em Albarraque é o resultado da introdução da concepção da sala comum, da especialização e da redução da área na organização doméstica, o que permite uma nova perspectiva de uso da casa, já experimentada nas casas de Mies van der Rohe ou mais vulgarmente nos

lofts. A casa como espaço único, é retomada no final do século XX como uma hipótese capaz de responder a novas formas de vida e de ocupação do espaço com uma nova ideia de doméstico.

Esta fluidez da sala comum, espaço nuclear da casa, é também visível na **casa Cunha de Freitas [p452]**, realizada por Maurício de Vasconcelos, entre 1958 e 1960. A sua implantação num terreno acidentado, permite uma exploração inversa da distribuição do programa doméstico pelos pisos. Assim no piso mais alto encontramos o acesso principal, sala comum e cozinha, e nos pisos inferiores os quartos e garagem. Esta organização é traduzida na imagem do exterior da casa, que nos remete para a arquitectura doméstica de Wright, com utilização de varandas balançadas, ancoradas a um núcleo denso e fechado, construindo um contraste entre zonas de sombra e iluminadas.



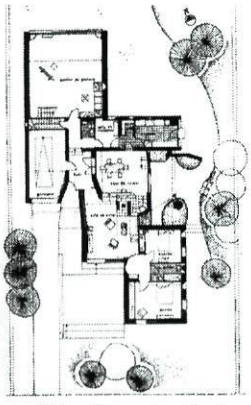
6-54. Casa Cunha de Freitas, Maurício de Vasconcelos, planta piso 3 e 2, 1958-1960 [p452]

No espaço da sala comum, que ocupa a totalidade do piso de acesso, encontramos uma definição espacial determinada por paredes segmentadas, que formam compartimentos, ordenam espaços e percursos, numa sequência de cheios e vazios, entre interior e exterior. Este princípio também usado nos pisos dos quartos, permite uma indeterminação espacial característica de um espaço distendido, aberto e contínuo, que pode ser percorrido com liberdade de movimento e atravessado pelo olhar, só limitado pelo horizonte exterior. A especialização dos outros espaços, como a cozinha, infraestruras de apoio e escadas, leva à sua segregação, pela organização do programa em diferentes pisos, ou pela sua ocultação entre paredes, como se observa nas plantas.

6-55. Casa Júlio Resende, Carlos Loureiro, 1961 [p490]

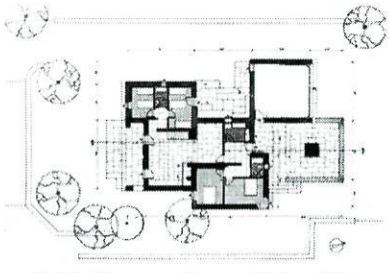
Na casa **Júlio Resende [p490]** de Carlos Loureiro, e na **casa em Barca d'Alva [p582]** de Matos Ferreira, realizadas respectivamente em 1961 e 1963, a constituição dos espaços da casa, salas, quartos e serviços, tem uma tradução alveolar, onde cada actividade corresponde a um recinto, que se interliga como outros, ou com um espaço intersticial de circulação.

Na casa de Carlos Loureiro, podemos identificar esta rede de espaços que se ligam a outros espaços, numa sequência determinada pela forma e dimensão da passagem, e pela sua hierarquia na organização doméstica. Este movimento de passagem entre espaços, permite observar uma sequência de compartimentos onde encontramos o atelier de pintura, garagem, cozinha e serviços, sala de jantar e sala de estar, intercalada pela lareira, e o conjunto de dois quartos. No exterior estes espaços produzem uma volumetria fragmentada, onde lemos um conjunto aglutinado de corpos autónomos, tal como na casa em Albarraque.



6-56. Casa Júlio Resende, Carlos Loureiro, planta piso 1, 1961 [p490]

Na casa de Matos Ferreira, é sobretudo reforçada a intenção de se obter um espaço intersticial como espaço núclear da habitação, que para além de espaço de passagem, tambem é espaço de estar e de comer. Assim encontramos dois grupos de dois quartos e sanitários que conjuntamente com a garagem definem os principais espaços de estar da casa: a sala comum que se abre para um alpendre exterior, e o pátio exterior, no lado oposto da casa, por onde se estabelece a passagem entre a garagem e a pequena cozinha. Também exteriormente estes conjuntos são traduzidos por volumes com telhados independes de uma só água com inclinações opostas.



6-57. Casa em Barca d'Alva, Matos Ferreira, planta, 1963 [p582]

No projecto para a **casa Rui Feijó [p862]**, realizado por Álvaro Siza em 1963, encontramos a sala comum como centro da casa. Este espaço é resultado da distanciação dos corpos edificados destinados aos serviços e aos quartos, que pode ser observado no traçado geométrico da sua planta. O movimento implícito destes dois corpos é gerador de um espaço vazio e aberto que define a sala comum.

6-58. Casa Rui Feijó, Álvaro Siza, planta, 1963 [p862]

Esta casa apresenta uma clara identificação de três áreas funcionalmente especializadas, cozinha com quarto de empregada, quartos e sala comum, o que permite a observação do modelo tripartido acima referido na sua organização. A sala comum, é espaço de passagem entre a área de serviço e a área privada, sendo também sobre este espaço aberta a entrada principal na casa. A sala comum, é assim, para além de um espaço de estar, um espaço de cruzamento, do movimento dos seus

habitantes, e de diversas actividades que convergem e que aí podem ser realizadas. Na casa Rui Feijó, a sala comum é um espaço polarizado entre serviços e quartos, junto dos quais se configuram dois cantos, marcando locais para as zonas de estar (onde existe uma lareira) e de comer. Esta composição é ainda reforçada pela localização da abertura sobre o pátio exterior e do acesso principal, que definem uma perspectiva na diagonal deste espaço. Como já observamos na casa em Albarraque, esta solução vai dilatar o espaço interior sobre o exterior, que se pretende directamente relacionado com a sala comum.

A sala comum e uma nova espacialidade

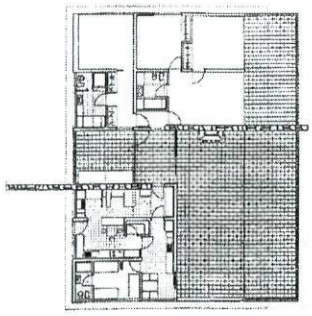
Estão reunidos os factores que conduziram a casa a uma organização tripartida: a especialização de áreas da casa, a procura da eficácia nas actividades domésticas (com a consequente segregação entre áreas); a procura de uma tradução espacial desta organização; a necessidade de reduzir a área da casa embora ampliando a área social; e o reforço da continuidade espacial das áreas sociais, com o desaparecimento do átrio central e de outros compartimentos específicos, introduzindo a moderna sala comum. A casa tripartida surge assim, como consequência de várias transformações, que globalmente procuram uma nova espacialidade, como resposta a diferentes condições de vida que se vão impondo na família e na sociedade.

Encontramos neste modelo de organização, alguns aspectos antitéticos, que nos ajudam a ter uma perspectiva global da casa, e a compreender que as mudanças no espaço doméstico são processos de transferências de sistemas de valores das formas de habitar, conduzidos ao longo do tempo por tendências ou modas, onde, na estrutura da casa uns espaços ganham e outros perdem importância.

Assim podemos verificar, como a procura da continuidade espacial na zona social, que conduz à sala comum, leva à segregação das áreas da vida privada e dos serviços, permitindo o seu entendimento na casa como espaços meramente funcionais, para preparar alimentos e dormir, e por isso secundarizados. Os quartos como local de retiro e de estar pessoal,

que até ao final do século XIX constituíam um espaço essencial na vida quotidiana, deixam de ser valorizados desde as primeiras décadas do século XX, passando a ser unicamente um compartimento para dormir. Esta situação será alterada, na década de setenta, quando o quarto readquire a sua importância como espaço de estar e de trabalho, sinal da alteração da estrutura familiar pela recomposição da dinâmica entre pais e filhos.

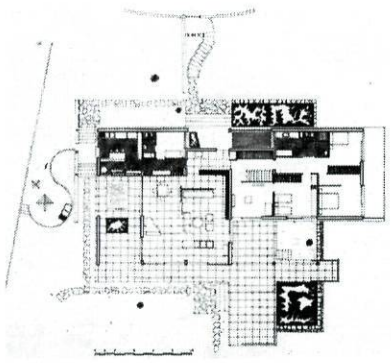
O inverso também pode ser observado. A racionalização da vida doméstica com a análise da área necessária para a realização das tarefas, leva à redução da área ocupada no desenho compacto e funcional da cozinha e dos quartos, enquanto que a sala comum tem a sua área aumentada. A sala comum assume uma função representativa e nuclear na casa, até então mantida pelo átrio central ou pela monumentalização da circulação e das escadarias, passando a ser o seu novo centro.



6-59. Casa Sande e Castro, Ruy d'Athouguia, planta, 1950 [p750]

Verificamos também, como os espaços de circulação são considerados elementos vitais na organização e na construção de uma nova espacialidade da casa, e simultaneamente, considerados como áreas perdidas e a evitar. Ao longo do século XX, o corredor como dispositivo de circulação é simultaneamente aceite, como elemento essencial na construção da ideia de privacidade de que somos herdeiros, e rejeitado como espaço desperdiçado de um desenho ineficaz da casa.

Observamos que a circulação enfatizada dos espaços de entrada e recepção nos palacetes da transição de século, ao ser rejeitada como sistema monumentalizado, é reintroduzida na sala comum e associada ao desejo de uma nova especialidade para casa. Este aspecto é traduzido na *promenade architecturale* do moderno ou na contínua invenção do desenho da escada na sua articulação com a sala comum, como tema predominante na concepção da casa burguesa contemporânea.

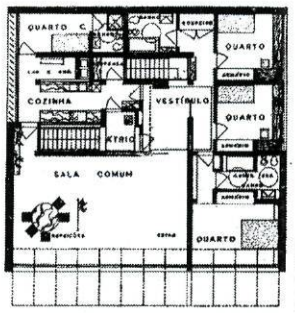


6-60. Casa Lino Gaspar , João Andresen, planta, 1953-1955 [p396]

Na casa moderna vamos encontrar uma organização tripartida (quartos, serviços e sala comum), que pode ter uma tradução, quer ocultando este princípio como factor visível na habitação e na espacialização da casa, quer reforçando este entendimento e tornando-o

visível para o habitante e actuante na definição do volume edificado. Estas duas soluções representam, por um lado, a disponibilidade formal deste modelo de organização para responder a diferentes linguagens arquitectónicas e, por outro a sua pertinência como matriz essencial da organização da casa burguesa moderna.

Na **casa Sande e Castro [p750]**, realizada por Ruy d'Athouguia em 1950, na **casa Lino Gaspar [p396]** de João Andresen realizada entre 1953 e 1955, ou ainda na **casa C. Correia [p451]** de Maurício de Vasconcelos de 1955, encontramos a adopção de um sistema tripartido de organização, que não é traduzido espacialmente, nem considerado como aspecto relevante na tradução volumétrica da casa.



6-61. Casa C. Correia, Maurício de Vasconcelos, planta, 1955 [p451]

Estas casas são modernas. Apresentam uma linguagem purista, assente numa codificação abstracta dos elementos que as edificam, determinada por planos verticais e horizontais, texturas e luz.

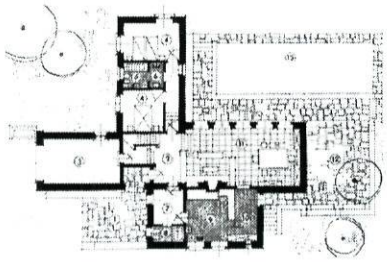
A base da sua planta é regular e geométrica, organizando a casa num único quadrado. A sala comum é o principal espaço da casa, centro da vida doméstica e da atenção do projecto. Liga-se numa forte continuidade espacial com o exterior. A sua arquitectura é influenciada pela obra dos mestres modernos, como Mies van der Rohe, ou do racionalismo italiano, como Terragni.

Contudo a divisão da casa em três áreas é a base da sua elaboração espacial, que ao concentrar os quartos num área para vida privada, e a cozinha e quarto dos empregados na área de serviços, permite a abertura de um grande espaço destinado à área da sociabilidade. Este espaço, fortemente marcado pela horizontalidade e pela abertura ao exterior, é inteiramente ocupado pela entrada principal e pela sala comum. O protagonismo exclusivo da sala comum é acentuado pela segregação das outras áreas, como na casa Sande e Castro, onde os serviços e os quartos são organizados para lá de paredes em pedra que cruzam a casa e estendem esta separação entre áreas até ao espaço exterior. Também nos outros projectos referidos, a afirmação da sala comum, leva a uma

definição de espaços alveolares autónomos, formal e funcionalmente, onde se localizam os quartos e as zonas de serviço.

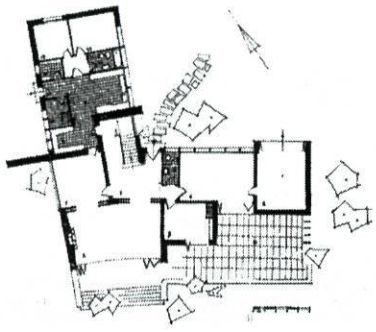
A casa em T

A mesma organização tripartida, mas com outra tradução espacial, é encontrada na **Casa Diamantino Tojal [p284]** de Faria da Costa em 1948, na **Casa no Estoril (II) [p193]** de Conceição Silva e José Bastos em 1948, na **casa em Cascais [p407]** de Rui Mendes Paula em 1959, na **casa M. Ferreira Azancot [p500]** de José Forjaz entre 1961 e 1963, ou na **casa na Praia das Maçãs [p488]** de Artur Rosa de 1966, onde é explicitada na forma da edificação.[28]



6-62. Casa Diamantino Tojal, Faria da Costa, planta piso 1, 1948 [p284]

Estas casas circunscrevem-se em formas como L ou T, cujos lados tem uma relação directa com as áreas privada, de serviços e social da casa. Este aspecto, não só determina o seu espaço interior e a sua organização, como temos vindo a observar, mas conduz também a uma relação da casa com o espaço exterior envolvente. Esta conformação em L e T proporciona a definição de espaços exteriores côncavos, ligadas aos quartos, serviços, e salas, também à entrada principal, gerando uma possibilidade de extensão do espaço interior sobre o exterior que é assim parte integrante do programa doméstico.



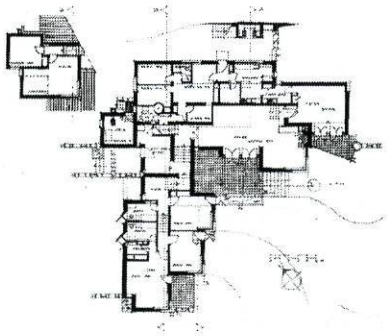
6-63. Casa no Estoril (II), C. Silva e J. Bastos, planta piso 1, 1948 [p193]

A adopção destas formas, tem uma implicação significativa na acentuação da fragmentação da volumetria exterior, ao contrário do verificado nos exemplos anteriores. Este aspecto é de particular importância, porque possibilita a exploração formal de uma arquitectura híbrida nas influências que reúne. A arquitectura destas casas, não está interessada na reprodução rígida dos cânones modernos, mas na interpretação pessoal, filtrada pelo entendimento das circunstâncias locais, das necessidades dos seus habitantes e da tradição. Esta é sua agenda estética, que, ao não ignorar as interrogações, levantadas no debate nacional e internacional, ao Movimento Moderno como sistema

28. Outros exemplos podem ser referidos à organização da casa em T, nomeadamente o projecto para uma **habitação individual [p208]** de Eduardo Matos, publicado em 1953, com título "O «moderno» é um todo".

codificado e universal, enquadra a sua procura e especificidade, simultaneamente moderna e local, na medida em que reconhece as suas raízes.

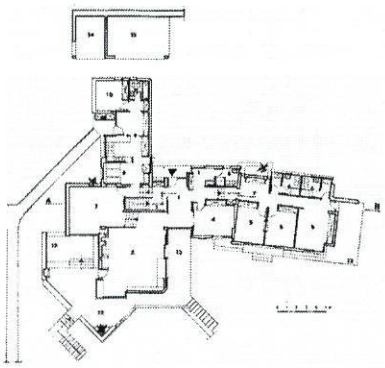
Esta concepção híbrida permite caracterizar estas produções entre diversas influências como a de Le Corbusier ou de Frank Lloyd Wright, visível, na utilização do betão e na abertura de vãos verticais, por exemplo na casa M. Ferreira Azancot, e das varandas contínuas e balançadas na casa no Estoril. Ou no uso de telhados, pedra e vigamentos aparentes, comum a todas estas obras, aspecto que evidencia a importância do Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa (1955-1960). Ou ainda o uso de janelas de vão pequeno com portadas, beirais e elementos decorativos rústicos, que nos remetem para a experiência da Casa Portuguesa, como na casa Diamantino Tojal.



6-64. Casa M. Ferreira Azancot, José Forjaz, planta, 1961-1963 [p500]

Os exemplos da maior eloquência do modelo tripartido, na organização doméstica e na estrutura espacial da casa, poderão ser encontrados na **casa J. Carrapatoso [p340]** de 1948, na **casa José Soares [p197]** de 1950 e na **casa Fernão V. Godinho [p980]** realizada entre 1951 e 1953, por Arménio Losa e Cassiano Barbosa, e na **casa de Ofir [p568]** realizada entre 1957 e 1958, por Fernando Távora. Nestas casas, existe uma tradução precisa dos três grupos funcionais (quartos, serviços e sala) em três áreas interiores espacialmente diferenciadas e numa volumetria exterior que repercute esta estrutura.

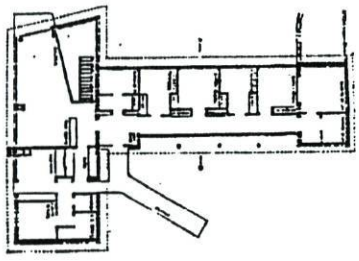
Estes projectos apresentam semelhanças significativas.



6-65. Casa na Praia das Maçãs, Artur Rosa, planta piso 2, 1966 [p488]

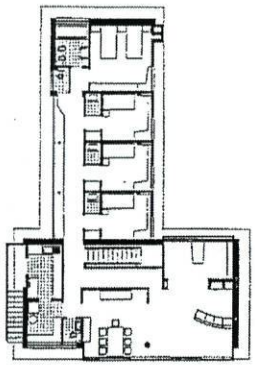
A área da vida privada é tratada como um problema de repetição do quarto, somente interrompido pelas instalações sanitárias e pelo quarto principal de maior área (na casa Carrapatoso todos os quartos são idênticos, somente distinguidos pelo mobiliário). A repetição de um módulo favorece uma organização linear, que é reforçada pela definição de um corredor longitudinal de acesso aos quartos. Como conjunto funcional, esta área é autónoma e segregada do resto da casa. Isso não impede de todos os projectos procurarem um relação directa dos quartos com o exterior. Arménio Losa e Cassiano Barbosa, nos seus projectos,

optam, por orientar a abertura dos quartos para um espaço exterior independente, isto é, não partilhado com outra área da casa, garantido o reforço da ideia de privacidade. Fernando Távora orienta os quartos para um espaço exterior partilhado com a sala. Aqui o espaço exterior é tratado como pátio, espaço para onde a casa se volta. A privacidade do quarto principal (único com acesso directo ao exterior, uma vez que os restantes tem janelas), é no entanto salvaguardado, pelo recuo do plano da fachada, fazendo um pequeno recanto, situação que configura o remate do conjunto.



6-66. Casa José Sores, A. Losa e C. Barbosa, planta, 1950 [p197]

A área de serviço é em todos os projectos tratada com grande rigor, na concepção de um sistema funcional ajustado às exigências colocadas na qualificação moderna da habitação. Podemos observar, apesar das diferentes soluções, a existência de um espaço de copa, que assegura a transição entre a cozinha e a sala, garantia, não só, de maior eficácia, mas também, de segregação funcional e social (é nesta área que na casa José Soares e na casa de Ofir se localiza o quarto de empregada). Também a localização e orientação da área de serviço permite a sua abertura para um espaço exterior próprio, através do qual se realiza o acesso de serviço.



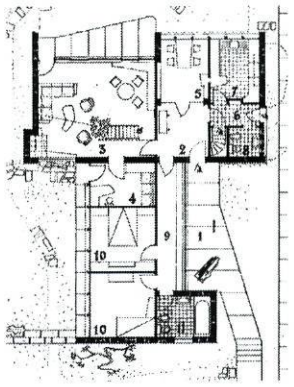
6-67. Casa Fernão V. Godinho, A. Losa e C. Barbosa, planta piso 2, 1951-1953 [p980]

A área social é o principal espaço destas casas, novo centro da vida doméstica que se organiza em seu redor. Ao contrário de anteriores exemplos, o espaço da sala comum não é cruzado pela passagem entre diferentes áreas. A organização tripartida, a edificação em T, e um cuidadoso estudo do programa, permite que a entrada principal e as circulações entre diferentes áreas se realizem à sua margem. Para este objectivo, é introduzido um pequeno vestíbulo, como espaço de protecção da entrada, e por onde se estabelece a passagem entre as zonas da cozinha, quartos e salas. Na casa Fernão V. Godinho, da qual só conhecemos a planta do piso superior, o acesso é realizado por uma escada que chega igualmente a um vestíbulo de distribuição. Esta solução, permite excluir da sala circulações que lhe são exteriores, garantido maior privacidade da sala comum, como sinal de conforto e também de maior autonomia das restantes áreas da casa.

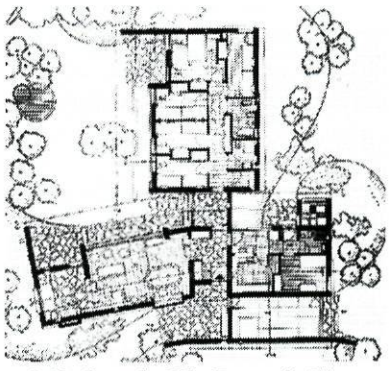
Em todas as salas destas casas, encontramos uma definição muito precisa da zona de comer. Esta identificação é realizada pela indicação

em planta, do mobiliário, ou pela proximidade da zona de serviços. A importância deste local é salientada em todos os projectos, chegando mesmo na casa J. Carrapatoso, a ser definida a sala de jantar directamente associada à cozinha através de um passa pratos e com acesso pelo vestíbulo.

Para além do espaço de estar na sala comum, encontramos em todos os projectos um espaço de estar suplementar que se diferencia da sala. Na casa J. Carrapatoso e na casa José Soares a altura do pé direito da sala, devido ao vão da cobertura inclinada, permite criar um mezanino para local de trabalho e de estar, que tem acesso desde a sala através de uma escada. Na casa Fernão V. Godinho é definido um recanto de trabalho dentro da própria da sala, e na casa de Ofir é anexo à sala comum um pequeno compartimento, na sua continuidade, dedicado à localização da lareira.



6-68. Casa J. Carrapatoso, A. Losa e C. Barbosa, planta piso 1, 1948 [p340]



6-69. Casa de Ofir, Fernando Távora, planta, 1957-1958 [p568]

7 Movimento e projecto para uma nova domesticidade

Porquê falar de movimento dos habitantes dentro da casa? Porque a aceitação da conformação do espaço doméstico pelos seus habitantes está, em grande medida, determinada pela forma como são estabelecidas as relações entre espaços, áreas e compartimentos da casa. Uma das formas primordiais e modernas desse relacionamento, é determinada pelo processo como o movimento do habitante é considerado na casa. O seu movimento é assim resultado de uma concepção arquitectónica ditada por factores diversos, quer de ordem técnica, social ou higienista, quer de ordem funcional e estética. A conjunção destes factores irá determinar basicamente dois padrões de organização doméstica, que têm por base uma planta, que traduz um sistema de relações espaciais em "grelha" ou em "árvore".

Neste capítulo, observaremos como estes aspectos relacionados com o movimento, são uma chave de leitura e um dos motivos da transformação do espaço da casa ao longo da primeira metade do século XX. Iremos dedicar, na compreensão deste fenómeno, especial atenção às primeiras décadas do século XX, onde o protagonismo da escada e dos sistemas de circulação a ela associados, registam a alteração de uma ideia de movimento anterior em "grelha" para outra em "árvore", que posteriormente será reapropriada na experiência do Movimento Moderno. A mudança do século regista também uma transição, entre uma ideia de centralidade anteriormente observada, para uma ideia de

espacialidade articulada, de movimento e elaboração arquitectónica definida na moderna *promenade architecturale*. O registo do movimento na organização doméstica, é simultaneamente, condição de mudança e de continuidade na organização da casa, premissas para as transformações que se prefiguram com o Movimento Moderno.

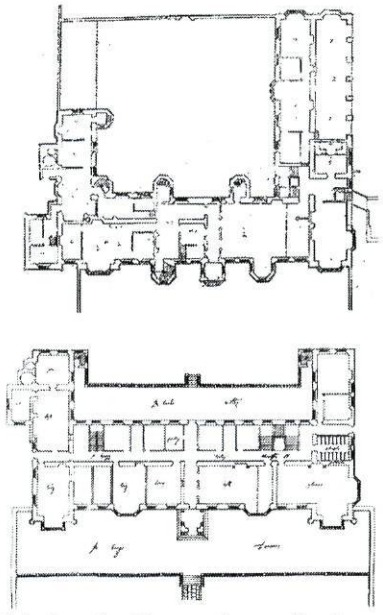
7.1 Um nova ideia de domesticidade

Hermann Muthesius, adido cultural na embaixada Alemã em Inglaterra, é considerado uma das pessoas mais influentes, e apontado como um dos responsáveis pela divulgação de uma nova ideia de vida doméstica e consequentemente de casa.[1] É através da publicação em 1904, em Berlim do seu influente livro *Das Englische Haus*, que Muthesius apresenta a casa de campo inglesa, como um modelo susceptível de reformular a arquitectura doméstica burguesa, comprometida com regras estilísticas neo-paladianas.[2] A casa deveria obedecer não só a mecanismos de representação, mas também ser capaz de propor aos seus habitantes o conforto da civilização moderna. Esta ideia, inspirada pelo movimento *Arts and Crafts*, influenciou Muthesius no início do século, fundador do *Deutscher Werbund*, na procura da integração da produção artesanal e artística do seu tempo na concepção da casa, a exemplo da casa de campo inglesa. Através do seu livro, Muthesius revela a casa de campo inglesa trazendo-a para o debate arquitectónico, embora menosprezada pela crítica,[3] o autor demonstra ser um paradigma de adequação e conforto no início do século, prosseguindo a consolidada tradição inglesa da qualidade, que era então referência em toda a Europa.

A importância da casa inglesa na transformação da ideia de movimento, deve-se à re-actualização da relação entre espaço habitável e condições exigidas por uma classe social abastada. Na tradição inglesa opera-se uma transformação da Mansão Senhorial (Manor House), adequando-se esta residência a hábitos e formas domésticas da vida quotidiana, aliadas a uma noção extremamente desenvolvida de conforto, caracterizada pela expressão do Gothic Revival que se opunha

1. Ver o prefácio da edição inglesa de *Das Englische Haus* de Julius Posener:
MUTHESIUS, Hermann, *The English House*, (1904-1905), Granada Publishing, Crosby Lochwood Staples, 1979
POSENER, Julius, "Muthesius come architetto", *Lotus*, 9, 1975, p.104-115
2. MUTHESIUS, Hermann, op. cit.
3. Ver capítulo *4 Precedentes na experiência anglo-saxónica: o central living hall* nota [144] página 183.

ao formal neo-paladiano. Esta nova casa no campo, corresponde a uma organização interna por adição de compartimentos sem correspondência ao modelo clássico. Enquanto que nestes palácios, os compartimentos comunicavam entre si, como única forma de circulação, a casa de campo inglesa já desde os finais do século XVI, apresentava um dispositivo inovador, que evitava a entrada dos habitantes nos compartimentos para se movimentarem no seu interior. Segundo autores como Nathaniel Lloyd e Robin Evans (1944-1993), o corredor como espaço monofuncional, destinado unicamente à circulação é inicialmente registado em 1597, no projecto de John Thorpe (1563-1655) para Beaufort House,[4] e surge como garantia, não só de maior privacidade e estímulo a uma nova noção de vida íntima dos seus habitantes, mas igualmente, como possibilidade arquitectónica de cada compartimento desenvolver a sua especificidade em moldes nunca considerados anteriormente.



7-1. Beaufort House, plantas piso 1 em 1595 e da remodelação de John Thorpe em 1597-1620 *[p1019]*

As casas que estudamos na transição do século XIX para XX, apresentam já uma clara presença de espaços de circulação como

4. A intervenção de John Thorpe, terá ocorrido entre 1597 e 1620, em Beaufort House, consiste na completa reformulação da anterior construção existente em 1595. Estes aspectos são esclarecidos por Nathaniel Lloyd no seu livro sobre as casas inglesas, onde salienta o carácter invulgar para a época da intervenção de Thorpe, ao organizar do espaço interior baseado num corredor central, aspecto que só muito mais tarde será vulgarizado. A existência das plantas da construção primitiva e da sua reformulação, permite, com clareza, observar a alteração da organização do espaço, com a introdução do corredor.

LLOYD, Nathaniel, *A History of theEnglish House: from Primitive Times to the Victorian Period*, (1931), The Architectural Press, Londres, 1949, p.20-21, fig.135-136

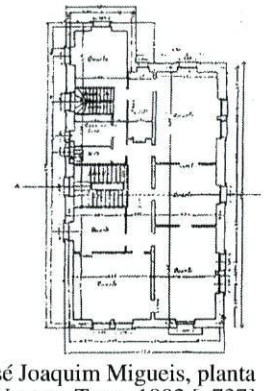
Também John Summerson estuda a obra de John Thorpe, realizando uma edição de carácter monográfico em 1966 para a The Walpole Society. Nessa publicação apresenta a história Beaufort House (também conhecida por Great House) e dos seus diversos proprietários. Em 1739 a casa é demolida por Sir Hans Sloane. Os estudos de Lloyd e de Summerson apresentam algumas divergências de datas, sem significado para o nosso trabalho, que julgamos deverem-se à diferença entre as sucessivas transacções da propriedade e a realização dos projectos. As datas por nós adoptadas são baseadas na análise de Nathaniel Lloyd, que apresenta a sequência desenhos prévios à intervenção de Thorpe, o que torna mais consistente a cronologia adoptada.

SUMMERSON, John (ed.), T*he Book of Architecture of John Thorpe in Sir John Soane's Museum*, in The Walpole Society, vol. 40, Robert Maclehose and Company Limited, Glasgow, 1966, p.63, fig.63-64

Robin Evans tambem salienta a importância da presença inovadora do corredor na intervenção de Thorpe em Beaufort House.

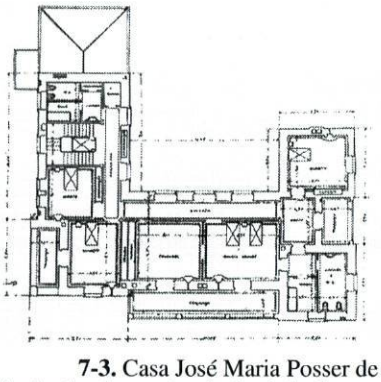
EVANS, Robin, "Figures, Doors and Passages", (1978), in *Translations from Drawing to Building and Other Essays*, Architectural Association, Londres, 1997, p.55-91

dispositivo autónomo, que permite a circulação dos habitantes sem cruzar os compartimentos. Projectos como a **casa Biester [p394]** de José Luís Monteiro em 1880, a **casa Barata Salgueiro [p735]** de Alfredo d' Ascensão Machado em 1902, a **casa José Joaquim Migueis [p737]** de Ventura Terra em 1903, ou a **casa da Quinta da Comenda [p436]** de Raul Lino em 1904, apresentam o uso do corredor e de espaços de circulação anexos (galeria sobre o vão da escada e átrio central), como elementos estruturais na organização da casa. Encontramos estes dispositivos em casas com dimensões e condições socioeconómicas distintas, como por exemplo entre a casa Biester e casa José Joaquim Migueis, o que revela uma aceitação desta necessidade de circulação e de privacidade dos compartimentos no programa da casa, como uma condição essencial de projecto.[5]



7-2. Casa José Joaquim Migueis, planta piso 2, Ventura Terra, 1902 [p737]

A **casa José Joaquim Migueis [p737]** de 1903, inscreve-se no que anteriormente designamos de casas de *produção corrente* na obra de Ventura Terra, onde a utilização do corredor é elemento essencial de racionalização de um projecto de pequenas dimensões, que surge como principal elemento de organização doméstica e como processo de garantir condições de privacidade e de segregação funcional, apesar dos meios limitados que caracterizam este projecto.

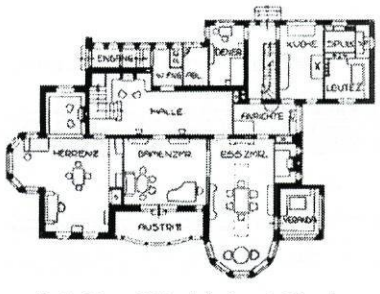


7-3. Casa José Maria Posser de Andrade, planta piso 2, António Couto, 1913 [p523]

A **casa José Maria Posser de Andrade [p523]**, de António Couto em 1913, surge como outro exemplo da utilização do corredor como principal dispositivo de circulação estritamente associado à concepção da casa: a organização da circulação e a planta em U (forma comum nas casa de campo inglesas), deixa clara a articulação entre estes dois aspectos na estruturação do projecto, reforçando a intenção de orientar todos os compartimentos para o exterior, e voltar o corredor para o pátio interior.

5. Estes projectos são observados ao longo deste trabalho em diversos capítulos. Fazemos especial referência para as casas de *produção corrente* de Ventura Terra, e de José Joaquim Migueis, no capítulo *5 Mudança e continuidade no projecto doméstico* o tópico "Produções correntes" na página 245

A transformação da casa encontra no dispositivo do corredor, a capacidade de desenvolver uma segregação funcional, isto é, de conseguir atribuir a cada compartimento, uma especificidade no seu uso dentro do programa doméstico e, simultaneamente, permitir desenvolver uma identidade espacial. Cada compartimento é assim concebido como uma resposta adequada a uma função pré-determinada, podendo ser tratado com uma solução arquitectónica específica. Esta especificidade, identificada na extensa lista de compartimentos para fins muito detalhados, verificada por exemplo, nos projectos do século XIX e início do século XX, corresponde a uma aprofundada noção das necessidades de um tipo de vida doméstica, próprio de um *gentleman* burguês na tradição inglesa. Para Muthesius são aspectos importantes, a individualidade de cada compartimento e seu agrupamento por tipos de uso, na sua disposição interna. A **casa J. J. da Silva Graça [p458]** realizada por Ventura Terra entre 1095 e 1907 em Lisboa, ou a **casa José Maria Posser de Andrade [p523]** de António Couto em 1913, são exemplos de um programa, extenso, hierarquizado, detalhado e muito elaborado, numa articulação precisa com a sua organização doméstica e a arquitectura.[6]



7-4. Casa Heinrich Jacob Neuhaus, planta piso 1, H. Muthesius, 1906 *[p811]*

Muthesius divulga na Alemanha e na Europa Continental, esta noção de habitar e de conforto inglês, reveladora de uma nova e particular atenção sobre a qualidade do uso do espaço, que se opõe à necessidade proeminente de representação mais ou menos monumentalizada do espaço da casa.[7] As recomendações de Muthesius, expressas também nas casas que constroi para a burguesia berlinense, salientam a importância da orientação para uma correcta insolação da edificação, e a sua articulação com a disposição do programa doméstico, associando a estes aspectos, uma noção precisa do usufruto dos equipamentos,[8] do

6. Estes projectos são observados em diversos capítulos apontados no *Índice de projectos e edificações.*

7. SOWA, Axel, "La Baensch de Hans Scharoun: Limites et condensations", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 320, 1999, p.95

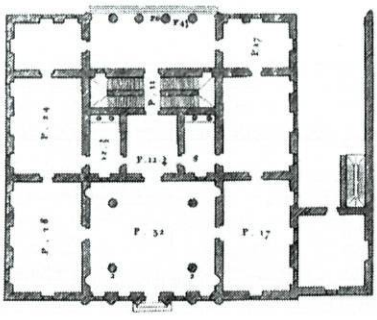
8. Repare-se como na Casa Bredow, realizada entre 1916 e 1918, Muthesius apresenta uma organização da cozinha com balcões e equipamentos corridos e paralelos, revelando atenção particular às necessidades de uso deste espaço.

mobiliário e do desempenho dos rituais da vida doméstica, observados em obras como a casa Heinrich Jacob Neuhaus ou a casa Bredow.

7-5. Casa Bredow, cozinha, H. Muthesius, 1916-1918 *[p812]*

Na distribuição interna, recupera um elemento essencial na organização da casa inglesa que é o átrio central. Com soluções diversas, o átrio central reúne, não só as circulações dentro de casa, autonomizando-as dos compartimentos que servem, mas transforma-se também num importante espaço de recepção e de estar, introduzindo uma tendente unificação dos espaços sociais, aproximando-se de ideias como continuidade espacial e sala comum.

O exterior da edificação, deve traduzir a especificidade dos distintos espaços interiores, não apresentando uma forma pré-estabelecida. A edificação do seu volume, deve resultar primeiramente dos requisitos do programa e em resposta ao conforto interior. A relação da casa com o exterior e com a natureza deverá ter em consideração o programa, procurando uma relação entre interior e exterior. Também os serviços devem ter uma orientação adequada que não perturbe as zonas sociais com melhor exposição solar, devendo estas ter uma relação fácil e directa com o terreno ou com o jardim, rejeitando para isso a elevação da casa.



7-6. Pallazo Antonini, Udine, Andrea Palladio, 1556 *[p761]*

Para Posener "*o funcionalismo nasce em Inglaterra*"; através da obra de Muthesius o problema da "função" torna-se num elemento central das sucessivas elaborações do movimento moderno.[9]

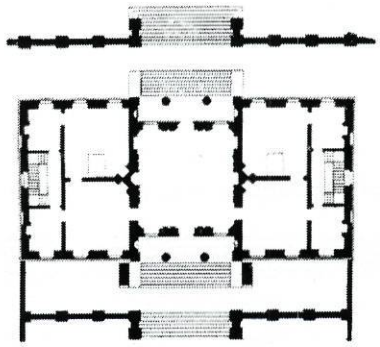
A transformação da casa com planta em "grelha"

A planta da casa com compartimentos regularmente interligados de dimensões equivalentes, a que chamamos "grelha", é, segundo Juan Antonio Cortès, questionada desde o século XII como princípio de divisão do espaço interior, caindo em desuso e substituída no século XIX.[10]

9. VOGLIAZZO, Maurizio, "Das Englische Haus: proposta per un «manuale»", in Silvano Custaza, Maurizio Vogliazzo (edi), *Muthesius*, Electa, Milão, 1981, p.11

10. CORTÈS, Juan Antonio, "Nuevos conceptos residenciales en los años 50: algunas aportaciones del Team X", in *La habitación y la ciudad modernas: rupturas y continuidades, 1925-1965*, Actas do 1º seminário DOCOMOMO Ibérico, DOCOMOMO Ibérico, 1997, p.153-158

A conceptualização da casa, desde o século XIX, divide-a em dois mundos distintos, público e privado, geralmente referidos ao trabalho e à habitação. Esta separação essencial, como demonstra Braudel, tem repercussões na organização moral, emocional e económica da vida doméstica, e pode prever-se com consequências ao nível da sua organização espacial.[11] Privacidade torna-se sinónimo de casa, de habitar e de família. A progressiva transformação da casa "grelha" — onde compartimentação do espaço não é determinada pela actividade — para a casa onde cada espaço corresponde a um uso, constitui não só uma alteração da mecânica espacial, mas também, uma forma precisa de levar mais longe uma ideia de privacidade e de abrir caminho ao desenvolvimento de dispositivos de segregação espacial. Isto é, de constituir um conjunto de dispositivos espaciais que corroboram uma intencionalidade social de segregar determinados aspectos da vida relativamente a outros, no espaço da casa. Desta forma homem/mulher, criança/adulto, empregado/patrão, estar/trabalhar, comum/privado, visível/ocultado, surgem como pares que definem comportamentos com uma base segregatória na organização da privacidade doméstica.[12]



7-7. Sudbrooke Park, Surrey, James Gibbs, 1726 *[p1020]*

Nas casas senhoriais até ao século XIX, com vestíbulos e átrios de recepção, de enorme valor simbólico e monumental, organizadas sobre uma planta em "grelha", a diferença entre espaços, formas de estar e de graus de privacidade, era essencialmente "comportamental" sem um preciso vínculo espacial.[13] O espaço não determinava necessariamente a função, julgamos pelo contrário, que é o uso e o comportamento adequado que são atribuídos a um dado compartimento.

A planta em "grelha" não pretende configurar uma organização em rede — racional e funcionalmente determinada — da circulação das pessoas dentro da habitação. Pelo contrário, é atravessando os compartimentos, de forma aparentemente indistinta, que se processa a

11. BRAUDEL, Fernand, *Civilização material, Economia e Capitalismo, Séculos XV-XVIII*, (1967), Tomo 1, As estruturas do quotidiano: o possível e o impossível, Teorema, Lisboa

12. CIERAAD, Irene (ed.), *At Home: An Antropology of Domestic Space*, Syracuse University Press, Nova Iorque, 1999, p.7-8

13. Ibid.

circulação através da casa, para a realização de todas as tarefas domésticas ou de representação social. Existe mesmo alguma mobilidade de funções e usos entre os compartimentos, e sua qualificação como espaço atribuído a uma função (por exemplo dormir) não impede que se sobreponha a outras (como receber).

Observamos nessas casas o elevado número de portas que se encontram em cada compartimento. Esta forma de organização do espaço resulta de padrões diversos da funcionalidade que temos hoje como adquiridos na nossa actual forma de habitar. De facto a concepção da planta como matriz regular de compartimentos rigorosamente compostos, onde cada compartimento se liga com todos os compartimentos que o circundam, parte de pressupostos absolutamente diferentes daqueles em que vivemos. Nesta casa registam-se no comportamento dos habitantes, os modos específicos de transitar entre compartimentos, celebrando a importância da passagem de um compartimento para outro.

Como refere Robin Evans, o movimento na casa em "grelha" é realizado por "filtração", de espaço para espaço, opondo-se à ideia de movimento "canalizado", orientado de A para B, (ou B para A), que desde a introdução do corredor, e do espaço afecto à circulação dos habitantes, vêem caracterizando o nosso ambiente doméstico.[14] Na casa em "grelha" o movimento não era necessariamente um gerador de forma, tal como será entendido pelos arquitectos modernos no início do século XX.

Normas sociais e de higiene como vínculos espaciais

Seria imprudente afirmar, que a casa é determinada unicamente pela sua concepção em "grelha", ou de transição para um modelo em "árvore". A habitação continua a ser determinada, para além de suporte de princípios, normas, costumes e hábitos de comportamento, pela sua localização e

14. EVANS, Robin, "Figures, Doors and Passages", (1978), in *Translations from Drawing to Building and Other Essays*, Architectural Association, Londres, 1997, p.55-91

construção, pela orientação solar, pelo sentido dominante dos ventos, e pela paisagem que privilegia umas áreas relativamente a outras.

Os aspectos normativos de fundamento moral e social mas tambem técnico, são divulgados nas publicações reformadoras do século XIX, devendo ser considerados na construção casa. Estudos higienistas e tecnológicos, não se limitam a uma divulgação em meios académicos ou profissionais. Disto são exemplo as edições realizadas, na segunda metade do século XIX, no âmbito da "propaganda de instrução para portugueses e brazileiros", dos cadernos da *Bibliotheca do Povo e das Escolas*, onde surgem diferentes números dedicados ao tema da arquitectura e da higiene. Entre os diversos cadernos publicados podemos destacar, pela extensão como o tema é tratado, o número 53 de 1883, sobre o tema *Hygiene da Habitação*, onde são expostas detalhadamente as condições favoráveis a ter em conta para a implantação, construção e habitação de uma casa para uma vida saudável. Ao longo deste caderno de oito capítulos debatem-se os seguintes temas: "Posição e orientação da casa", "O ar e a luz", "As origens de infecção e a humidade. Os insectos parasitas. Os desinfectantes", "O frio e o calor dentro de casa. Methodos de aquecimento. Brazeiros, escalfetas, e caixas d'agua. Fogões e chaminés. Caloríferos de ar quente e de vapor. Processos de resfriamento.", "Generalidades sobre construções (...)", "Altura das habitações. Salubridade dos diversos andares. Disposições dos aposentos. Latrinas. Exgottos", e "O luxo da casa e a iluminação artificial". A sua descrição é detalhada e paracientífica[15] dos diferentes processos, causas e malefícios

15. O carácter paracientífico com o qual se pretendem fundamentar as várias opiniões formuladas, pode ser observado por exemplo, na cubicagem de ar dos compartimentos. Assim, o correcto dimensionamento é dado pela necessidade de consumo de litros/ar por hora, conforme se trate de crianças, adolescentes, adultos e idosos. Esta informação é compilada por diferentes investigadores (Paulo Mantegazza e Papillon) e apresentada numa tabela detalhada conforme o número e tipo de pessoas por espaço. Noutro exemplo partindo dos estudos de Pettenkofer e Marker, a ventilação natural no caso particular da permeabilidade das paredes, é analisada por hora, para um metro quadrado de superfície como uma espessura de 0,72m, e com uma variação de um grau de temperatura. Os resultados são apresentados para diversos materiais constituintes da parede: *grez, pedra calcarea, tijolo cozido, tijolo cru.*

[s.n.], "Hygiene da habitação", *Biblioteca do Povo e das Escolas*, 3º ano, 7ª série, nº 53, Lisboa, 1883, p.11-13

presentes na construção de uma habitação. De forma bem clara são indicadas as soluções preferíveis, as diversas opções e as suas vantagens e inconvenientes. Por exemplo, relativamente à implantação da casa refere:

"Na escolha dos terrenos para edificar deve também attender-se sempre a que a casa fique com maior numero de faces expostas ao ar e à luz e tanto quanto possível distantes de outras habitações."

Na orientação da *"casa deve attender-se sempre ao clima e aos ventos dominantes."* Esclarecendo que os *"ventos sêcos são geralmente excitantes, — enquanto os humidos deprimem. (...) O ar sêcco e frio (...) é estimulante e tonico (...), e o "ar quente e humido reune as peores condições de salubridade."*[16]

Depois da publicação de um conjunto de leis dispersas do século XIX, destinadas sobretudo a regular a edificação urbana, em 14 de Fevereiro de 1903, surge o Regulamento de Salubridade das Edificações Urbanas que define em lei algumas das condições essenciais de habitabilidade. Entre outros artigos, destacamos como exemplo, a definição das alturas mínimas entre o pavimento e o tecto, que variam entre 3,35m e 2,75m (respectivamente para piso térreo e pisos mais elevados). No artigo 13, refere-se que os quartos de dormir não deverão ter uma "capacidade inferior de 25 metros cúbicos por pessoa, e deverão ter sempre uma janela que os ponha em contacto com o ar exterior". Deixa no entanto a excepção para os colégios e asilos ou onde houver uma aglomeração de mais de dez indivíduos no mesmo dormitório, onde a capacidade poderá ser reduzida para 15 m^3 por pessoa. Tratando-se de caves habitáveis, é observada no artigo 18, que deverão ter 3m de altura mínima, sendo 2m acima do nível da rua ou terreno. Se uma das faces desta cave for inteiramente desenterrada, esta condição é alterada para 1m acima do terreno. Também no artigo 20, encontramos já a necessidade de regular

16. Ibid., p.6-7

saguões e pátios interiores que, quando destinados a ventilar e a iluminar cozinhas terão no mínimo $9m^2$, mas destinando-se a vestíbulos, antecâmaras ou escadas, poderão ter apenas $4m^2$.

Alfredo d'Ascensão Machado que em 1905 comenta este regulamento, apesar de o achar muito minucioso e estabelecendo preceitos de incontestável importância, não se coíbe de considerá-lo também uma limitação ao exercício da criatividade dos arquitectos e construtores:

"Estas leis, tendentes a defenderem interesses gerais, tolhem e limitam o direito de propriedade, e ao mesmo tempo não permitem que a Arte possa expandir-se exuberantemente por não deixarem aos seus cultores a liberdade de produzir tudo o que a imaginação e temperamento de alguns poderiam apresentar de originalidade e arrojo de concepção"[17]

Como faz notar Manfredo Tafuri, a laboriosa investigação sobre as condições de habitação e sobre o controlo do comportamento social nelas implícitas, desenvolvida ao longo do século XIX, tem uma repercussão directa sobre a cultura modernista das primeiras décadas do século XX, estabelecendo-se as ideias de Le Corbusier na sua continuidade directa.[18] Também para Georges Teyssot, esta cadeia de interesses prolonga-se desde o século XIX ao XX, estabelecendo *"uma continuidade substancial de todos os objectivos que contribuíram para formar o corpus disciplinar da arquitectura entre (...) os primeiros discursos higienistas e tecnológicos, cerca de 1830, e os resumidos sob forma de prescrição totalizante na Carta de Atenas, de 1933."*[19]

17. MACHADO, Alfredo d'Ascenção, "Legislação portugueza sobre edificação", *Annuário da Sociedade dos Architectos Portuguezes*, Ano I, 1905, p.64.

18. TAFURI, Manfredo, "Machine et mémoire: la ville dans l'ouvre de Le Cobusier", in Jacques Lucan (dir.), *Le Corbusier une encyclopédie*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1987, p.460

A casa com a planta em "árvore": circular, segregrar e controlar

O aparecimento dos dispositivos de circulação na organização da casa, renovam na sua concepção, a importância do movimento do habitante e como tal, uma nova condição de pensar o espaço. O movimento guia o olhar. A casa onde os compartimentos são interligados por espaços próprios de circulação passa a ser fortemente estruturada por estes, numa "árvore" de movimentos previamente analisados e valorizados em projecto. Robin Evans refere-se a esta circulação na casa, como "canalizada" através de espaços específicos para deslocação dos habitantes, opondo-se ao movimento por "filtração", de passagem de um compartimento a outro na casa em "grelha".

A valorização desta "árvore" de movimento, como um dispositivo que vai mais além de conter a circulação entre compartimentos, leva a ser considerado nas primeiras décadas do século XX e no projecto moderno, como uma oportunidade de realização de um acontecimento espacial. Assim, a estrutura de movimento é, para além de um estruturar de racionalização da organização do casa, um dos elos essenciais também da *promenade architecturale* moderna. A modernidade do século XX prolonga a sensibilidade doméstica formulada no século XIX, reconfigurando o espaço doméstico, com os novos recursos postos ao seu dispor.

O movimento em si, é também entendido como um aspecto a estudar e a aperfeiçoar na procura de casa ideal. Alexander Klein (1879-1961) analisa o movimento dentro da casa, no sentido de aumentar a eficácia da *machine à habiter*.[20] Para isso observa a execução das tarefas domésticas

19. Esta observação de Teyssot é citada por Manfredo Tafuri em:

Ibid., p.469 [referenciado ao seguinte ensaio presente na edição italiana]

GUERRAND, R. H, *Les Origines du logement social em France*, Les Éditions ouvrières, Paris, 1967; edição italiana de 1981, precedida do ensaio de Georges Teyssot, "La casa per tutti: per una genealogia dei tipi", p.XLVIII

Convém distinguir um estrito funcionalismo que Le Corbusier pratica, e o "housing" do século XX, onde a oferta de formas de residência é permeável às condições locais, aos modelos culturais e aos ciclos de vida das famílias, propondo soluções específicas, como uma certa ambiguidade na atribuição de áreas e na organização da habitação.

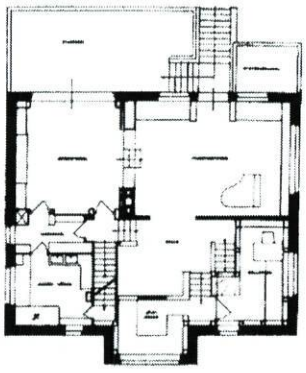
20. KLEIN, Alexander, *Vivienda mínima: 1906-1957*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980

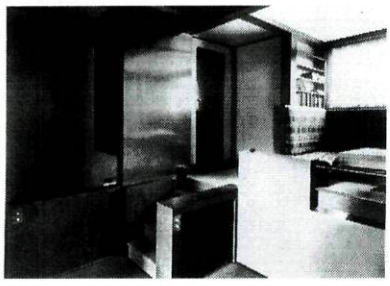
e do movimento a elas associado, para, de acordo com novos princípios de ordenação dos compartimentos, encurtar distâncias, reduzir o espaço ao mínimo funcional, estabelecer novas passagens, evitando a colisão dos habitantes. A arquitectura adopta os argumentos desta investigação, celebrando o movimento como aspecto essencial na arquitectura do século XX. No espaço doméstico a *promenade* liga as diferentes áreas da casa, re-inventa dispositivos de circulação e põe em causa o corredor, dispositivo fundador de uma ideia de privaciadade, agora considerado um desperdício de espaço.

O aparecimento dos dispositivos de circulação, como vimos, está associado a uma alteração da noção de espaço doméstico e da privacidade dos comportamentos quotidianos ligados à vida dentro da casa. A mecânica de espaços que permite circular dentro de casa sem ter de atravessar outros compartimentos, conduz à consideração de que esses compartimentos também adquirem uma especialização ou uma reserva para um uso. Assim, a identificação da circulação como um espaço próprio, surge articulada com uma maior ou menor especialização dos outros espaços. Movimentarmo-nos deixa de implicar cruzar outros espaços, podendo estes ganhar uma autonomia e privacidade na esfera da vida doméstica.

Esta nova condição da vida doméstica surge com a autonomia do movimento dos habitantes na casa, traduz uma nova relação estabelecida entre habitante em movimento e espaços servidos (compartimentos). Trata-se de uma nova possibilidade de referência, estar fora de um compartimento, isto é, de estar a circular. O movimento passa a ser um atributo dos espaços, e circular uma condição da vida doméstica. De imediato novos comportamentos são associados a este quadro relacional; entrar num espaço, prefigura a transição entre circular e parar, e com ele surge um vasto leque de comportamentos associados à permissão para entrar num compartimento. Estava assim aberta, a reconfiguração das relações sociais e espaciais entre empregados domésticos, patrões (homens e mulheres) e crianças. A afectação de espaços a este três grupos

de habitantes vai gerar uma hierarquização dos espaços relativamente ao uso e às formas de privacidade a ele associadas. Poderemos referir na casa burguesa das primeiras décadas do século XX como exemplo, a especialização de espaços para a mulher (sala de senhora, *boudoir*), para as crianças (quarto de brincar e estudo), para o homem (escritório, sala de fumo) ou de espaços para receber visitas estranhas à vida familiar (sala de receber). Mas será na separação entre a área da *casa* [21] e as áreas de trabalho e circulação dos empregados, que mais claramente se evidencia a separação do movimento dentro da casa, e o seu afastamento ao atravessamento de outros espaços, como defesa da privacidade.





7-8. Casa Moller, planta e *alcolva* sobrelevada na zona de estar, A. Loos, 1928 *[p269]*

Mas se por um lado, circular permite segregar o uso do espaço, ou seja afastar o olhar de quem se movimenta na casa sobre esses outros espaços, por outro lado, movimentarmo-nos passa a ser um comportamento sujeito a atenção e controlo. Quem se movimenta e para onde, passa a ser um registo possível. Se a circulação independente, enquanto proposta de organização racional da casa, vem permitir o aumento das condições de privacidade dos seus habitantes (nomeadamente no domínio da intimidade), também introduz a atenção (ou vigilância) sobre este movimento doméstico.

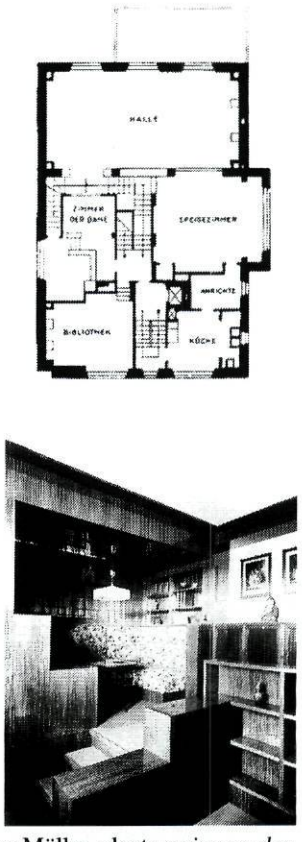
Este factor e a sua manipulação, não é ignorado na arquitectura do espaço doméstico. Nas casas de Adolf Loos (1870-1933) podemos encontrar espaços que correspondem a este princípio: espaços com uma localização particular que permitem ver (ou controlar) quem sobe ou desce de piso, quem entra em casa, quem permanece na sala, etc...[22]

21. Em diversos projectos verifica-se uma concepção da *casa do trabalho* como uma edificação formal e constructivamente autonoma da *casa mãe* (ver **casa de Verão dos Marquezes do Fayal [p725]** de José Luiz Monteiro). Esta situação, com justificações particulares no início do século devido a problemas de segurança, de cheiro, e do próprio carácter das actividades domésticas, como forma de segregação, irá ser utilizada em outros contextos e com outras justificações durante o século XX.

22. Para uma análise das casas de Loos, asim como de Le Corbusier ver:

RISSELADA, Max (ed.), *Raumplan versus Plan Libre. Adolf Loos and Le Corbusier*, 1919-1930, (1988), Rizzoli, Nova Iorque, 1991

Na casa Moller (Adolf Loos, em 1928) o pequeno espaço de estar sobrelevado, com um sofá em U fixo contra a janela, sugere-nos uma noção de conforto não só sensual, mas também psicológica.[23] É nesta dimensão psicológica que reside uma forte noção de segurança, traduzida neste espaço pela colocação das pessoas sentadas contra a luz e pela posição que este lugar ocupa, relativamente a um conjunto de espaços que domina. Deste pequeno espaço, é possível observar a entrada na casa, a circulação entre as zonas de estar, e o acesso às restantes partes da casa especialmente à escada que liga ao piso superior. Este dispositivo topo-psicológico, como refere a este propósito Beatriz Colomina,[24] deve ser entendido em termos de poder, de controlo do espaço interior da casa e particularmente da circulação dentro dela. Esta sala sobrelevada oferece ao seu ocupante, um ponto de vista privilegiado sobre o interior. O conforto deste espaço está ligado à intimidade e ao controlo do espaço doméstico que potencia.[25]



7-9. Casa Müller, planta e *zimmer der dame*, A. Loos, 1930 *[p270]*

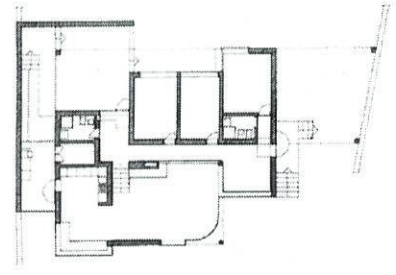
Também na Casa Müller (Adolf Loos, em 1930) encontramos este espaço, que aqui ocupa o centro da habitação, em redor do qual se desenvolve a caixa de escada. A sua localização na casa sugere uma crescente intimidade de espaços que se vão articulando desde o salão, à sala de comer, ao escritório e finalmente ao *Zimmer der Dame*. Este espaço igualmente sobrelevado, é o coração da casa, e dele podem ser percebidos os principais movimentos dos habitantes dentro de casa. A janela deste espaço, abre-se para dentro da casa, dando para o salão, o que permite mais uma vez ver ou ouvir sem ser visto. Intimidade e controle são elementos centrais na concepção deste espaço, caracterizado como um camarote do qual se observa a vida doméstica.[26]

23. Contudo este espaço encerra algumas contradições curiosas: é um espaço periférico à casa, isto é, não fica no seu centro, e é o único volume saliente no alçado onde se abre a maior janela horizontal. Esta janela, também é aqui somente uma fonte de luz (não enquadra uma visão exterior).

24. COLOMINA, Beatriz, "Le mur divisé: le voyeurisme domestique", (1992), *Exposé*, 3, vol.1 [La maison], 1997, p.108-131

25. Ibid.

Se até ao aparecimento do corredor, a circulação fluía com alguma arbitrariedade pela casa atravessando diversos compartimentos, nomeadamente na casa com planta em "grelha", após a sua invenção, este espaço, canal especializado em ligar espaços sem que para isso tenha que atravessar nenhum deles, passou a ser a ligação vital e em certas circunstâncias, única entre compartimentos. Verificamos que, se a actividade dentro de um compartimento "conquista a privacidade", quem entra e saí dele será observado. Este aspecto revela-nos a ambivalência desta forma de privacidade na casa, como algo que se quer (visualmente), mas que não se suporta (socialmente).[27] No cinema esta nova perspectiva, tambem não passou despercebida, como uma nova possibilidade de enredo na trama das relações da vida doméstica.



7-10. Casa Marques Guedes, planta e área de estar no nível superior, Alexandre A. Costa, S. Fernandez, C. Cortesão, 1973-1974 [p602]

Também as soluções que organizam o espaço doméstico através de conjuntos compartimentados que libertam um espaço central ou intersticial, determinam mecanismos de controlo sobre o movimento nesse espaço aberto. Geralmente esta solução produz espaços encerrados destinados aos quartos e a algumas áreas de serviço, libertando um espaço amplo e fluído para a zona social. Este recinto, de contornos pouco definidos que resulta de um dualismo simplificatório, é simultaneamente, cruzamento de circulações, actividades e formas de estar e de diferentes perspectivas (ou olhares), o que constitui uma das soluções habitualmente privilegiadas da flexibilidade de uso.

O projecto para **casa Marques Guedes [p602]** de Alexandre Alves Costa, Sergio Fernandez e Camilo Cortesão, realizado entre 1973 e 1974,

26. A ideia de segurança nas casas de Loos não se realiza somente virando as costas ao espaço exterior, mas também afirmando o universo interior.

Beatriz Colomina refere este propósito no seu estudo: "*Os habitantes das casas de Loos são actores e espectadores da cena familiar — implicados no seu próprio espaço e simultaneamente distanciados dele. A distinção clássica entre interior e exterior, público e privado, objecto e sujeito é revolvida.*"

Idem, p.110

27. A arquitectura racionalista, redutora da complexidade da casa como local de habitação, valoriza a visibilidade do objecto (do espaço em si) em detrimento de condições especificas de habitabilidade.

apresenta uma solução, em que o espaço da sociabilidade doméstica é conformado por uma articulação entre morfologia do terreno e os desníveis que provoca no espaço interior, e a definição de duas áreas fechadas: os quartos e zona de serviços (esta pelo menos parcialmente).

Os espaços de comer, estar, entrada e circulação de acesso aos quartos são reunidos numa solução especialmente complexa, que procura caracterizar a individualidade de cada um deste elementos: a zona de comer, corresponde a uma *bay-window* que forma um banco; a zona de estar, a um caixilho que acompanha o aumento da altura da padieira, curvando-se e deixando isolado um pilar no exterior; a entrada no nível superior,com iluminação zenital, é articulada com os degraus de acesso à sala que se desenvolvem por trás da chaminé da lareira; e o acesso aos quartos produz um varandim interior sobre a zona de estar, sendo este percurso rematado por uma pequena área de estar que também se abre para o exterior.

Este último e pequeno espaço de estar, que se encontra no extremo superior da casa, oposto à zona de comer (do andar inferior), permite uma perspectiva ampla sobre toda a casa: este espaço aberto mas reservado devido à sua localização, evocador de um recanto doméstico, privado, individual e informal, abre-se simultaneamente sobre o interior e exterior, através de um rasgamento horizontal, dominando a perspectiva quer sobre o espaço interior, quer sobre o espaço fronteiro à casa. Este espaço permite um visão completa sobre o movimento na casa, podendo sujeitar os restantes espaços a um escrutínio de quem nele circula, como nos projectos atrás referidos.

Movimento e projecto moderno

Também o movimento e o sentido de deslocação do corpo através da casa, constitui um aspecto não ignorado na formulação do projecto doméstico moderno.

A ideia de máquina[28] atribuída à necessidade de racionalizar a vida doméstica, aumentando a sua eficiência (e produtividade espaço/uso), proporciona ao espaço de circulação um papel de relevo. Circular passa

assim a ser um argumento de promoção do espaço doméstico, do espaço moderno em formulação desde a primeira década do século XX. Uma boa circulação é sinal de eficiência, organização, racionalidade o que quer dizer também economia de espaço, menos tempo gasto nas tarefas domésticas, mais tempo livre para usufruir o novo espaço — a sala comum, o terraço, a cobertura jardim, e também a circulação que é por sua vez, um dispositivo de conforto.[29]

Curiosamente, esta promoção moderna de uma idea de espaço doméstico, será feita contra a ideia do espaço encerrado, contra o corredor na habitação e a *rue corridor* na cidade. O corredor torna-se na cultura espacial contemporânea, sinal de má organização espacial e de desperdício de espaço. A condição de privacidade que ele introduz anteriormente é esquecida, favorecendo-se a organização do espaço sem este elemento de ligação, preferindo-se um espaço integrado onde predominam valores identificados com os termos comum, aberto ou flexível. No entanto a ideia de privacidade é reposta com o recurso, já não ao corredor, mas a um nova liberdade projectual, que permite articular espaços abertos e encerrados, controlando perspectivas com divisórias e armários, alternar alturas de tectos e do pé-direito.

28. A formulação da ideia de "*machine à habiter*" é habitualmente atribuída a Le Corbusier, constituindo de facto um dos aspectos centrais do seu discurso reformador, sobre a concepção da casa para o homem moderno. Contudo, esta ideia já anteriormente tinha sido expressa em outros discursos de reforma da habitação, como espaço onde o homem se realiza. Uma das referências mais remotas deve-se a Horatio Greenought (1805-1852) em "American Architecture" (1843), onde não aceita resumir a função dos edifícios a formas preconcebidas, devendo as suas relações de uso manifestar-se na arquitectura. A sua influência e enquadramento na formação da cultura americana contemporânea e debatido na obra de Hanno-Walter Kruft.

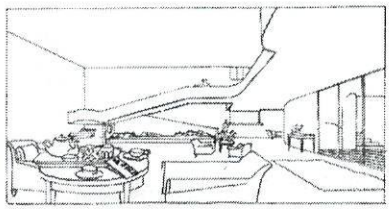
GREENOUGHT, Horatio, "American Architecture", (1843), in Harold A. Small (ed.), *Form and Function: Remarks on art, design, and architecture*, University of California Press, Los Angeles, 1958, p.51-68

KRUFT, Hanno-Walter, *história de la teoría de la arquitectura*, (1985), vol. 2, Desde el Siglo XIX hasta nuestros días, Alianza Forma, Madrid, 1990, p.597-625

29. Manfredo Tafuri considera que a satisfação dos serviços domésticos através da mecanização, exigirá novos dispositivos espaciais que, por sua vez, são paradigma de conforto.

TAFURI, Manfredo, "Machine et mémoire: la ville dans l'ouvre de Le Corbusier", in Jacques Lucan (dir.), *Le Corbusier une encyclopédie*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1987, p.461

É na promoção desta nova ideia de habitar, que punha em prática uma redução drástica das áreas da casa (para a família operária), possível com a invenção de novos dispositivos espaciais, técnicos e pelo estudo racional do uso, que nas primeiras décadas do século XX será usado como argumento, o espaço de circulação. Deste investimento no estudo do movimento, salientamos os diagramas da Frankfurt Kitchen (1927) da Margarete Schütte-Lihotzky (1897-2000), para analisar o movimento entre a cozinha e sala de jantar, procurando assim optimizar o projecto da cozinha e a sua articulação com espaço para comer, com o menor esforço e também o menor consumo de área.[30] Também Alexander Klein (1879-1961) em 1921, em Berlim, trava contacto o movimento *Neus Bauen*, que irá influenciar a sua pesquisa científica da organização da casa e do movimento dos seus habitantes. De forma sistemática e com base em análise matemática, estuda as plantas de edifícios de habitação, e os seus primeiros trabalhos, vêm a ser publicados em 1927.



7-11. Casa La Roche-Jenneret, estudo inicial da sala comum, Le Corbusier e P. Jeanneret, 1923 *[p895]*

Mas será através da ideia de *promenade architecturale,* que o movimento enquanto deambulação no espaço será usado como *slogan* de uma nova forma de habitar. A *promenade architecturale* concebida como trajecto do exterior ao interior, através da passagem em movimento por espaços, escadas e rampas, numa sequência de luz e sombra, transforma-se numa experiência do espaço moderno essencial para promoção da nova forma de habitar.[31] Relativamente à experiência desta nova forma de organizar espaço, Le Corbusier escreve sobre a casa Savoye (Poissy, 1928-1930) ainda em construção:

"Os visitantes até aqui, voltam-se e tornam a voltar-se no seu interior; perguntam-se como tudo isto se passa, compreendem dificilmente as razões daquilo que eles vêem e experimentam; eles não encontram mais

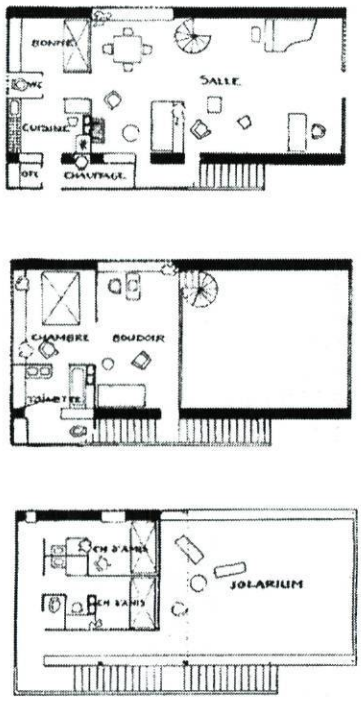
30. HENDERSON, Susan R., "A Revolution in the Woman's Sphere: Grete Lihotzky and the Frankfurt Kitchen", in B. Coleman, E. Danze, C. Henderson (ed.), *Architecture and Feminism*, Princeton Architectural Press, Nova Iorque, 1999, p.221-253

31. Para uma observação extensa sobre assunto ver:

LUCAN, Jacques (dir.), *Le Corbusier une encyclopédie*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1987

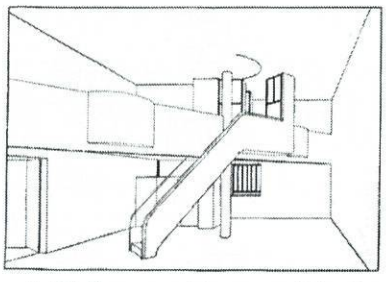
nada ao que possam chamar «casa». Eles sentem-se numa coisa absolutamente nova. E... eles não se aborrecem, espero!"[32]

A *promenade architecturale* surge assim como percurso longo, através dos diversos espaços sociais da casa que devem ilustrar essa nova forma de estar, que incorpora agora a noção de movimento como um parte integrante do habitar. Mas se esta nova espacialdade e movimento, usada no espaço doméstico, é um argumento formal na composição da casa extensa e palaciana, a sua aplicação na casa de pequenas dimensões *"como um automóvel, concebida e planeada como um autocarro ou uma cabina de navio"*,[33] irá implicar uma versão mais reduzida, redutora e pragmática desta ideia de circulação dentro da casa. Para responder a esta necessidade, vão ser implementadas outras vias de valorizar o movimento e a perspectiva sobre o espaço. O desenho da escada (ou circulação vertical), e a sua introdução no espaço da sala, geralmente associado a uma duplicação do pé-direito, constitui uma das soluções mais experimentadas e que perdura até hoje, como modelo para a organização da casa.



7-12. Casa Citrohan, plantas piso 1, 2 e 3, Le Corbusier, 1920-30 *[p893]*

Disto são exemplo as casas de Le Corbusier com áreas reduzidas, como as desenvolvidas na série Citrohan, com sucessivas interpretações desde 1920 até 1930, ou as casas em série para artistas projectadas em 1922. Estes dois modelos vão explorar a possibilidade de articular num espaço mínimo, um programa habitacional completo. As áreas ao seu dispor também são reduzidas, ao contrário das experiências realizadas nas *villes* realizadas por Le Corbusier.



7-13. Casa em série para artistas, Le Corbusier, 1922 *[p894]*

Estes projectos vão explorar uma relação inovadora entre zonas de estar, trabalho doméstico e de dormir. Na casa Citrohan estudada em 1920, económica e formalmente eficaz para uma produção em massa, foram introduzidos diferentes parâmetros de organização do espaço, que

32. LE CORBUSIER, "Le Plan de la Maison Moderne", (1930), in *Précisions*, Edtions Vincent, Freal & Cª, Paris, 1960, p.136

33. LE CORBUSIER, JEANNERET, Pierre, *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: Oeuvre complète*, vol.1910-29, Girsberger, Zurich, 1965, p.95

levam à compressão dos serviços situados no piso 1 (cozinha, sanitários, área técnica e quarto da empregada), para uma dilatação do espaço da zona de estar. Esta expansão desta zona, considerando a área disponível, é amplificada com a introdução do pé-direito duplo em parte da sala, e com escada de caracol que liga a sala a uma segunda zona de estar aberta, mais íntima designada de *boudoir*, que dá acesso ao quarto principal da casa.

O objectivo de alargar a perspectiva sobre o espaço interior é também assim alcançado: compressão do programa funcional e técnico, re-hierarquização dos valores de privacidade do quarto principal relativamente ao espaço da sala, ligação vertical com a introdução da escada na sala, e grande janela de vidro na sala que unifica o seu pé-direito duplo.[34] A circulação vertical, na casa Citrohan com uma escada de caracol, ou na casa para artistas com uma escada de tiro, surge como movimento panorâmico sobre o espaço, de observação de uma nova condição de habitar, mas que simultaneamente admite uma nova concepção espacial do programa doméstico.

O desenvolvimento destes projectos, vai pôr em prática o estudo exaustivo da secção que articula a variação da altura do pé-direito da zona de estar e a escada, que será retomado em diferentes obras de Le Corbusier.[35]

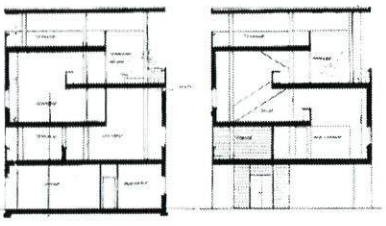
Esta redução e transformação das condições de habitação levam a que nos primeiros estudos para a casa Citrohan surjam dois aspectos relevantes: o piso 3, onde se situam os dois quartos e o solarium, sem

34. Esta solução, como já vimos, reconsidera radicalmente formas de uso e de privaciadade, que levou a uma difícil adaptação e rejeição dos habitantes nas casas modernas (de Le Corbusier e de outros arquitectos), que vieram a ser construídas usando este modelo.

35. Os projectos para as séries de casas como "La Maison Dom-ino", "La Maisons Citrohan", ou a casa modelo do "Pavillon de L'Esprit Nouveau" que irá informar o estudo do "Immeubles-Villas" e muitas outras de pequena escala, surgem na obra de Le Corbusier como investigações onde são testadas soluções, que posteriormente são integradas em projectos de outra dimensão como a "Ville Radieuse". Como refere Manfredo Tafuri, o urbanismo em Le Corbusier é entendido como fim último da sua proposta.

TAFURI, Manfredo, "Machine et mémoire: la ville dans l'ouvre de Le Cobusier", in Jacques Lucan (dir.), *Le Corbusier une encyclopédie*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1987, p.460

acesso interior; a presença de uma escada exterior, situada ao lado do edifício, que liga os diferentes pisos, possibilitando assim uma outra forma de movimento alternativo ao da escada interior. A escada exterior, comum na arquitectura vernacular do sul de França,[36] prolonga embora de forma mais limitada, a relação entre exterior e interior, tema recorrente da obra de Le Corbusier.



7-14. Casa Baizeau, Cartago, cortes transversais, Le Corbusier, P. Jeanneret, 1928 *[p896]*

A experiência do movimento que a *promenade architecturale* celebra, integra de forma indissociável, uma nova noção de espaço como realidade tridimensional. A casa Baizeau em Cartago localizada sobre o Mediterrâneo, e projectada por Le Corbusier em 1928,[37] revela-nos um espaço habitável, constituído por dois paralelepípedos suspensos e desfasados, vertical e horizontalmente, que se interceptam parcialmente.[38] "*Depois do* plan libre *e da* façade libre, *é a proposição dum* coupe libre, *onde os pisos de desenvolvem em quincôncio*".[39] Esta disposição espacial, observável nos cortes transversais que acompanham a publicação do primeiro projecto, permite explorar a articulação dos espaços de altura dupla e de galerias (com altura entre piso inferior), que pela não existência de elementos transversais, tem uma presença directa na fachada frontal.

Este projecto sugere-nos uma noção extrema de movimento no espaço da habitação. Não se trata de uma ligação estrita entre espaços e dispositivos de circulação, mas da própria concepção do espaço que

36. ACKERMAN, James, *LaVilla: Forma e ideología de las casas de campo*, (1990), Akal, Madrid, 1997, p.318

37. O primeiro projecto é de 1928, existindo diversos estudos alternativos que conduziram à construção em 1929 de uma solução onde já não é utilizado o mesmo tipo de secção, o que notoriamente é menos interessante, aliás como é referido no texto que acompanha a sua publicação na *Oeuvre complète* (OC 1910-29).

38. Para uma análise alargada do projecto da casa Baizeau (Cartago)ver:

REICHELIN, Bruno, "Solution élégante:«L'utile n'est pas le beau»", in Jacques Lucan (dir.), *Le Corbusier, une Encyclopédie*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1987, p.369-377

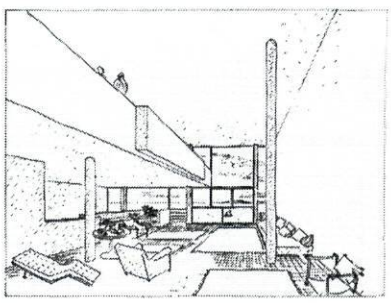
RISSELADA, Max, "Free Plan versus Free Façade: Villa Savoye and Villa Baizeau revisited", (1988), in Max Risselada (ed.), *Raumplan versus Plan Libre. Adolf Loos and Le Corbusier*, 1919-1930, Rizzoli, Nova Iorque, 1991, p.55-63

BENTON, Tim, "La matita del Cliente", *Rassegna*, 3, 1980, p.23-24

39. BENTON, Tim, "La Villa Baizeau et le Brise-soleil", *Le Corbusier et la Mediterranee*, Parentheses, Marselha, 1987, p.124-129

considera o movimento, como sua génese. O movimento que a articulação volumétrica interior gera vai determinar todo o projecto. A relação estabelece-se não só transversalmente, entre espaços das salas e galeria, como em profundidade, conduzindo a perspectiva dos espaços sobre o plano da fachada, e deste para o espaço exterior. Esta forma de organização de espaços, cheios e abertos, altos e baixos, repercute-se na fachada, provocando um intricado jogo de transparências.[40] A casa Baizeau em Cartago, apresenta-nos uma ideia global de espaço e de movimento, como paradigma da cultura moderna, que será sucessivamente retomado como argumento central de alguma arquitectura contemporânea.

Em qualquer das situações, referenciada nos exemplos da casa Savoye, casa Citrohan e da casa Baizeau (Cartago), o uso dos dispositivos de circulação ultrapassa os seus meros atributos funcionais, sendo considerados como elemento chave de um novo *estilo*, de um novo conceito de habitar e da sua propaganda. Esta valorização monumentalizada e encenada dos espaços de circulação, já verificada nos palácios e casas na viragem do século XIX, é retomada agora como paradigma do movimento, da espacialidade da casa como *machine à habiter*.[41] Com ele também surgem novos elementos na construção dos espaços de circulação, e que passam a ser incluídos na paisagem doméstica dos quais se destacam a rampa e a galeria.



7-15. Casa Baizeau, Cartago, perspectiva da sala, Le Corbusier, P. Jeanneret, 1928 *[p896]*

A circulação surge assim como elemento identificador de uma forma de habitar. O movimento, a forma como o espaço o molda (ou vice-versa), e o seu registo vertical ou horizontal pela casa, palaciana ou mínima, surge como um elemento identificador do seu tempo, por isso também diferenciador dos modos de vida.

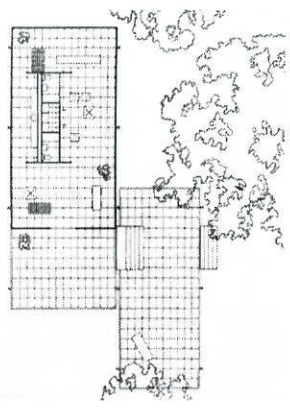
40. Pode referir-se que este alçado permite o reagrupamento dos seus elementos em diversos jogos de transparência literal e fenomenal, como é definido por Colin Rowe e Robert Slutzky. Sobre este tema ver:

ROWE, Colin, SLUTZKY, Robert, *Transparency*, (1956), Birkhauser verlag, Basel, 1997

41. Ver nota [28]

Os dispositivos de circulação são um elemento estruturante das relações que se estabelecem entre diferentes espaços. A cozinha serve a sala através do corredor de serviço; os empregados acedem aos quartos através da escada de serviço; os convidados entram para a sala de visitas através do vestíbulo, etc. Outros espaços, como o átrio, são pontos de convergência, de reunião e distribuição de diferentes circulações: da sala de visitas para a sala de jantar; da escada nobre para o salão; da entrada principal para a sala de estar, etc.

Em 1945 Mies van der Rohe projecta a casa Farnsworth, e introduz um novo momento na modernidade ao propor a abstracção, como meio ao dispor da conceptualização do espaço doméstico. A proposta miesiana corta as amarras a um desenvolvimento doméstico directamente sustentado por um programa para um cliente, propondo a libertação do entendimento comum de função e economia de espaço, em nome de uma espacialidade abstracta, isto é, desmaterializada e disponível para um modo de vida ideal.[42]



7-16. Casa Farnsworth, planta, Mies van der Rohe, 1945-51 *[p762]*

Se por um lado, é através dos dispositivos de circulação que encontramos um dos mais efectivos meios de estruturação do espaço doméstico moderno, por outro, a sua subtil e radical ausência, revela-nos outros mecanismos de marcação do movimento no espaço doméstico. A aparente ausência de espaços específicos para a circulação no interior doméstico, como verificamos na casa Farnsworth, não invalida a determinação real de áreas e espaços de movimento e de paragem.

Observando a organização de uma *sala comum*, espaço único onde se repartem duas actividades principais (comer e estar), verificamos que a identificação de cada uma das áreas está dissimulada, através da redução e minimização de um conjunto de elementos arquitectónicos e da disposição de mobiliário. Estes elementos determinam uma narrativa, a

42. Sobre a história da realização da casa Farnsworth, ver, entre outos:
FRIEDMAN, Alice T., *Women and the Making of the Modern House: A Social and Architectural History*, Harry N. Abrams, Nova Iorque, 1998

posição e a forma de relacionamento dos seus ocupantes com as diferentes partes desse espaço subtilmente divido.

Como exemplo desta forma de organização por redução, podemos referir a obra de Mies van der Rohe, e no contexto do nosso estudo, a casa Farnsworth. Nesta obra podemos verificar que existe uma articulação precisa entre elementos fixos pertencentes à construção, e equipamentos móveis, que permitem desenhar os territórios para as diferentes actividades da vida em casa. O seu desenho negativo — do espaço não ocupado — permite-nos conhecer os canais destinados à circulação, assim como o tipo de movimento que se pretende multidirecional, além de rápido ou lento. Nesta mecânica de relações, deve ser considerada a tensão induzida entre elementos, sobretudo fixos, que o projecto propõe. A aproximação ou afastamento dos elementos fixos entre si e a sua posição relativa, geram uma topologia particularmente tensa, pela singularidade destes elementos no espaço. Será de ressaltar neste mecanismo topológico, o papel desempenhado pelo perímetro da construção (neste caso inteiramente em vidro) como elemento que, com o equipamento fixo, gera uma compartimentação essencial do espaço. Esta situação pode ser verificada na forma como o equipamento contentor de serviços da casa Farnsworth, no canto da construção, desencadeia a possibilidade de demarcar o espaço do quarto e da cozinha. A tensão deste elemento com o perímetro em vidro, é essencial para a organização do espaço interior e para uma possível definição das zonas de circulação implícitas. A organização do espaço reduz-se por uma relação detalhada entre objectos fixos e espaço.[43]

43. Este aspecto da organização espacial é-nos referido por Charles Eames quando visita a exposição da obra de Mies van der Rohe, presente no MoMA em 1947, que fotografa para a revista *Arts & Architecture* (nº27, 1947), e a descreve como impressionante técnica expositiva. Charles Eames refere que o visitante experimenta a arquitectura de Mies e não a sua representação, tratando-se de uma experiência sensual. A influência de Mies van der Rohe sobre Eames, fez-se notar sobretudo na organização "dos objectos no espaço". Sobre este assunto ver:

COLOMINA, Beatriz, "Reflections on the Eames House", Cynthia C. Davison (ed.), *Anyone Corporation*, Nova Iorque, 1998, p. 199.

Idênticas situações podem ser analisadas na casa de vidro de Philip Johnson (1949). Nesta casa construída em New Canaan no seio de uma zona arborizada, torna-se particularmente significativa a presença de um elemento fixo cilíndrico (contentor dos sanitários), junto da entrada e do perímetro em vidro da casa. A forma particular deste elemento acentua a relação que acima descrevemos, não só determinando a circulação para uma zona mais restrita, onde se situa o quarto, como também relativizando toda a ocupação do espaço em sua função.[44]

Contudo a experiência da organização do espaço na casa Farnsworth e na casa em New Canaan, leva-nos a interrogarmo-nos sobre a sua efectiva capacidade de constituição de lugares, que simultaneamente representam identidade e relação no espaço habitável. As suas propostas de habitação colocam de forma extrema, algumas novas questões relativas ao espaço doméstico. O facto do espaço da habitação continuar a impor-se como um campo revelador dos mecanismos identitários implica a revisão da concepção, se não a negação, mais clássica de lugar.

O mapeamento, ou descrição dos lugares na casa habitável, surge como uma das primeiras dificuldades que estes projectos apontam. As propostas de Michel de Certeau, para descrição do lugar quotidiano

44. A intervenção de Johnson neste terreno é constituída por dois edifícios, a casa de vidro e a casa de convidados, que estabelecem entre si um contraponto. A casa de convidados, é uma construção em tijolo aparente com vãos circulares, e alberga um quarto e uma zona de estar íntima. A comparação entre a casa Farnsworth e casa de vidro/casa de convidados, é observada por Alice Friedman, que constata que a casa de Johnson é menos rígida, mais pitoresca e decorativa, nos detalhes e acabamentos, e mais aberta à paisagem. A autora salienta ainda, a complexidade do programa doméstico de uma casa de vidro, especialmente nos temas da privacidade e sexualidade, aspectos realçados nesta obra, através do confronto entre uma construção em vidro transparente e outra em alvenaria opaca.

FRIEDMAN, Alice T., "People Who Live in Glass Houses: Edith Farnsworth, Ludwig Mies van der Rohe, and Philip Johnson", in *Women and the Making of the Modern House: A Social and Architectural History*, Harry N. Abrams, Nova Iorque, 1998, p.128-159

A casa de vidro/casa de convidados e sua relação com a obra de Mies e a acomodação da intimidade, é criticamente analisada nos seguintes artigos:

MAGAR, Christine E., "Project Manual for Glass House", (1996), in B. Coleman, E. Danze, C. Henderson (ed.), *Architecture and Feminism*, Princeton Architectural Press, Nova Iorque, 1999, p.72-108

WAGNER, George, "The Lair of the Bachelor", idem, p.183-220

como acções narrativas elementares de práticas de organização espacial, podem não ser efectivas e plenamente eficazes aqui. A descrição de um mapa entre compartimentos, ou a enunciação de uma série de informações na definição de um caminho para se alcançar um compartimento/espaço, encontrará dificuldades na identificação da sua posição relativa e precisa neste lugar habitável.[45]

Como Georges Teyssot nos refere na observação da proposta de Michel de Certeau, existem dois tipos de limites: a *fronteira*, que se encontra num domínio do espaço interior — do qual a "privacidade" é um exemplo; e a *ponte*, que abre o espaço através de um território exterior. Portas e janelas podem ser marcas de uma fronteira, bem como dispositivos que permitem a passagem do espaço para o exterior.[46] Também aqui podemos encontrar dificuldades na aplicação destas duas noções aos dois projectos em causa. Tanto *limite* como *ponte*, encontram a sua corrente noção diluída ou mais radicalmente dilatada, quando o perímetro edificado nas duas casas pretende ser virtualmente eliminado pela construção de uma parede em vidro, incluindo o exterior no espaço interior, sendo de facto o contorno do espaço habitável o limite visual do seu habitante.

Como nos sugere Marc Augé,[47] estes projectos colocam-nos novas questões, perante novas formas de espaço habitável, que não partilham

45. Na proposta de Michel de Certeau, e de forma resumida, podemos distinguir mapa e percurso, como duas formas pelas quais o espaço pode ser apreendido e descrito pelos seus utilizadores. Para uma descrição tipo mapa diremos "ao lado da cozinha é o quarto", e tipo percurso diremos "após virar à esquerda entramos na sala, depois passamos pelo arco e entramos no corredor". O mapa implica o conhecimento da ordem dos lugares e da sua linguagem simbólica. O percurso implica o conhecimento de acções espaciais que organizam o movimento como "entrar" ou "atravessar". A maior parte das descrições é um percurso, isto é um *speech-act* (acto de enunciação) que fornece uma série de informações para definirmos o caminho para o compartimento; o caminho é um *path*, uma série de unidades que formam um vector: estático "à direita e a sala em frente" ou móbil "virar à esquerda".

CERTEAU, Michel de, GIARD, Luce, MAYOL, Pierre, L'invention du quotidien, (1980), Galimard, Paris, 1990.

46. TEYSSOT, Georges, "Thresholds and Folds: Issues of Interiority", *Casabella,* 681, 2000, p.92-97

47. AUGÉ, Marc, *Non-Lieux: Introduction à une anthropologie de la surmidernité*, Seuil, 1992

os habituais mecanismos de identificação do lugar: como espaço de uma prática singular (a do indivíduo), representada pelo "aqui" que se confronta com o "ali" no espaço da casa; e como espaço que pretende simbolizar uma identidade partilhada (colectiva), *"de uma residência de campo secundária nas profundezas do campo".*[48]

Este novo espaço aponta pelo contrário, para uma outra forma de viver, contudo sempre em relação análoga com espaços conhecidos que parecem estar mais próximos da tradicional noção de lugar. Não será exactamente esta analogia que nos é proposta pelo abrigo para hóspedes edificado a alguns metros da casa de vidro em New Canaan? Uma construção tradicional em tijolo aparente quase totalmente encerrada, com uma porta e três janelas, contraponto de uma casa em vidro. Esta relação entre lugar e não-lugar, entre opaco e transparente ou entre ruído e silêncio, remete-nos para o interesse do valor estético do seu oposto.[49] Esta observação verifica que a aquisição preceptiva da casa passa pela sua permanente analogia de relações de categorias opostas, recriando desta forma uma unidade fundamental de todos os elementos.[50] A exigência de novos dispositivos espaciais implica o seu reconhecimento análogo, numa dinâmica fundamental que reconhece a tradição como parte do seu património referente. A este propósito, refere Marc Augé:

"Na realidade concreta do mundo de hoje, os lugares e os espaços, os lugares e os não-lugares confundem-se, interpenetram-se. A possibilidade do não lugar nunca é independente de um qualquer lugar. O retorno ao lugar é o recurso daquele que frequenta os não-lugares."[51]

48. Ibid., p. 134

49. BROOK, Peter, *O diabo é o aborrecimento*, (1991), Asa, Porto, 1993

50. Neste caso "categorias opostas" devem ser entendidas como categorias polares que representam um unidade complementar de opostos. Para um debate alargado sobre este vasto assunto ver:

EGENTER, Nold, "L'ici domestique et l'au-delá imaginaire: Une typologie anthroplogique des conceptions de l'espace", in Pierre Pellegrino, *Figures architecturales Formes urbaines*, Anthropos, Genève, 1994, p.308-332

51. AUGÉ, Marc, op. cit., p.134

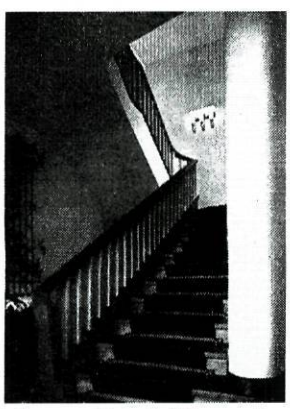
Os dispositivos de circulação constituem um dos principais vectores da mudança que ocorreu durante o século XX na casa e no espaço doméstico, contudo a seu processo de transformação não é linear e contínuo no tempo. Como verificamos, cada transformação amarra-se a um conjunto de circunstâncias que se incluem no seu próprio processo de mutação e que simultaneamente reinterpretam a sua tradição, numa visão estruturante, mas seguramente não estruturadora de um tempo mais largo.

7.2 A escada como dispositivo de circulação

O tratamento cuidado das escadas, das circulações e do espaço a eles associados constituem um factor privilegiado da atenção de arquitectos e clientes, quando da elaboração da casa, desde o projecto até à sua construção.

O conjunto de espaços específicos para circulação, dispositivo espacial próprio, é desde os finais do século XIX, um argumento essencial para a formação de uma arquitectura moderna, tradução de novas formas de habitar e de um estilo de vida.

Com a definição do conceito de espaço de circulação próprio, o corredor e a escada, passam a ser elementos centrais na organização do espaço doméstico. O seu desenho torna-se num dos argumentos mais fáceis e determinantes para justificar soluções propostas de novas formas de organização espacial. Contudo, a escada permanece como um elemento fortemente representativo na casa.[52] Apesar da sua maior ou menor enfatização na construção de um espaço simbólico, ou da sua decoração passar de neo-clássica, a moderna e a minimalista, a escada assume na construção do espaço doméstico um valor que ultrapassa o aspecto meramente funcional, para também se situar no campo da representação dos mecanismos sociais de diferenciação.



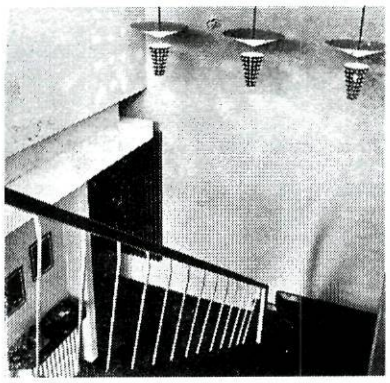
7-17. Casa no Estoril (II), escada, Conceição Silva, José Bastos, 1948 [p193]

Mesmo quando recusa uma ostentação monumental, que caracterizou os palacetes e as casas urbanas na transição do século, para aproximar o seu desenho de uma técnica mais funcional e de uma depuração decorativa, a escada continua ser na casa, um momento de excepção e com ela o espaço de circulação que congrega.

Se a monumentalidade da escada, com enorme aparato de composição geométrica, decorativa e espacial — geralmente associados a uma estudada iluminação vertical ou lateral — surge ainda no início do século

52. Esta força representativa da escada é presente quer na casa individual, quer nos prédios de habitação colectiva.

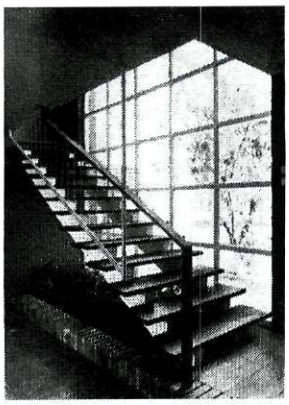
XX como reminiscência da casa senhorial ou burguesa do século XIX e mesmo do XVIII, produto de um gosto de múltiplas sobreposições e influências, a escada moderna miniaturizada, como resultado do estudo da sua funcionalidade, continua a encontrar na estratégia construtiva da casa, a mesma importância como possibilidade de eminente sinal representativo.



7-18. Casa Sousa Pinto, escada, Keil do Amaral, 1950 [p338]

Na nova ordem racional que abala a arquitectura doméstica para uma reforma espacial, desde o final da segunda década do século XX, a escada é valorizada como objecto funcional, como conceito de movimento e como forma/sinal de modernidade, quer seja de um só lanço, curva ou de dois lanços, continua a perseguir um permanente sentido simbólico. A escada, melhor que qualquer outro elemento, pode marcar o espaço, atribuindo-lhe significado e diferenciado-o no meio doméstico e social.

Assim encontramos no percurso da arquitectura moderna depois da década de vinte, uma transformação da escada, sobretudo pela forma como ela é inserida no panorama doméstico. Podemos dizer, que a ideia é a mesma, e que, com outra escala e com outros materiais, permanece o virtuosismo da sua elaboração, já presente nas casas e nos palacetes de novecentos e das primeiras décadas do século.



7-19. Casa Ruy d'Athouguia, escada, Ruy d'Athouguia, 1954 [p212]

A sua importância é patente nas escadas da **casa Sousa Pinto [p338]** de Keil do Amaral de 1950, da **casa no Estoril (II) [p193]** de Conceição Silva e José Bastos de 1948, de afirmação sóbria, depurada, mas de sinal moderno, tal como verificamos nas escadas da **casa Ruy d'Athouguia [p212]** de 1954. Aqui a escada é construída com outros materiais, com estrutura visível, com degraus e guarda abertos, e de um só lanço, sinal de função e racionalidade construtiva, mas também de uma nova condição que se pretende manifestar. A escada é dispositivo para o movimento e a deslocação dos habitantes, contraposta a uma grande superfície de vidro, que valoriza a sua concepção, mas que também abre a casa a outras dimensões do espaço, à verticalidade e à *promenade architecturale*.

Na casa moderna a escada faz parte da *casa*. Ao contrário das casas que iremos observar, na transição do século a escada ainda é compartimento ou elemento localizado num espaço central, a escada moderna ganha uma plena incorporação no espaço da sala, organiza o movimento, segmenta a sala comum, e faz parte dos argumentos de uma especialidade moderna. A escada não é um elemento justaposto à cena doméstica, como no início do século XX, mas está incluída nela, numa ideia de movimento e de espaço que tende a conceptualizar toda a casa.

7-20. Casa António Neves, escada, Arménio Losa e Cassiano Barbosa, 1947 [p369]

O desenho curvilíneo da escada, prolongado para o tecto e aberto sobre o espaço, é observado na **casa António Neves [p369]** de Arménio Losa e Cassiano Barbosa de 1947, onde o seu movimento é continuidade do tratamento do alpendre exterior, assim estendido numa ideia de continuidade ao centro da casa. Esta intenção, encontramos também na **casa Cassiano Barbosa [p390]** de 1955, e sobretudo, na escada da **casa Ribeiro da Cunha [p317]** de Conceição Silva de 1953, onde também a ideia de movimento é celebrada pela verticalidade tanto no interior, ao longo de uma grande janela de vidro e pelo seu desenho curvo e transparente, assim como no exterior, numa rampa que estabelece o acesso à entrada principal.

7-21. Casa Cassiano Barbosa, escada, Cassiano Barbosa, 1955 [p390]

A escada não só entra no programa doméstico, como sinal de novas aspirações modernas, como participa com a sua presença, na construção desse espaço. Entre outros projectos, podemos registar, a **casa (a) do conjunto de 4 habitações individuais [p856]** de Álvaro Siza, entre 1954 e 1957, a **casa em Cascais [p407]** de Rui Mendes Paula de 1959, ou a **casa Conceição Silva [p860]** de 1965, nas quais a escada está dentro da sala. Ela é um elemento que constroi uma perspectiva sobre esse espaço, pondo em evidência a sua presença transparente e o movimento dos habitantes a percorrê-la, aspectos que determinam a forma e o uso da sala.

7-22. Casa Ribeiro da Cunha, escada, Conceição Silva, 1953 [p317]

A incorporação da escada na sala, um dos temas mais recorrentes até hoje, na sua articulação com o espaço doméstico, vai abrir definitivamente a organização da casa a uma ideia de permeabilidade que se inicía pelo rompimento da sala como espaço de uso exclusivo, conduzindo-o à sala comum, e depois a um espaço que se dilata a toda a

área social ou praticamente a todo um piso, incluindo zonas diferenciadas, entrada principal e circulações. A **casa Bianchi [p482]** de Chorão Ramalho ou a **casa em Albarraque [p486]** de Hestnes Ferreira, ambas de 1959, ilustram esta possibilidade, de espaço aberto à vida doméstica que inclui a escada e que consubstancia a especificidade do seu programa, em zonas de comer, de estar, de trabalho ou da lareira, com segmentações do espaço que ultrapassam a lógica dos compartimentos observados no início do século XX.

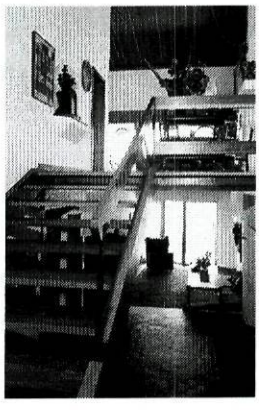
7-23. Casa (a) do conj. de quatro habitações, escada, Álvaro Siza, 1954 [p856]

A valorização da escada pode ser constatada, por exemplo na contínua publicação de casas nas revistas da especialidade. Na recente publicação do livro *Casas* (1998) verificamos que, num conjunto de quinze obras, mais de metade contemplava a escada aberta ou ligada com a zona social da casa.[53] Apesar das limitações decorrentes desta observação, podemos registar no nosso estudo, que a escada na maioria dos projectos recolhidos tem um valor significativo na organização da casa. Por um lado ela consagra um dispositivo essencial na habitação com mais de um piso, e por outro lado transforma-se num argumento central usado pelos arquitectos na sua elaboração espacial e construtiva.

7-24. Casa em Cascais, escada, Rui Mendes Paula, 1959 [p407]

É corrente vermos associado ao desenho da escada um conjunto de detalhes de execução, que revelam a oportunidade de demonstrar a arte de bem projectar e construir, a possibilidade de identificar a domesticiade do espaço, ou o seu valor decorativo, tal como já referimos, entre outros, nos projectos de Richardson, Voysey ou Wright.

7-25. Casa Conceição Silva, escada, Conceição Silva, 1965 [p860]



Mesmo quando a escada se ausenta da construção do espaço, retirando-se para uma "caixa de escadas" que a encerra, este novo espaço condutor da circulação vertical adquire uma expressividade volumétrica própria na casa, sobretudo na sua leitura exterior.[54]

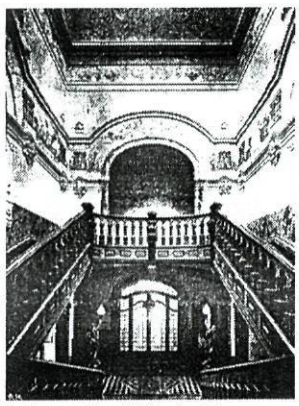
53. RAMOS, Rui, "Comentário crítico a propósito da edição do livro "Casas", *Arquitectos*, 189, Lisboa, 1999, p.52-54

54. Este aspecto é analisado no capítulo *6 O centro como determinante na organização da casa*, tópico "Eficácia e segregação na especialização da casa" na página 396.

Julgamos que apesar das diferenças de estilo, a escada é desde o palacete urbano do início do século até hoje, um elemento que reúne as atenções de quem projecta e de quem habita. É o mais fácil elemento de representação de uma nova condição social que a casa representa.

O aparato da escada na casa do início do século XX

Este tópico observa a presença da escada e dos espaços a ela ligados através de três grupos: os palacetes urbanos onde este dispositivo é monumentalizado; as casas burguesas onde apesar da sua grandiosidade, é atribuído à escada um novo papel funcional ligado à circulação no espaço doméstico; e as casas mais modestas, no âmbito do que temos vindo a designar de produção corrente,[55] onde a escada adquire uma relação *económica* com a casa, sem perder contudo a sua importância representativa.



7-26. Palacete José Maria Marques, escada, Norte Júnior, 1911[p531]

Os átrios, as escadas e os lanternins são alguns dos elementos centrais na composição munumentalizada dos novos palacetes urbanos que ocupam as avenidas de Lisboa no início do século XX.

A valorização da escada como elemento simbólico e representativo é sublinhada no artigo que acompanha a publicação, em 1915, do **Palacete José Maria Marques [p531]** situado em Lisboa, de Norte Júnior (1878-1962):

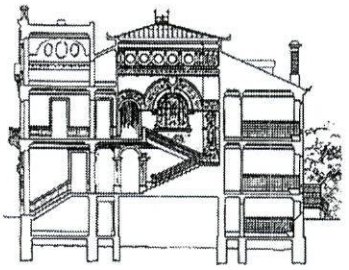
"(...) tanto o vestíbulo como a escada principal, são imponentes, como se pode ajuizar pela gravura que publicamos. É surpreendente o efeito produzido no visitante, quer ao ver a escadaria desde o vestíbulo, quer na altura do primeiro patamar."[56]

55. Ver capítulo *5 Mudança e continuidade no projecto doméstico*, tópico "Produções correntes" na página 245.

56. COLLARES, Nunes, "O palácio do Exº Sr. José Maria Marques", *A Arquitectura Portuguesa*, ano VIII, nº 2, Lisboa, 1915, p.29

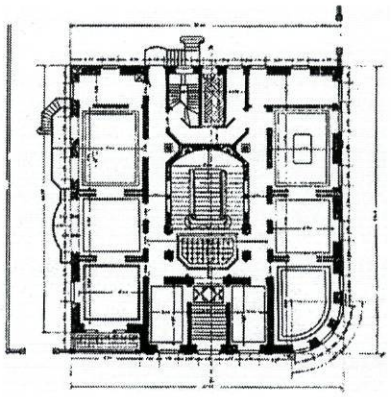
O valor representativo atribuído à escada, é significativo no desenvolvimento espacial do projecto, tratando-se de um dos elementos onde o arquitecto pôde intervir mais livremente na concepção interior.

A escada, os espaços de circulação envolventes (axialidade dos acessos e galerias circundantes), e a iluminação superior deste espaço através de um lanternim na cobertura, constituem um conjunto que ocupa uma área considerável na construção da habitação. Como é visível no corte longitudinal do Palacete José Maria Marques, esta situação revela um forte empenho na elaboração do tema da circulação e acesso, manifestada também na desproporção entre a área dedicada ao tema da escada e a restante habitação, o que reforça a sua importância como elemento central na edificação da casa.



7-27. Palacete José Maria Marques, corte pela escada e entrada, Norte Júnior, 1911 [p531]

Também a planta, de rigorosa composição geométrica, reforça os aspectos descritos anteriormente, revelando-nos a ocupação de toda a zona central da casa com a área de circulação. Contudo, não se trata apenas da estrita enfatização do espaço de circulação da escada, mas do esboço de um núcleo central da edificação que conjuga áreas de circulação e de trabalho, áreas nobres e de serviços, áreas horizontais e verticais. Este núcleo é formalmente marcado no desenho da planta, onde se podem distinguir três espaços, que irão determinar a organização da vida doméstica e familiar: acesso principal da rua, átrio central com distribuição das circulações e escada para o piso superior e zona de serviço. Nesta última área da casa, destinada ao uso exclusivo dos empregados, existe uma segunda escada que interliga todos os pisos — incluindo a cave —, permitindo a realização das tarefas domésticas sem utilização da escada nobre, situação de segregação funcional predominante nos projectos realizados no ínicio do século.

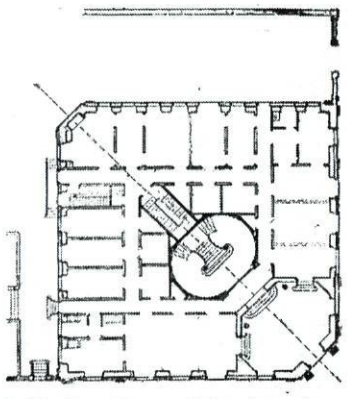


7-28. Palacete José Maria Marques, planta piso 1, Norte Júnior, 1911 [p531]

A organização da casa repousa sobre este duplo movimento de circulação interna que sintetiza o quadro de relações sociais vivido na casa: um espaço (e movimento) estritamente destinado à família e seus convidados e outro aos empregados.[57]

Igual preocupação de monumentalidade e de composição surge na **casa Barata Salgueiro [p735]** realizada por Alfredo d'Ascensão Machado (1857-1926) em 1902, na Avenida da Liberdade em Lisboa. Nesta casa o sistema de composição axial é claramente assumido como regra na organização dos espaços: átrio de acesso da rua, corredores de distribuição, escada nobre no espaço central com galerias, e escada de serviço.

Constatamos que todo o sistema de organização dos espaços de movimento e compartimentos da casa, obedece à diagonal do quadrado em planta, utilizado na composição das escadas e dos espaços a ela associados. É com particular relevância que se insere neste princípio a escada de serviço que, embora não visível do acesso nobre, demonstra uma explícita preocupação de composição em planta. A este cuidado também não é estranho, o corte do ângulo recto nos dois extremos, do volume do edifício (virados ao logradouro e à rua), como remate subtil desta ordem de composição.



7-29. Casa Barata Salgueiro, planta piso 1, Alfredo d´Ascensão Machado, 1902 [p735]

O átrio de acesso adquire relevo particular na habitação, devido à sua grande dimensão e autonomia formal, e constitui-se como um verdadeiro espaço de transição entre o espaço público da rua e o espaço privado da casa. Trata-se de facto, de um espaço de movimento entre interior e exterior, que pela sua forma geométrica em octógono, e pela composição clássica dos arcos e da sua decoração, é um espaço privado que tende a autonomizar-se do espaço doméstico da casa, no domínio formal e funcional. Trata-se também de um elemento que, pela sua dupla função pública/privada e de recepção/distribuição, confere à casa e à família um importante valor simbólico,[58] a imagem da diferença[59] e dignidade social, sublinhada pela sua dimensão monumental.

57. ELEB-VIDAL, Monique, DEBARRE-BLANCHARD, Anne, *Architecture de la vie privée, maisons et mentalités. XVII-XIX siècles*, AAM, Bruxelas,1989, p.94.

Referindo-se a César Daly é sugerido que este sistema de dupla circulação, na habitação do século XIX, culminava na antecâmara, "uma espécie de terreno neutro entre os donos e serventes".

58. BAUDRILLARD, Jean, *Para uma crítica da economia política do signo*, (1972), Edições 70, 1975

Para uma discussão mais alargada ver:

BOURDIEU, Pierre, *O Poder Simbólico*, (1989), Difel, Lisboa, 1994

Este espaço funciona também como acesso directo a duas salas laterais, ligeiramente mais elevadas relativamente à cota de entrada. Os diferentes graus da privacidade da vida familiar, configurados na organização doméstica e espacial, levam a que a entrada das visitas para além deste átrio seja reservada a familiares ou a amigos íntimos. Este átrio vê assim reforçada a ideia de se estar ainda fora de casa, porque a casa é o espaço privado que se abre a partir daí. Desta forma, as salas que comunicam directamente com o átrio são espaços eminentemente de relação formal e não familiar, espaço de intercepção da esfera privada com o mundo exterior.[60]

A escada nobre, que liga o piso da vida familiar social e pública ao piso da vida familiar privada e dos quartos, situa-se num espaço oval e coberto por um lanternim, recordando um pátio falsamente aberto e exterior, composto por janelas falsas que se abrem para pequenos compartimentos do segundo piso. É neste espaço que a escada simétrica rodeará as paredes de forma oval em três lanços. A sua composição é corroborada pela perspectiva desde o átrio de entrada, encenando a monumentalidade do conjunto. Aliás o texto da época que apresenta a casa explica:

"Uma das partes principais da casa é a escada, uma das mais sumptuosas de Lisboa, um primor de decoração, sobressaíndo os seus estuques, mognos e grandes espelhos."[61]

59. De facto não se trata da diferença, mas antes da 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 exactamente 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:

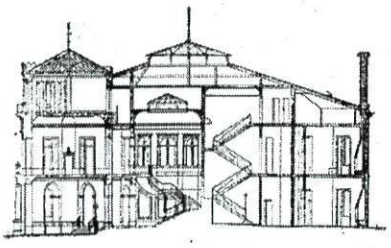
BOURDIEU, Pierre, *La Distinction: critique sociale du jugement*, (1979), Les éditions de minuit, Paris, 1985

PEZEU-MASSABUAU, J., *La maison: espace réglé, espace rêvé*, Gip Reclus, Montpellier, 1993

MÓNICA, Maria Filomena, "As classes altas e as outras", in *Cenas da Vida Potuguesa*, Quetzal, Lisboa, 1999, p.57-68

60. BURGUIÈRE, André, KLAPISCH-ZUBER, C., SGALEN, M., ZONABEND, F. (dir.), *História da Família*, (1986), vol. 4. O ocidente: Industrialização e Urbanização, Terramar, Lisboa, 1999

A observação do corte realizado pelo eixo de composição, permite aferir o cuidado posto na elaboração da imagem pretendida. Salienta-se a existência de um duplo lanternim sendo um exterior, que "protege" os outros dois interiores. Estes lanternins interiores são independentes, sendo que o mais simples permite a iluminação sobre a escada de serviço, e o outro para além da mesma função sobre a escada nobre, demonstra ainda a preocupação em controlar a altura e a escala do espaço, com um desenho justo à sua dimensão e forma. Ao nível da cobertura e de maior dimensão, surge então o lanternin exterior, que tratará de resolver os problemas técnicos de impermeabilização e de assegurar a sua imagem na cumeeira e nos alçados laterais



7-30. Casa Barata Salgueiro, corte pela escada e entrada, Alfredo d'Ascensão Machado, 1902 [p735]

A **casa J. J. da Silva Graça [p458]** de 1909, fica situada na Avenida Fontes Pereira de Mello em Lisboa, sendo uma encomenda do director do jornal "O Século" a Ventura Terra (1866-1919).

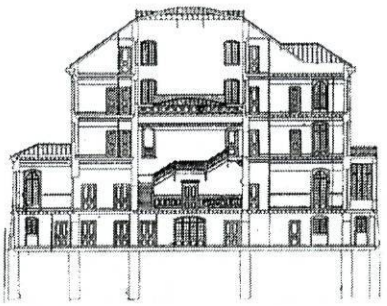
Trata-se de uma casa urbana, que se deseja monumental e ecléctica, edificada nas novas áreas de expansão de Lisboa. A grandiosidade do espaço interior é bem reflectida no desenho da escada nobre: desenvolve-se num átrio central de grande dimensão, e é elemento essencial da organização do fogo. O desejo de monumentalidade e aparato é determinante na concepção deste espaço, que se articula axialmente com a entrada principal. Embora o sentido de composição clássica, expresso nos primeiros exemplos apresentados, não seja um factor determinante na composição da planta e na concepção da casa, está presente o mesmo sentido de ostentação e afirmação de classe.

7-31. Casa J. J. da Silva Graça, escada, Ventura Terra, 1908 [p458]

O desenho da escada, de vaga nostalgia romântica, evocador da dimensão do sonho, remete-nos para uma manifestação de grandiosidade revelada tanto no interior da casa, mas igualmente na sua expressão exterior, como a afirmação eloquente da burguesia que habita o novo espaço urbano.

61. [s.n.], "Casa Barata Salgueiro", *A Construcção Moderna*, ano III, nº80, Lisboa, 1902, p.LXXXIII

A escada encontra-se contida no espaço central da casa: um grande átrio em redor do qual toda a organização se estabelece. O seu desenvolvimento em dois lanços, que ligam o piso da entrada à galeria existente no segundo piso, permite reforçar a centralidade deste espaço cúbico que encerra o dispositivo do átrio de entrada. Esta situação pode ser observada no corte transversal onde se destaca a sua monumentalidade, não sendo unicamente resultado da elaboração da escada em si, mas da sua articulação com o espaço central que a contem. Esta mudança na concepção da escada e do espaço central, parece significativa, na medida em que transporta a ênfase até então atribuída ao desenho da escada e à sua decoração, para uma noção mais alargada de espaço de circulação, de movimento e de perspectiva dos habitantes sobre o espaço doméstico. Esta situação irá permitir que o desenho da escada seja mais sóbrio, envolvendo-se antes no domínio do movimento e da perspectiva do habitante a deslocar-se na escada ou na galeria, propondo uma ideia articulada de circulação e de espaço.



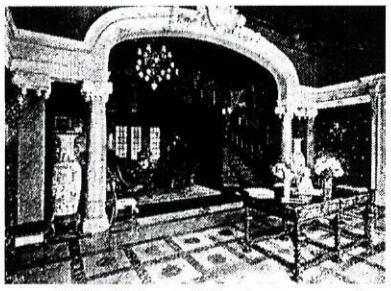
7-32. Casa J. J. da Silva Graça, corte transversal, Ventura Terra, 1908 [p458]

Associada a estes aspectos, não podemos deixar de registar, a forma como o espaço central da casa é prolongado até à cobertura. Esta situação permite dividir a organização interna em duas casas: a do trabalho e a da sociabilidade doméstica. O lanternim que cobre e ilumina o átrio de entrada, separa também esta parte da casa da outra parte superior destinada aos empregados.

A escada e o volume central que a contém, elaboram um dispositivo significativo na apreensão do espaço e do movimento dos habitantes como parte do mecanismo de afirmação e representação socio-espacial. Julgamos que a concepção deste dispositivo embora ainda preso a uma necessidade de afirmação monumental do espaço de representação, já atribui ao espaço um valor especifico e pré-moderno, que inclui a noção de percurso e movimento de uma *promenade architecturale*.

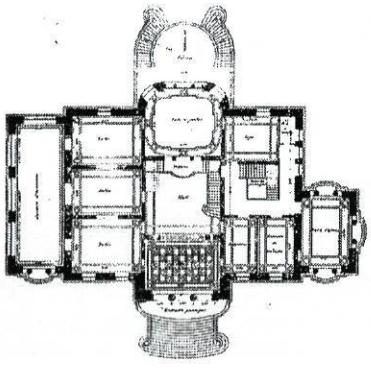
Neste sentido julgamos que este projecto de Ventura Terra se afasta do **Palacete Mendonça [p287]**, realizado na mesma época em Lisboa, e ainda marcado por uma forte disciplina classizante, de composição

baseada no princípio da axialidade. Contudo, não deixa de ser uma habitação, que apesar da sua herança formal, apresenta um tratamento do espaço doméstico grandioso e magnificente. A axialidade da composição leva a que seja elaborado um sistema de espaços que atravessam a casa desde a entrada principal ao jardim no lado oposto. Como se pode verificar na planta, entrada principal e vestíbulo, *hall* central com escada nobre, sala de jantar e terraço exterior com escadaria para o jardim, são articulados numa sequência de espaços diferenciados, que ao serem percorridos, transmitem a dimensão da casa como sistema de representação de quem nela habita.



7-33. Palacete Mendonça, escada, Ventura Terra, 1909 [p287]

É através desta sequência de espaços, ao cruzarem a habitação, que são asseguradas as principais interligações entre salas laterais, e destas com a zona de serviços. Também esta parte da casa é tratada com uma dimensão pouco usual. A escada de serviço, a sua galeria e corredores de circulação apresentam uma área próxima do *hall* nobre. Todo o sistema de serviços e circulações, sempre particularmente cuidada nos projectos de Ventura Terra, é também ele um sinal, não só de eficiência funcional, segregação social, salubridade e higiene, mas também de ostentação da mesma grandiosidade presente nas zonas nobres como podemos ver nas imagens (raramente divulgadas) da cozinha, que acompanham a publicação do projecto, assim como as imagens do hall, da escada ou da sala de jantar.[62]



7-34. Palacete Mendonça, planta piso 2, Ventura Terra, 1909 [p287]

Alguns projectos da mesma época contudo, apresentam uma organização do espaço diferente, em que a planta e a inserção da escada, nos indicam outros caminhos na organização espacial.

A escada mantém-se como pólo de composição da planta, com um desenvolvimento por vezes menos cénico e perspéctico, do que o citado nos exemplos anteriores.[63] A sua decoração decorre do processo construtivo e do uso dos materiais nobres, sendo mais racional na

62. O espaço da cozinha, é tratado no capítulo *5 Mudança e continuidade no projecto doméstico*, tópico "Os novos materiais e equipamentos" na página 259

ocupação do espaço interno, e reflexo de outro gosto na organização da casa e da vida no espaço doméstico.

Será que poderemos observar nestas mudanças, uma diluição da presença clássica na composição dos palacetes e das casas urbanas?

Corresponderão estas alterações a uma diferente forma de vida do quotidiano doméstico?[64]

Projectos como os realizados para a casa de Verão dos Marquezes do Fayal [p725] e a casa Biester [p394] de José Luiz Monteiro, a casa do Conde de Agrolongo [p403] de Adães Bermudes ou ainda a casa Monsalvat [p589] de Raul Lino, revelam-nos um outro desenho da escada, menos formal, por vezes mais compacta, em que a sua concepção valoriza uma maior integração funcional na casa.

A monumentalidade é mais contida, revelando o abandono de um desenho predominante de matriz clássica, com um forte sentido de composição orientada por valores como simetria e perspectiva. A arquitectura desta época corresponde a um gosto ecléctico, onde simultaneamente coexiste sem intenção substitutiva, um gosto cosmopolita de afirmação cívica e urbana, simultaneamente revivalista e ruralizante, incentivado pela procura de uma "identidade nacional".[65]

Esta situação vivida nas primeiras décadas do século XX português, entre uma complexa discussão estilística, irá permitir um olhar diferente

63. Sobre a perspectiva e a sua história ver:

PANOFSKY, Erwin, *La perspectiva como "Forma simbolica"*, (1927), Tusquets editores, Barcelona, 1985

BOYER, Carl B., *Historia de la matemática*, (1968), Alianza Editorial, Madrid, 1986, p.375-379.

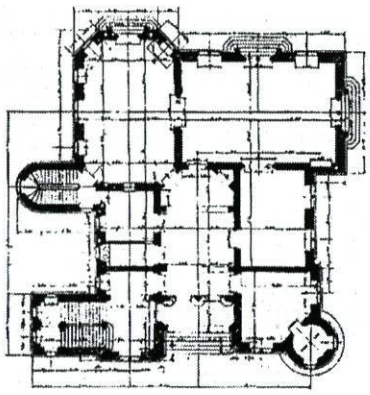
64. José-Augusto França caracteriza o percurso essencial de transformação da sociedade portuguesa, da passagem da nobreza para uma condição de burguesa, rica e também liberal, sujeita a uma influência da cultura Francesa, que constitui a frágil elite que constrói estas casas.

FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XIX*, Bertrand, Lisboa, 1966

65. 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.14-22

sobre o programa doméstico. Cada projecto aceita a diferença na procura da melhor resposta ao quotidiano, muitas vezes confundida com a preferência do cliente por um *estylo*, valorizando aspectos na concepção do seu espaço interior como conforto, função e acolhimento. Sinais dos tempos modernos.

José Luiz Monteiro inicia em 1980, o projecto da **casa Biester [p394]**. Apesar do estilo imposto pelo proprietário,[66] muito ao gosto romântico da época, a organização da casa revela-nos uma planta onde se pode ler uma fragmentação de corpos, que se agrupam em redor do monumental átrio de entrada. Não querendo debater neste capítulo os aspectos estilísticos e de época que envolvem o seu desenho,[67] será importante realçar a autonomia formal e funcional desses corpos. O desenho de José Luiz Monteiro atinge assim, uma identificação forma/função inesperada, atribuindo a cada corpo ou volume expresso no alçado, nem sempre de forma tão clara e autónoma como na planta, um papel na organização da vida doméstica.



7-35. Casa Biester, planta piso 1, José Luiz Monteiro, 1880 [p394]

Neste princípio configurador da organização dos espaços da casa, encontramos dois volumes que encerram separadamente a escada de serviço e escada nobre. Esta última surge localizada lateralmente ao eixo de entrada, ao longo do qual se estende o átrio, indicando uma forte autonomia do espaço da escada e consequentemente marcando a privacidade do piso superior a que está ligada. A escada nobre afasta-se assim do grandioso átrio central, situando-se ao lado da entrada da casa. Apesar da sua decoração e do seu tratamento construtivo cuidado, apresenta-se contida pelas paredes exteriores que a limitam, assumindo o que designamos hoje por caixa de escada. Esta expressão vagamente

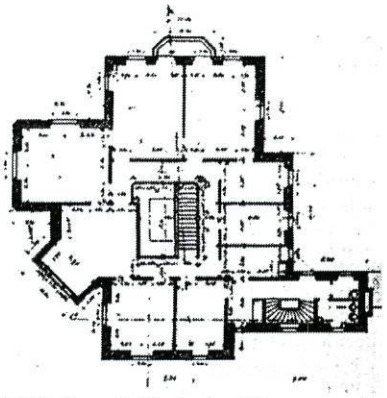
66. Sobre este assunto, o artigo que acompanha a sua publicação refere: *"Como quasi sempre que construiu, Monteiro não pôde, infelizmente, projectar a casa Biester em inteira liberdade. O proprietário impoz-lhe um estylo: o que os inglezes chamam Queen Anne, que é afinal uma combinação sui generis romano-gothica. Mas Monteiro sem deixar de cumprir o programma, fê-lo com tal independencia que a casa Biester é apenas uma interpretação d'aquelle estylo e não a sua applicação."*

FIGUEIREDO, José de, "A casa Biester", *A Architectura Portugueza*, ano I, nº 4, 1908, p.15

67. Ver capítulo *4 Precedentes na experiência anglo-saxónica: o central living hall*

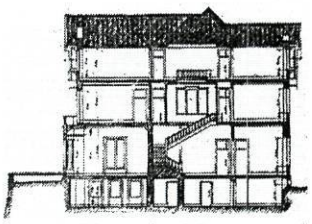
funcionalista, antecipada no seu tempo, indica-nos o claro sentido racional atribuído à escada como elemento de ligação vertical,[68] em detrimento da sua monumentalização, tal como vimos em exemplos anteriores.

Noutro projecto realizado em 1896, a **casa de Verão dos Marquezes do Fayal [p725]**, José Luiz Monteiro usa o mesmo elemento com um sentido completamente diferente. A escada em U com um vão central, ocupa o centro da casa, e cabe-lhe agora a organização dos diferentes corpos que compõem a habitação. Neste caso o espaço da escada é partilhado com o átrio que se prolonga até ao acesso principal, na planta do rés-do-chão, transformando-se no verdadeiro centro da vida doméstica. A afirmar este aspecto na composição surge o pé-direito triplo, que acompanha o vão central da escada, com iluminação superior por lanternim, através de janelas triangulares junto da cumeeira.



7-36. Casa de Verão dos Marquezes do Fayal, planta piso 2, José Luiz Monteiro, 1896-1901 [p725]

Neste exemplo, ao contrário da casa Biester, a escada é mantida no centro da casa, como elemento importante na definição do espaço desta, na sua funcionalidade e caracterização. Neste caso, a escada é um elemento activo na vida doméstica preconizada, marcada por uma maior informalidade das relações entre espaços, sendo por exemplo, menos reservado o acesso ao piso superior. Mantem no entanto uma separação efectiva com a zona de serviço. Esta zona da casa é rigorosamente organizada desde o sotão até cave, parcialmente enterrada, onde se situa a cozinha em corpo anexo ao edifício principal.



7-37. Casa de Verão dos Marquezes do Fayal, corte pela caixa de escada, José Luiz Monteiro, 1896-1901 [p725]

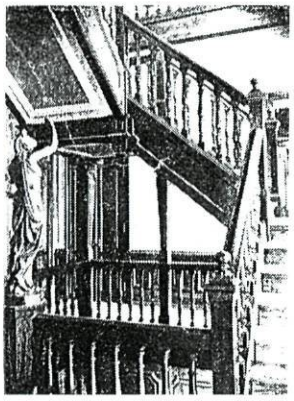
Salienta-se ainda, que só esta escada de serviço interliga todos os pisos, funcionando como verdadeira coluna de infra-estruturas, onde se situam os lavatórios e sanitários.[69]

Também na **casa do Conde de Agrolongo [p403]** de Adães Bermudes (1864-1948), realizada em Lisboa em 1909, a escada nobre

68. Este aspecto é desenvolvido no capítulo *9 Redução, concentração e simplificação do programa doméstico.*

69. Idem

assume um protagonismo menos cenográfico, sendo desenhada como um elemento de circulação vertical essencial na organização da casa e dos seus espaços.



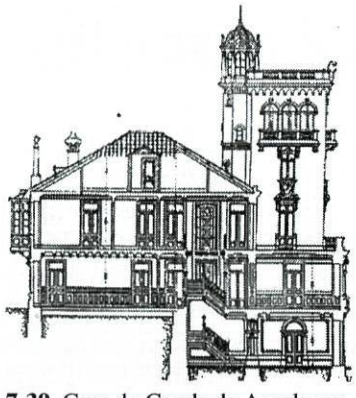
7-38. Casa do Conde de Agrolongo, escada, Adães Bermudes, 1909 [p403]

É realizada *"toda em madeira, produzindo um bellissimo effeito as colunas que assentam, assim com a balustrada"*,[70] sendo contudo uma solução em U e compacta, isto é, contida no seu próprio espaço mas não necessariamente encerrada por paredes.

A casa do Conde de Agrolongo apresenta alguns aspectos particulares que importa realçar, quer na sua organização interna, quer na sua relação com o terreno e a rua.

É através da escada nobre e dos espaços de circulação que a envolvem, que os diferentes compartimentos se ligam entre si tanto horizontal como verticalmente.

Devido às características topográficas do terreno, o acesso principal da casa é realizado pela cave, parcialmente enterrada, na qual a escada nobre se liga à rua através do vestíbulo.



7-39. Casa do Conde de Agrolongo, corte pela caixa de escada e entrada, Adães Bermudes, 1909 [p403]

Outra particularidade desta habitação, é o facto de que, para além da escada ligar os diversos compartimentos interiores, abre-se também para espaços exteriores o que permite uma luminosidade extraordinária deste espaço: no rés-do-chão abre-se ao jardim de inverno, e no piso superior abre-se para um terraço.

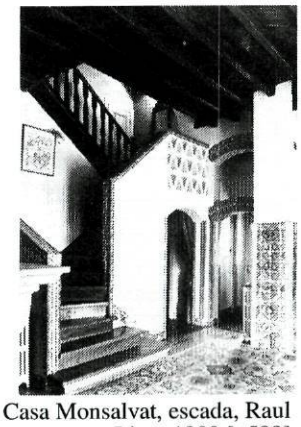
Esta solução permite recuar parte do corpo principal da casa relativamente ao alinhamento da rua, dando origem a uma desmultiplicação de volumes, com diferentes tipos de tratamento exterior (consoante estão ou não à face da rua), o que permite a edificação de diferentes espaços que se abrem alternadamente para o terraço, para o jardim ou para o jardim de inverno.

Também a **casa Monsalvat [p589]** realizada por Raul Lino em 1909, apresenta uma escada incluída no espaço central da casa. O que será

70. COLLARES, Nunes, "Casa do Sr. Conde de Agrolongo", *A Architectura Portugueza*, ano II, nº 12, 1909, p.46

significativo referir aqui é que, embora a escada tenha um desenho funcional de reduzida dimensão, a sua inserção neste espaço central, como mecanismo de ligação entre dois pisos, revela-nos uma atenção particular ao seu tratamento como componente essencial.

O desenho da escada em dois lanços permite que a chegada da escada ao piso do átrio se realize ao centro deste e de frente para a entrada. Também a articulação dos dois lanços permite um tratamento diverso de cada uma deles, sendo um com uma guarda em madeira e o outro em alvenaria. Esta diferenciação no seu tratamento permite criar uma leitura de dois planos distintos que definem o fundo deste espaço central, de recepção da entrada, de circulação entre compartimentos e de estar. Verificamos assim que esta escada encaixada e quase ausente de uma observação directa, adquire uma presença eficaz neste espaço nuclear da organização doméstica. A redução a que ela é sujeita, no seu dimensionamento e no seu desenho, não evita que assuma um papel significativo na estruturação do espaço doméstico. O facto de existir uma só escada de aceso ao piso superior (não existe escada de serviço), leva a que a sua localização na planta da casa, assuma um papel relevante na separação entre a zona social e de serviços, sendo a ligação entre as duas zonas realizada lateralmente por debaixo do vão do patamar da escada. Esta localização permite também articular a entrada lateral de serviço.



7-40. Casa Monsalvat, escada, Raul Lino, 1909 [p589]

Em casas mais modestas que os palacetes que temos vindo a analisar, a escada continua a ter um tratamento especial e nobre, e simultaneamente continua a ser um elemento essencial da composição da planta e da organização do espaço.

Na nova casa modesta existem contudo grandes limitações: tem que se confinar à dimensão e largura do lote (algumas das casas destinam-se à venda), o que lhe impõe uma precisão de edificação a ser rentabilizada com a melhor ocupação, isto é, com a maior eficiência quanto à organização do programa e quanto à sua imagem urbana; tem também de responder a um orçamento limitado, que irá observar a racionalidade dos

gastos não só em materiais de construção, mas também nos espaços delineados.

Assim, se a casa perde sobretudo no espaço interno, o seu aparato de grandeza, menos cenográfico e menos rica nos ornamentos, que nos exemplos anteriores, ganha numa nova racionalidade que invade o projecto.

7-41. Casa José Maria de Andrade, escada, Leonel Gaia, 1910 [p706]

As condicionantes acima referidas, surgem como incentivo à ponderação e invenção de novas soluções, na compartimentação dos espaços, na resposta ao uso e sentido prático, e o mesmo se passa na realização dos alçados e da sua imagem exterior.

Neste contexto e dentro de uma arquitectua de produção corrente, realizada igualmente pelos mesmos arquitectos das grandes casas,[71] a escada e os espaços de circulação, ganham um valor diferente na organização do espaço. A redução espacial a que toda a casa é sujeita, implica um desenho mais compacto da escada e área de circulação, sem contudo perder o sentido representativo, centro da vida no fogo e da imagem que dela se pretende. As dimensões da edificação atribuem à localização da escada um argumento chave, mesmo estratégico, para a determinação da melhor organização do espaço interior. Geralmente nestes casos, a escada desenvolve-se em L ou em U (o que constitui uma economia de espaço), continuando a manter uma relação directa com o vestíbulo, sendo iluminada, ou por um lanternim na cobertura que facilitará a iluminação da zona central da edificação, ou por janelas laterais que se abrem directamente para a escada.

O condicionamento da casa vai também implicar uma maior racionalidade da planta. Aspectos funcionais vão ser pela primeira vez determinantes na localização exacta de compartimentos, como por exemplo, a cozinha e a área de serviço com acesso directo à sala de jantar, as varandas envidraçadas passam a estabeler ligações subtis entre compartimentos distantes, ou ainda a organização das infra-estruturas (ligadas às instalações sanitárias, banho, e cozinha) numa mesma

71. Sobre este assunto ver o capítulo *5 Mudança e continuidade no projecto doméstico*, tópico "Produções correntes" na página 245.

prumada técnica, situada num corpo saliente à edificação principal, o que facilita a sua ventilação.

Estas quase imperceptíveis transformações do espaço doméstico, registam-se num processo lento e longo no tempo, de aproximação a diferentes soluções, de ensaios, e de mistura de diferentes experiências, consoante os projectos, a sua localização e o cliente. A esta transformação do espaço doméstico deverá corresponder uma mudança de comportamentos sociais, privados e íntimos da família. Não se pode isolar o contexto da transformação do espaço doméstico, da circunstância da sua época, das mudanças que ele opera nos costumes, na higiene, no trabalho e na afirmação social da mulher.

Poderemos considerar que neste momento da viragem do século, constituem-se alguns vectores de modernidade e de liberdade na narrativa arquitectónica, que coexistindo com outros de sentido oposto, serão significativos nas transformações registados neste século. Oportunamente o movimento moderno em arquitectura, irá apropriar-se da incursão racional agora iniciada no espaço da casa, e de outras de âmbito mais alargado, impondo o seu desenho total.[72]

A **casa Braz Simões [p529]** em Lisboa**,** do arquitecto Rafael Duarte de Melo[73] (destinada à venda), apresenta uma organização muito simples do seu espaço interior, como é referido no artigo que acompanha sua publicação em 1914:

72. A este respeito ver as realizações de habitação na Europa durante as primeiras décadas do século XX.

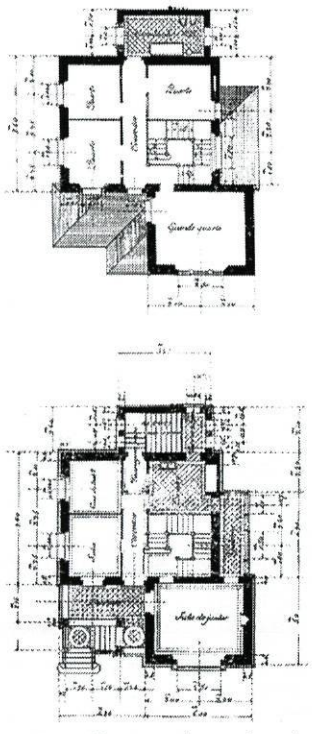
TREBBI, Giorgio (coord.), *Housing in Europa, Prima parte 1900-1960*, Edizioni Luigi Parma, Bologna, 1979

73. Rafael Duarte de Melo é referido no Dicionário de Arquitectos, como desenhador, tendo sido autor de um grande número de projectos de moradias nos arredores de Lisboa, sendo uma delas em 1914, distinguida com uma menção honrosa do Prémio Valmôr. Também constatamos em Pombal, a presença de casas semelhantes à casa Braz Simões, o que a verificar-se a sua autoria (não confirmada), poderá permitir levantar a hipótese de Rafael Duarte de Melo usar um modelo de casa que repete e adapta às diversas situações.

PEDREIRINHO, José Manuel, *Dicionário dos Arquitectos Activos em Portugal do século I à actualidade*, Afrontamento, Porto, 1994

"(...) tem todos os confortos modernos, sendo as suas divisões de regulares dimensões e dispostas para uma familia regular. Não são os seus interiores extremamente luxuosos, mas suficientemente decorados e bem dispostos, de forma a que a construção não ficasse demasiada cara."[74]

O rés-do-chão é ocupado pelas zonas sociais e de serviço, e o primeiro andar pelos quartos. A casa tem um único quarto de banho, situado no mesmo piso dos quartos, e um sanitário na cave, ambos na mesma prumada, o que permitirá a melhor racionalização das infra-estruturas conjuntamente com a cozinha. Será de salientar que a disposição da cozinha apresenta alguma preocupações de ordem funcional: a sua localização irá permitir, um acesso exterior de serviço, um acesso interior para a habitação, e um acesso directo com a sala de jantar. Este dois compartimentos, que estão separados pela caixa de escada, serão ligados por uma circulação exterior ao volume principal do edifício, constituída por uma varanda coberta e fechada por um delicado caixilho de ferro e vidro. Esta solução funcional, valorizada pelo interesse, mesmo numa casa para venda, de assegurar uma fácil e directa ligação da cozinha com a sala de jantar, é realizada com o uso inovador desta passagem que terá uma forte presença, não só na disposição da planta, mas também no alçado.



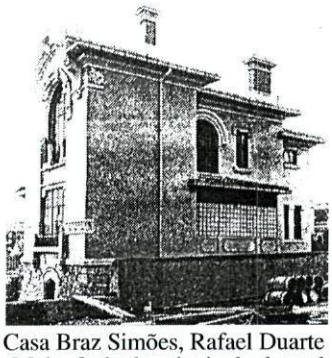
7-42. Casa Braz Simões, planta pisos 1 e 2, Rafael Duarte de Melo, 1914 [p529]

Como se pode observar, a compartimentação da casa não deixa espaços livres. A circulação interior resume-se a um corredor longitudinal (com excepção da passagem acima já referida) que liga os dois acessos do exterior à casa, com a escada que leva ao primeiro andar. É particularmente interessante a redução do espaço de circulação e da dimensão estritamente funcional da escada. Será de notar que a planta é rigorosamente cotada, cada lanço da escada é medido e dividido num número exacto de degraus, por forma a obter um escada em U com um

74. CORREIA, Souza, "Casa do Exº Sr. Braz Simões", *A Arquitectura Portuguesa*, ano VII, nº 6, Lisboa, 1914, p.9-12

vão central, o que permite verificar o rigor métrico com que foi realizada, dando a cada compartimento, à escada e à circulação, a dimensão estritamente necessária.

Se por um lado, a escada e as zonas de circulação a ela associadas, perderam uma monumentalidade encenada, através de sequência de espaços, da perspectiva e da dimensão, por outro lado ganharam um valor eminentemente funcional, como se se tratasse de mais de um compartimento, central na organização do fogo. O espaço disponível para a sua realização é mínimo: o acesso principal do exterior, a circulação interior, a ligação à sala e sala de jantar, realiza-se parcialmente no vão da escada, que condensa desta forma diferentes funções e tempos que no palacete urbano estavam espalhadas por vários compartimentos.



7-43. Casa Braz Simões, Rafael Duarte de Melo, fachada principal e lateral nascente, 1914 [p529]

Este tipo de escada compacta, contida num espaço, trouxe a oportunidade de configurar novos tipos de vãos exteriores que a irão iluminar. Como é visível na fotografia da fachada principal e lateral nascente, a escada surge marcada por um vão de grande dimensão em arco com um caixilho de ferro e vidro, que se repete na fachada principal na zona da sala de jantar, e no quarto principal, com uma forte acentuação vertical da composição deste corpo do edifício.

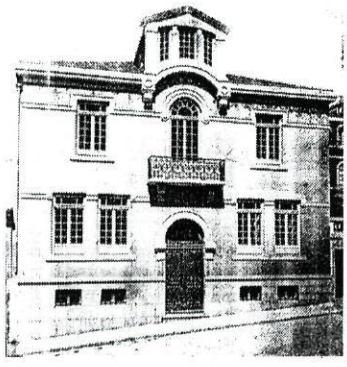
A **casa Agnello Barbosa [p499]** de Leonel Gaia (1871-1941) foi publicada em 1914, com uma apresentação redigida por Alberto Moraes, que pergunta *"Em que estylo se filia o trabalho do sr. Leonel Gaia?"*,[75] para seguidamente afirmar:

"É sem duvida um estylo modernista, pois que não seria acceitável no século XX a continuação da estylisação a que estava subordinado o século anterior, ainda eivado de preconceitos do passado, e optou, de preferencia, attender, primeiro que tudo, às necessidades e conveniências do nosso século."[76]

75. MORAES, Alberto, "Casa do sr. Agnello Barbosa", *A Architectura Portugueza*, ano III, nº 8, 1910, p.29

Desta afirmação realçamos o sentido atribuído a *modernista* pelo cronista, como sendo a resposta às necessidades e conveniências do nosso século. Quais são essas necessidades?

"(...) cada compartimento é disposto como um pequeno palacete, tendo seu vestibulo, suas salas de visitas, de estar e de jantar, suas peças de habitação e suas peças de serviço: as exigências da vida aumentam com o bem estar. O homem do século XX envergonhar-se-ía de habitar os quartos (alcovas) do século XVIII e grande parte do XIX.

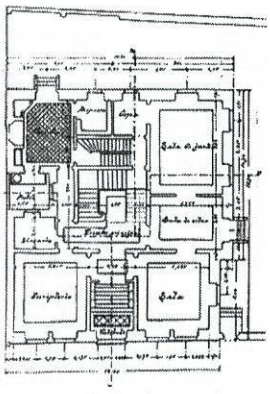


7-44. Casa Agnello Barbosa, Leonel Gaia, 1910 [p499]

Não se quer ser incomodado pelo sol, pela chuva, pelo vento e pelo frio. Deseja-se um ascensor para o acesso aos andares da casa. É necessário, perto de cada quarto um gabinete de toilette bem installado, com canalizações de água quente e fria, luz de gáz ou eléctrica, campaínhas eléctricas, etc.

(...) enfim todos os apparelhos modernos de hygiene. Quer-se, enfim, maior conforto interno."[77]

É particularmente relevante, que as necessidades referidas passem pela melhoria das condições de vida no espaço doméstico, ou seja pelo aumento do conforto. Contudo o artigo de Alberto Moraes dá-nos uma visão mais alargada, das condições em que tem de se processar estas modificações. Para Alberto Moraes, as alterações do espaço habitacional e da vida doméstica, correspondem e são consequência também da mudança dos hábitos da vida quotidiana e da recomposição social, nomeadamente a verificada ao nível da estrutura familiar.



7-45. Casa Agnello Barbosa, planta piso 1, Leonel Gaia, 1910 [p499]

"Acompanhamos, século por século, a relação absoluta entre a civilização de cada sociedade e as disposições da casa. Reconhecemos que o programa da habitação se modificou em consequência de

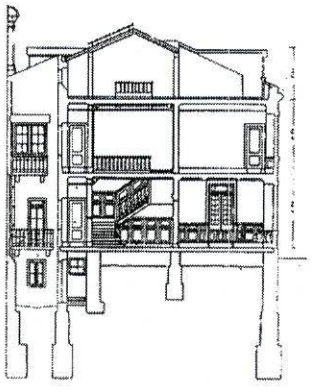
76. Ibid., p.29
77. Idem, p.30

mudanças nos costumes, na organização da família, nas condições da vida.

Eis as consideraçãoes essênciais que deverão sempre determinar a distribuição geral da casa. (...)"[78]

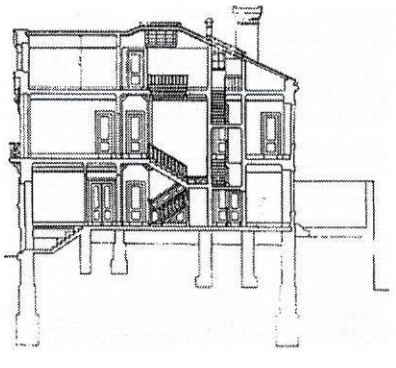
O projecto de Leonel Gaia apresenta uma planta quadrangular, que se traduz num volume único de linhas precisas. A fachada principal, virada à rua do Abarracamento de Peniche, apresenta uma composição simultaneamente rigorosa e subtil, entre os vãos do rés-do-chão e do primeiro andar. A decoração é inexistente. A fachada principal é a única marcada pelo desenho dos vãos e por dois frisos que interligam as janelas de ambos os pisos. No desenho dos vãos a moldura desaparece, passando a ser assinalado exclusivamente, em correspondência com a forma construtiva, pelo peitoril e a padieira. O centro da composição da fachada é assinalado pela porta de entrada, pela varanda e pelo arco junto ao beiral que, com uma janela na mansarda, rematam o conjunto. Não menos importante é a adaptação do edificação à pendente da rua. Toda a estrutura da casa é mantida, cabendo ao embasamento criar a plataforma de nível para assentamento da edificação. O tratamento exterior da edificação apresenta uma austeridade surpreendente.

7-46. Casa Agnello Barbosa, corte pela caixa de escada e saguão de serviço Leonel Gaia, 1910 [p499]



A organização do seu espaço interior é baseada na localização no centro da habitação da escada em U, que remata o eixo de entrada que se prolonga desde o vestíbulo junto da porta principal. Curiosamente este eixo, remete-nos para alguns palacetes urbanos, onde a articulação entrada/escada é fortemente marcada, através de um sistema de espaço encenado e monumental, como vimos em exemplos anteriores. No projecto de Leonel Gaia este conjunto de espaços é sujeito a uma forte redução espacial, mantendo contudo a sua sequência e ordem funcional. O vestíbulo (à cota da porta principal) com a dimensão de um pequeno patamar, é ligado por uma escada de um só lanço, a um primeiro espaço de distribuição (à cota da habitação). Este pequeno espaço, perfeitamente marcado em planta, surge como uma câmara de distribuição ainda fora

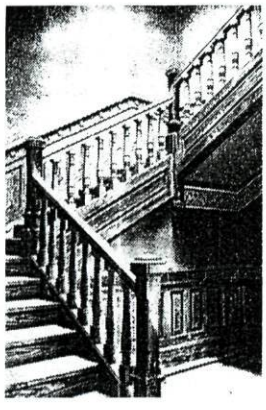
7-47. Casa Agnello Barbosa, corte pela entrada, escada principal e de serviço, Leonel Gaia, 1910 [p499]



78. idem, op. cit., p.30

do espaço da vida doméstica, permitindo a ligação directa a dois compartimentos: o escritório e a sala de visitas. Estes compartimentos, também com acesso pelo interior do espaço familiar, permitem a separação (tal como na casa Barata Salgueiro), das visitas não familiares ou não íntimas, da restante vida da casa. Podemos mesmo afirmar que os dispositivos espaciais de controlo do acesso das visitas ao interior do fogo, são idênticos nas duas habitações. O mesmo pode ser referido relativamente ao Palacete José Maria Marques, onde a estrutura de ambas as plantas repete a axialidade do acesso, a escada junto da entrada e as duas salas laterais, antes do átrio interior.

7-48. Casa Agnello Barbosa, escada, Leonel Gaia, 1910 [p499]



Verificamos que a permanência de certos dispositivos de controlo e de estruturas espaciais que os organizam em ambas as habitações, é idêntico apesar do distinto aparato espacial que separa as construções.

Caminhado para o interior da casa encontramos a escada em U, com vão central e iluminação superior (tal como já referido noutros exemplos), sendo através do seu espaço central que toda a circulação e acesso aos compartimentos se realiza. Assim, a escada não se caracteriza como um espaço autónomo, como vimos na casa Barata Salgueiro, mas antes, como um espaço que se integra na vida da casa.

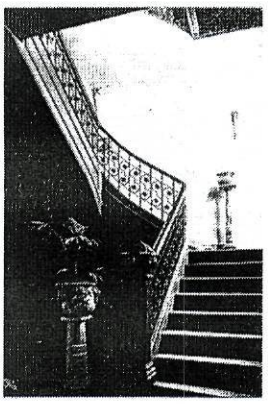
A sua localização no centro do fogo, permite a separação natural da área de serviços, das restantes áreas da casa. No rés-do-chão, a zona que se abre para o jardim exterior é reservada às salas que se sucedem numa ordem funcional clara: sala de jantar, sala de estar e sala de visitas; no lado oposto, confinante com a empena da edificação, situa-se a cozinha e livraria, rodeando um pequeno saguão, e o escritório. Esta solução tem um carácter eminentemente técnico, permitindo organizar as infra-estruturas de águas e esgotos dos dois pisos, assim como ventilar e iluminar os espaços situados no meio da casa.

Na parte posterior da escada nobre existe um escada de serviço de menores dimensões, que interliga todos os pisos, a qual julgamos estar graficamente mal representada, porque parece não permitir a ligação da cozinha com a sala de jantar, assim como não é explícita, quanto à ligação à cave, onde se situa um quarto, sanitário e despensa. Julgamos

que a ligação cozinha/sala de jantar terá de existir, porque caso contrário, seria feita através do espaço da escada nobre, informação que é contraditória com os cortes publicados.

Será de salientar que no rés-do-chão não existe nenhuma instalação sanitária, ao contrário do piso superior, onde se localizam três quartos, uma saleta, um sanitário com banho e casa de engomar. Directamente ligados com o quarto principal, existem dois compartimento designados por toilette e lavatório, este último com acesso à casa de engomar através de uma arrecadação.

Como referimos na casa Braz Simões, a organização interna não deixa espaços livres, sendo todo o espaço retalhado na sua compartimentação funcional. O piso dos quartos revela-nos particularmente, uma organização muito clara, de acordo com princípios funcionais, como a localização da casa de engomar e sua proximidade lógica da zona dos quartos, ou os quartos de *lavatório, toilette, w.c. e banho* em conformidade com as normas e condutas de higiene praticadas[79].



7-49. Casa Artur Prat, escada, Ventura Terra, 1913 [p524]

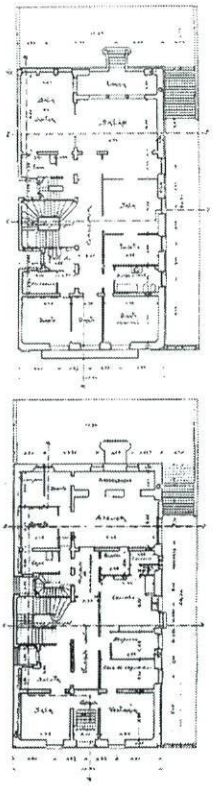
O escultor e pintor Artur Prat, que residira em Paris durante dez anos, regressando a Lisboa, decide realizar a sua habitação com um projecto de Ventura Terra.

A casa **Artur Prat [p524]** situa-se no loteamento com frente para o Parque Eduardo VII e acesso pela Avenida António Augusto de Aguiar, em Lisboa. Segundo o texto de E. Nunes, que acompanha a publicação do projecto na *A Architectura Portugueza*, trata-se da primeira edificação realizada neste loteamento, *"o qual não podia melhor ser iniciado do que com este belo trabalho (...)"*.[80]

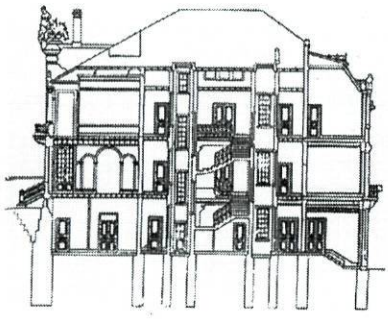
Tal como os anteriores exemplos, apresenta um dispositivo de controlo da privacidade dos seus habitantes, através da organização junto

79. Sobre este assunto ver:
COSTA, Jurandir Freire, *Ordem Médica e Norma Familiar*, (1979), Graal, Rio de Janeiro, 1999

80. NUNES, E., "Casa do Exº Sr. Artur Prat", *A Architectura Portugueza*, ano VII, nº 1, 1914, p.1



7-50. Casa Artur Prat, plantas piso 1 e 2,Ventura Terra, 1913 [p524]



7-51. Casa Artur Prat,corte pela caixa de escada e pelos dois saguões, Ventura Terra, 1913 [p524]

do vestíbulo de duas salas, que funcionam como espaço de recepção de visitas, sem que estas entrem no domínio da vida doméstica.

A necessidade de adaptação à topografia do terreno onde a habitação se implanta, leva a que a entrada se realize pelo piso mais baixo, parcialmente enterrado, e onde se situam as zonas de serviço: cozinha, casa de engomar, despensa, copa (inferior), arrecadação, quartos de empregados e um atelier. Perante este problema, a adopção de uma escada compacta em U localizada no centro da habitação de forma transversal, irá permitir a Ventura Terra dividir a casa em duas zonas distintas de acordo com as duas frentes. Assim para a Avenida António Augusto de Aguiar localiza-se a entrada principal, os quartos e a zona intima no piso superior; para o Parque Eduardo VII orienta-se a sala de jantar, o salão que se abre sobre uma *loggia* e a sala; no sótão localiza-se outro atelier.

Esta organização particular do espaço doméstico, vai impôr uma estruturação diferente dos espaços interiores que passam a ser separados não por pisos, mas por zonas. Assim, na planta do piso 2 vemos a zona mais privada dos quartos, sanitários, banhos e toilette; seguida da escada nobre que dá acesso à zona social estão as três salas principais: sala, salão com abertura para a *loggia* e sala de jantar; paralelamente à escada nobre localiza-se a escada de serviço que se liga em circulação própria a uma copa superior para serviço da sala de jantar.

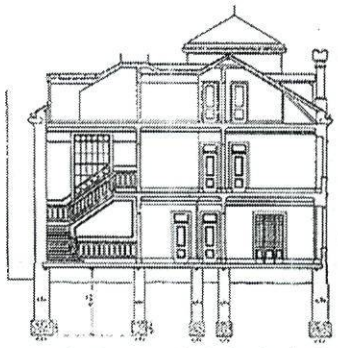
As fachadas sobre a Avenida António Augusto de Aguiar e o Parque Eduardo VII são também completamente diferentes.

Esta situação absolutamente particular, da divisão funcional e da sua articulação espacial, deve-se à necessidade, de o programa da casa responder à orientação do lote, com as duas frentes (Avenida e Parque), o que levou à opção de valorizar o Parque, como espaço exterior para onde se abre a fachada com a *loggia* e a zona social da casa, deixando a zona íntima virada para a rua.

Nesta articulação particular, a escada e sua localização, jogam um papel determinante na divisão das zonas acima referidas, bem como nas ligações verticais fundamentais para o funcionamento da vida doméstica:

acesso desde a entrada principal, circulação de serviço e interligação das duas copas com a cozinha e a sala de jantar.

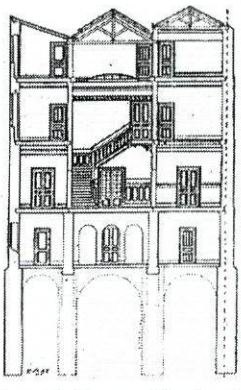
Os exemplos referidos apresentam, de uma forma geral, na organização do espaço doméstico uma compartimentação densa, cabendo à escada o papel de "rasgar o espaço". Isto é, a escada como elemento que articula a dimensão horizontal com a vertical, constitui na casa do início do século, praticamente o único sinal de verticalidade no interior da habitação. Geralmente associada a uma zona de altura dupla, através de um vão central, que se articula com o acesso dos compartimentos à escada e aos pisos que liga, este espaço rompe com a dimensão estabelecida para os pés direitos dos pisos, e introduz uma nova dimensão vertical.



7-52. Casa José Maria de Andrade, corte pela caixa de escada Leonel Gaia, 1910 [p706]

Na casa com uma escada compacta, como as que temos vindo a analisar, esta situação é particularmente relevante na medida em que todo o espaço envolvente é compartimentado, sendo a escada, o principal espaço aberto.

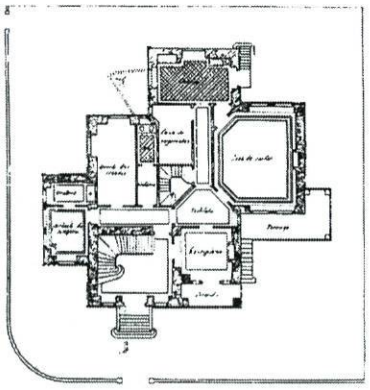
Esta situação adquire um sentido redobrado, quando à escada compacta é associado um vão na fachada. Como se pode observar no corte do projecto da **casa José Maria Andrade [p706]**, do arquitecto Leonel Gaia, não estando a escada colocada no centro da habitação, pode ser iluminada directamente pela fachada, o que preconiza duas modificações assinaláveis: um novo tipo de vão nas fachadas, e a possibilidade de utilização de espaços com alturas variáveis das normalmente estabelecidas em relação directa com a fachada.



7-53. Casa Guilherme Pereira de Carvalho, corte pela caixa de escada, Ventura Terra, 1902 [p734]

Numa situação diferente da anteriormente descrita, a **casa Guilherme Pereira de Carvalho [p734]** do arquitecto Ventura Terra, publicada em 1902, a escada em L localiza-se no centro da habitação. O vão central da escada dará origem a um espaço de altura dupla com iluminação superior por duplo lanternim, que constitui um dos elementos centrais na organização da zona social como vimos em capítulo anterior.

7-54. Casa Branco Rodrigues, planta piso 1, Norte Júnior, 1908 [p445]



7-55. Casa Branco Rodrigues, Norte Júnior, 1908 [p445]

Talvez a utilização mais exuberante da escada em L e do seu vão central, seja da **casa Branco Rodrigues [p445]** do arquitecto Norte Júnior (1878-1962). Neste projecto de uma habitação urbana de cariz monumental e de gosto ecléctico, a escada e seu vão, são utilizados como elementos de composição do átrio da acesso principal da casa. Assim, o seu vão de altura dupla, marcado pelo volume do torreão da fachada principal, constitui-se no espaço do átrio da entrada principal que se abre directamente para o exterior. Acentuando a verticalidade deste espaço, no piso 2 abre-se uma grande janela em arco com duas colunas, que permite uma iluminação superior deste espaço, e reforça também a verticalidade do alçado, numa composição entre a porta principal, o beiral e o volume da torre.

A imagem da "casa torre" terá vários exemplos na arquitectura doméstica desta época.[81] Destacamos a casa do Conde de Agrolongo de Adães Bermudes, e a casa J. J. da Silva Graça de Ventura Terra que na sua diversidade estilística, usam a torre como símbolo da sua monumentalidade e da presença urbana da habitação.[82]

Mas a casa Branco Rodrigues é, entre este género de casas, a que associa de forma explícita o programa interior da escada à sua representação na fachada, através como já vimos, da torre e do vão em arco. No seu estilo neo-medieval[83] o edifício de Norte Júnior apresenta-nos uma solução coerente entre interior e exterior, no desenho da escada e do vão de altura dupla integrado na torre. Este dispositivo de composição, com uma forte marcação da vertical da fachada, que recorre à utilização do arco apoiado em duas colunas associado a um vão ou a uma varanda (*loggia*), é encontrado em diversas edificações da época.

81. Sobre a arquitectura das "casa torre" ver capítulo *5 Mudança e continuidade no projecto doméstico*, nota [150] página 265.

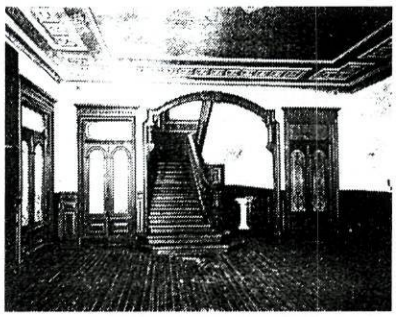
82. Projectos já referidos detalhadamente neste capítulo.

83. A este propósito Alfredo d'Ascenção Machado refere: *"Com um perfil movimentado que lhe dá um aspecto de edifício medieval, com o seu torreão que em um dos lados domina a massa geral da costrução (...)"*,

MACHADO, Alfredo d'Ascenção, "Casa Branco Rodrigues", *A Architectura Portugueza*, ano I, nº10, 1908, p.37

Verificamos que o modelo de escada compacta em U ou L é usado em diferentes situações de organização e de localização no interior doméstico, apresentando uma grande capacidade de resistência a alterações e adaptações como ficou referido nos exemplos comentados.

A sua utilização irá permitir o desenvolvimento de soluções de projecto e de integração na habitação extremamente elaboradas. Entre elas poderíamos referir, a **casa Mário Artagão [p389]** do arquitecto Norte Júnior, que constitui um dos mais eloquentes exemplos quanto à inserção da caixa de escadas na estrutura da habitação.[84]



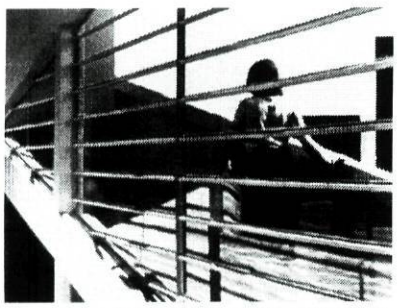
7-56. Casa Mário Artagão, átrio, Norte Júnior, 1908 [p389]

Aqui a solução de escada compacta é levada praticamente até ao seu total enclausuramento entre paredes, praticamente considerada como um compartimento. A este espaço de ligação vertical entre os pisos é atribuído um valor estritamente funcional, de circulação e ligação entre pisos. O seu tratamento é cuidado na recepção da escada junto do átrio central de entrada: o desenho dos primeiros degraus estende-se, entrando pelo espaço do átrio; o espaço da caixa de escada está encerrado num vão, e tal como as portas tem uma padieira, o que reforça a ideia de um espaço próprio e contido, garantindo a continuidade do tratamento do átrio (e não a sua interrupção com a introdução da escada).

84. Também a **casa F. Formigal de Moraes [p409]** de Francisco Carlos Parente, apresenta uma solução muito semelhante, relativamente ao encerramento da caixa de escada.

8 O espaço como argumento moderno ou a *promenade architecturale*

A presença da escada principal no espaço central da casa e o facto de este se transformar num grande espaço de mobilidade no seio da habitação, remete-nos para o argumento da *promenade architecturale* que apoiou a invenção espacial e terminológica de Le Corbusier e a experiência da arquitectura contemporânea. Ao observar a importância do conceito de *promenade* na obra de Le Corbusier, Alan Colquhoun sublinha a relação necessária, entre a concepção de um dispositivo espacial, e sua experiência pelo habitante:



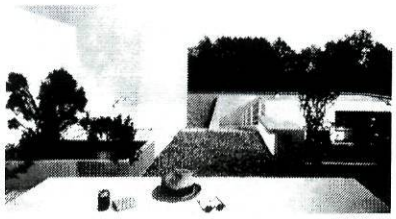
8-1. Casa Savoye, filme *L'Architecture d'aujourd'hui* (1929), Pierre Chenal com Le Corbusier *[p915]*

"A promenade significa a experiência temporal no interior de um edifício que é registada pelo habitante, como uma unidade espacial e conceptual; trata-se de um conceito que está articulado com a concepção, paralela, de Le Corbusier da relação dialéctica, entre forma platónica e o acidente empírico (...)"[1]

A importância da *promenade architecturale* na transformação da casa resulta, não só do aperfeiçoamento formal do espaço central, que passa a contemplar a ideia de deslocação horizontal e vertical dos seus

1. COLQUHOUN, Alan, *Arquitectura moderna y cambio histórico: ensayos 1962-1976*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978, p.118

habitantes, e das novas perspectivas para a concepção deste espaço, registadas na casa William Watts Sherman (1874-1876) de Richardson, mas também no facto de a *promenade* ser um motivo e um instrumento para ligar espaços, conduzindo à reorganização do espaço doméstico, na persecução da ideia de continuidade espacial.



8-2. Casa Savoye, *jardin suspendu*, Le Corbusier, *[p915]*

Quando observamos os exemplos que melhor ilustram este argumento, como a casa Savoye (1929-1930), verificamos que nesta casa, a ambição da rampa localizada no centro, em torno da qual se organiza, é a eliminação virtual não só da separação entre pisos e espaços mas também, entre interior e exterior. Realçamos a forma como a rampa articula uma visão do interior doméstico sobre o pátio exterior — que aqui funciona como se fosse um espaço de pé direito duplo — e prolonga esta ligação até ao *solarium* e ao *jardin suspendu* situado no terraço ao nível da cobertura. Aqui o espaço exterior é construído como um interior, com um muro que envolve o espaço de estar, onde é aberto um vão como se tratasse de uma janela que enquadra a paisagem. Este espaço na cobertura e o pátio que prolonga a sala comum, são tratados com *mobiliário fixo exterior* para reforçar a sua ideia de interioridade, aspecto que na reprodução fotográfica é cuidadosamente tratado, deixando sobre a mesa objectos da vida quotidiana masculina, de uso corrente e normal.[2]

Esta ideia de continuidade do espaço articulada pela rampa é também acentuada pela escada em U, que liga todos os pisos, numa circulação vertical redundante face à circulação possível de ser efectuada pela rampa. Esta escada eminentemente funcional — garante uma circulação rápida e eficaz entre pisos — permite atribuir à rampa um valor conceptual próprio no projecto, marcando um tempo e uma perspectiva do habitante em movimento sobre o espaço doméstico, que se pretende assim, unificado.[3]

No entanto, para além de verificarmos a construção de uma ideia de espaço unitário centrado na rampa, como vimos na casa Savoye, registamos também que esta ideia atribui ao *espaço em si* uma nova e

diferente valorização na concepção do projecto e do campo doméstico. Parece-nos ser este, um dos aspectos determinantes na transformação da casa daqui decorrentes.

Reconhecemos que as condições se vão alterando desde a casa burguesa da transição do século, onde a construção do espaço doméstico era submetido a sistemas cenográficos e monumentalizantes, nomeadamente da entrada e da circulação, como elementos chave de representação e factor diferenciador socioeconómico. Representação e diferenciação continuaram a ser registadas como aspectos essenciais na elaboração do espaço doméstico, como cerne da identidade que se estabelece entre habitante e espaço habitável. Contudo, são abandonados os termos de uma monumentalidade, axial e cenográfica, de tradição classizante e ecléctica que identificou as casas na passagem do século XIX para o XX. A expressão desse valor de representação e de diferenciação doméstica (e não só), é com a arquitectura moderna

2. As fotografias da obra de Le Corbusier têm suscitado um vasto conjunto de estudos que analisam o significado impregnado na imagem, nomeadamente a presença de objectos e da figura humana. É nomeadamente no confronto da presença de homens e mulheres, que se encontram alguns dos aspectos mais surpreendentes do entendimento sexista da cultura moderna da época. Thomas Schumacher salienta também, a importância da referência pictórica renascentista na composição das fotografias das obras de Le Corbusier. Da análise por si elaborada, sobre as fotografias publicadas na obra completa de Le Corbusier, particularmente nos dois primeiros volumes, o autor constata a presença de um sistema básico de composição: a composição das imagens fotográficas de quase todas as primeiras casas podem ser observadas como um sistema binário de oposições, esquerda/direita, próximo/distante, ou servido/servidor. No enquadramento fotográfico, são deixados objectos que insinuam a sua ligação com a vida doméstica desenrolada nesses espaços. A representação encenada e a composição binária dessas imagens, reforçam a sua intencionalidade como comunicação de uma nova espacialidade pretendida para o espaço doméstico.

SCHUMACHER, Thomas, "Deep space. Shallow space", *Architectural Review*, 1079, 1987, p.37-42.

Sobre este tema ver também:

COLOMINA, Beatriz, *La publicité du privé: de Loos à Le Corbusier*, (1994), HYX, Orléans, 1994

3. Também a casa Lovell de R. M. Schindler apresenta uma solução de circulação vertical paralela, em circunstâncias semelhantes à casa Savoye. Nesta casa realizada entre 1922 e 1926 em Newport Beach nos Estados Unidos, o acesso ao primeiro piso (onde se situa a zona social da casa) é feito por uma escada e por uma rampa com degraus, o que permite reduzir a extensão normalmente necessária para uma rampa vencer a altura de um piso. O paralelismo dos acessos e a sua exploração plástica no alçado, permite concluir que, para além de diferenças funcionais (a escada liga à zona de comer e a rampa-escada liga à sala situada no mesmo espaço), existe uma predisposição em evidenciar as diferenças no tempo/espaço percorrido em cada um dos acessos.

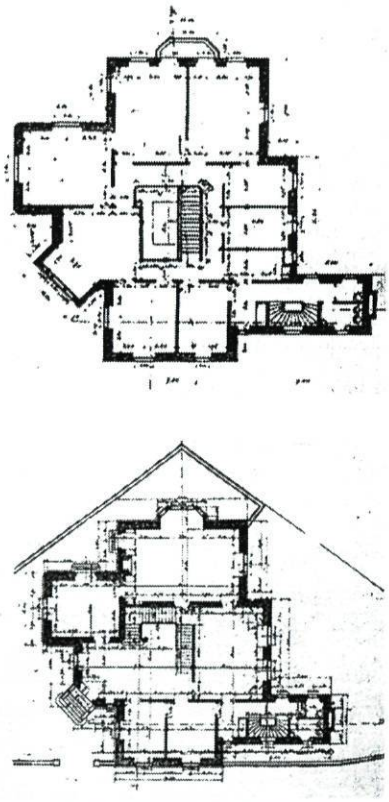
atribuído à elaboração, do que designamos, do *espaço em si* mesmo. Já não se trata agora,de projectar a grande escadaria monumental no átrio da casa, mas antes de elaborar a mecânica espacial que articule espaço e movimento, espaço e perspectiva (interior e exterior), espaço e funcionamento da vida quotidiana, no sentido de organizarem e traduzirem os valores emergentes da cultura moderna, as novas formas de domesticidade, e a sua representação e diferenciação.[4] O *espaço em si* mesmo é um argumento na construção da *promenade architecturale* pelo interior e exterior da habitação. A casa Savoye resume esta nova forma de construção espacial da casa.

A ideia de *promenade architecturale* na arquitectura moderna tem sido observada como aspecto motivador de uma nova espacialidade. Como nota, não podemos deixar de constatar que a *promenade* como experiência de um movimento, de um tempo e de um espaço, é magnificamente registada na arquitectura da antiguidade grega. O conjunto arquitectónico e paisagístico de Atenas, ou de Delfos não serão o desenho essencial de uma *promenade architecturale*? O movimento da subida, o tempo do percurso por entre massas justapostas com diferentes larguras, alturas e transparências, numa balanceada assimetria e complexidade de passagens e perspectivas, é o espaço que Le Corbusier, Alvar Aalto ou Mies van der Rohe, entre muitos outros, percorreram na sua *promenade* pela antiguidade, e do qual nos deixaram registos de conhecimento e experiência.[5]

4. Embora a escadaria tenha sido abandonada como princípio essencial de uma representação monumentalizada, persistem na arquitectura moderna outras formas de representação também conotadas com uma forte visibilidade dos elementos que organizam o espaço. Será este um dos tópicos que melhor a diferencía uma arquitectura fortemente adjectivada, de outra, de fileira "orgânica", mais empenhada em formas de representação baseadas na espessura e densidade da parede, nos materiais, nos detalhes construtivos e nos mecanismos de transição.

8.1 O *espaço em si*, um novo argumento

A presença enfática da escada que liga o átrio central aos pisos superiores nas casas na transição dos séculos XIX para XX, constitui o início do fim de uma separação rígida entre diferentes pisos e dos correspondentes domínios da vida familiar e doméstica a eles associados. Assinala-se desta forma uma nova intenção espacial: a de desfazer o espaço encerrado em limites absolutos.



8-3. Casa de Verão dos Marquezes do Fayal, planta piso 1 e 2, José L. Monteiro, 1896-1901 [p725]

Este novo espaço não abrange a escada palaciana, monumental e encenada, como valor estrito de representação que podemos observar no palacete Mendonça [p287] realizado em 1909 por Ventura Terra ou ainda no palacete José Maria Marques [p531] de 1911 de Norte Júnior, onde o espaço de circulação se encerra em si mesmo, não abrindo a possibilidade vertical de organização espacial da casa, tratando-se sobretudo de um espaço para ser visto.

Pelo contrário, a escada como oportunidade de abertura de uma ligação vertical, de desenvolvimento do espaço no centro da casa associada a uma abertura luminosa na cobertura e em redor do qual se organiza, é a exploração iniciada na **casa de verão dos Marquezes do Fayal [p725]**, realizado por José Luiz Monteiro entre 1896 e 1901.

Neste projecto, a escada associada ao espaço central em torno do qual se desenvolve, constitui-se como verdadeiro núcleo central que aglutina todos os compartimentos, quer na composição da planta, quer na organização doméstica. A escada e o espaço central aberto no seu centro, como vimos anteriormente,[6] permitem a José Luiz Monteiro desenvolver

5. A relação entre a *promenade architecturale* e viagens dos arquitectos aos monumentos da antiguidade grega, é constatado em diversos obras:

PALAZZOLO, Carlo, VIO, Riccardo, "Promenades architecturales", in Carlo Palazzolo, Riccrado Vio (ed.), *Sulle tracce di Le Corbusier*, Arsenale Editrice, Veneza, 1989, p.263-269

EVENO, Claude (ed.), *Alvar Aalto de l'œuvre aux écrits*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1988

SCHULZE, Franz, *Mies van der Rohe: uma biografía crítica*, Hermann Blume, Mardrid, 1986

6. Ver capítulo *6 O centro como determinante na organização da casa*

ligações verticais surpreendentes, não só pela forma como a luz penetra no centro da casa, mas também na forma como parte do programa social do piso de entrada é prolongado para o piso superior — onde se situam os quartos com uma natureza até aí absolutamente privada. Nesse piso é aberto para o vão da escada, um espaço de recepção e de estar que unifica a circulação de distribuição em redor do vão central da escada, conferindo a este espaço características inovadoras pela sua abertura e articulação com o espaço doméstico.

Assim, a escada e o dispositivo espacial que a inclui, permitem esboçar uma ideia eficaz de continuidade espacial entre o rés-do-chão e o piso superior. O espaço de estar aberto sobre o vão da escada, situado à chegada do piso dos quartos, permite atribuir um novo sentido à organização da vida familiar nos diferentes pisos, reconsiderando a noção de privacidade. Este espaço enquanto parte da organização espacial da casa, clarifica o sentido do dispositivo centrado na escada, no espaço vazio em redor do qual ele se desenvolve e na sua luminosidade vertical, como elementos de uma estratégia de dilatação do espaço interior.

A transformação desta pequena área central da habitação num espaço que se estende para outros espaços — no rés-do-chão e no piso dos quartos — sendo simultaneamente sala de recepção para quem entra em casa, e espaço de estar e de ligação entre salas, permite aceitar a hipótese de uma noção precoce de continuidade espacial, alicerçada na constituição da escada como parte de um novo espaço central, ou seja, na valorização do espaço como argumento na construção de uma nova forma de habitar.

É através desta qualidade do espaço, promovida pela presença da escada, de dispositivos de circulação no espaço central da habitação e da sua exploração modernista como passeio espacial pela casa, que a arquitectura da primeira metade do século XX atinge uma das suas características mais marcantes: a continuidade espacial. A dilatação de um espaço para além dos seus limites e a consequente interrogação sobre

a noção desses mesmos limites, leva à unificação de espaços como a sala de estar e sala de jantar (alargando-se até incluir todo o programa da casa num único espaço), através da noção de continuidade espacial, constituindo um dos aspectos que vai caracterizar fortemente a mudança da organização doméstica e das formas de habitar.

Registamos contudo, alguma dificuldade em verificar a forma como se transcreve para a arquitectura doméstica em Portugal, esta noção de continuidade espacial como valor nuclear do projecto. Dos exemplos sobre os quais trabalhamos, somos levados a considerar provisoriamente que esta espacialidade não existe na habitação individual burguesa, ou pelo menos a sua manifestação é enviesada e por isso menos primordial na concepção de cada projecto.

Mesmo nos exemplos que são comummente aceites de influência do movimento moderno, como a casa Honório de Lima [p449] realizada entre 1939 e 1940 por Viana de Lima, verificamos que a organização do espaço interior se confina a espaços pequenos, resultado de uma forte compartimentação do programa doméstico, assente numa organização tradicional da vida familiar e das suas separações. O novo espaço que surge na habitação, embora possa incluir espaços de dupla altura que verticalmente interceptam a casa, associados à organização da sala comum, como na casa Rocha Gonçalves [p204] de 1951 do mesmo autor, ou na casa António Neves [p369] de 1947 de Arménio Losa e Cassiano Barbosa (exemplos que analisaremos), conflui de uma estratégia conciliadora de diferentes perspectivas — estéticas, espaciais, técnicas, e socioeconómicas — que matizam a modernidade portuguesa até aos anos sessenta, marcando também desta forma, a sua identidade.

Perante a constatação particular de padrões espaciais como, *continuidade espacial* e *promenade architecturale*, elementos essenciais ditados pela arquitectura moderna que então se afirmava, pode considerar-se que a arquitectura doméstica portuguesa acompanha a não homogeneidade do panorama internacional, onde coexistiam obras tão

díspares como as de Asplund (1885-1940), de Le Corbusier (1886-1965), ou de Mies van der Rohe (1886-1969).

Apesar destas circunstâncias, plenamente discutidas na historiografia do Moderno em Portugal,[7] julgamos contudo, que a noção de continuidade espacial esteve presente na agenda projectual dos arquitectos portugueses, tal como outros sinais modernos que chegavam de forma visual, pelas suas viagens, revistas e livros,[8] num entendimento pessoal das influências recebidas e sintetizadas por cada autor, adaptadas ao local e ao projecto, revertendo este factor como identidade de uma acção que importa considerar como expressão da nossa modernidade.

7. Sobre este assunto ver, entre outros:

PEREIRA, Paulo (dir.), *História da Arte Portuguesa*, (1995), Temas e Debates e Autores, 1997

8. A catalogação das bibliotecas dos arquitectos e o registo monográfico das suas viagens constitui, como já referimos, material indispensável para uma avaliação mais precisa do conhecimento e da influência da arquitectura internacional na formação e produção dos mesmos.

Também Manuel Mendes salienta a importância para a divulgação da arquitectura moderna em Portugal, na década de trinta, da informação que chega do exterior através de meios privilegiados como as revistas de arquitectura, de onde destaca entre outras a *L'Architecture d'Aujourd'hui*, os catálogos de materiais de construção, de mobiliário, as revistas de decoração, e as viagens realizadas ao estrangeiro pelos arquitectos. Para reforçar o significado da influência do que chega de fora, cita Pardal Monteiro (*Bulletin des Études Portugaises*, 1937):

"Portugal é um velho país que renasce, que sem recusar as conquistas do progresso nem a influência da cultura internacional, se volta para si próprio e que procura no seu passado, não as formulações nem as soluções de outrora, mas um espírito animador de novas realizações. (...)

Em todo o caso é preciso acreditarmos na fé e no entusiasmo dos arquitectos, que apesar de todas as dificuldades de um certo sentimento romântico dos Portugueses, realizaram, já, um conjunto bastante considerável de composições modernas."

MENDES, Manuel, "Casa de Serralves. Anos 30, o tempo: arquitecto, construtor da modernidade", in António Cardoso, Laura Lucinda Oliveira Castro (coord.), *Casa de Serralves: retrato de uma época*, Casa de Serralves, Secretaria de Estado da Cultura, 1988, p.25

Como exemplo desta acção verificamos que o inventário da biblioteca de Viana de Lima está a ser realizado no Centro de Documentação da FAUP. Também se encontra por avaliar, a magnitude da difusão do livro editado em 1943 pelo MoMA, *Brasil Bluids, Architecture New and Od: 1652-1942*, que é salientado por diversos autores como significativa, na divulgação do Moderno em Portugal. Sobre esta obra ver referências, entre outras obras, em:

TOSTÕES, Ana, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, (1994), FAUP publicações, Porto, 1997

TAVARES, André, "Abergaria de Salmonde, Januário Godinho de Almeida", *Jornal Arquitectos*, 196, Lisboa, 2000, p.64-67

Ao contrário da importância central atribuída à forma e à inovação espacial, nas arquitecturas modernas internacionais, como princípio determinante das vanguardas e manifesto de um novo estilo de vida, para os arquitectos portugueses modernos, o princípio formal que mais vincadamente determina o seu trabalho é orgânico, isto é, a arquitectura reflecte o seu contexto. A arquitectura doméstica portuguesa da modernidade tende a captar as diferentes circunstâncias que a rodeia e que a molda. Nesse sentido, não é um manifesto autónomo, afirmativo e de vanguarda, mas sim uma produção que cruza dependências técnicas e construtivas, acompanha princípios socioculturais e cria compromissos, transformando-se num organismo, que, tal como na natureza, está dependente e profundamente interligado ao sistema dinâmico da vida. É neste sentido orgânica.

8-4. Casa no Vale de S. Gião, entrada, Pardal Monteiro, 1920 [p75]

Parece-nos que esta circunstância, característica da produção nacional, é válida durante um longo período de tempo e de certa forma meta-arquitetónica, isto é, ultrapassa os seus desígnios no campo da arquitectura e sulca a cultura portuguesa. Obras tão diferentes como a casa no Vale de S. Gião [p75] em 1920 de Pardal Monteiro, a casa Bélard da Fonseca [p699] em 1930 de Luís Cristino da Silva, e a casa Ferreira da Costa [p573] em 1962 de Álvaro Siza, que cruzam períodos e gerações distantes, parecem aceitar esta necessidade de serem moldadas pelas condições da produção e do lugar, isto é, de incluirem no seu programa a circunstância ditada pelo seu tempo.

8-5. Casa Ferreira da Costa, entrada, Álvaro Siza, 1962 [p573]

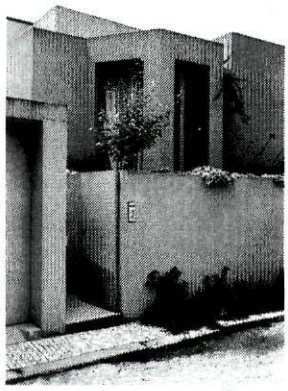
A casa de Pardal Monteiro construída em 1920, se por um lado parece reflectir o debate da Casa Portuguesa, por outro a sua rusticidade é encarada como oportunidade precisa de construir uma casa de campo bucólica, que não esconde a inovação dos armários encastrados, a instalação de água, a economia de materiais simples e uma organização racional da habitação dirigida para o seu uso e aberta sobre o exterior.

A modernidade das casas em 1930 e 1962 de Cristino da Silva e Álvaro Siza, reflectem não só a informação dos manifestos racionalistas ao do neo-empirismo escandinavo, seus contemporâneos, mas também acolhem um gosto burguês de afirmação classizante ou de referência vernacular de uma construção encerrada, como podemos reparar na casa

Bélard no desenho da porta de entrada com duas colunas (ver planta), ou na utilização aparente de telhados e no fecho completo da casa à envolvente, na casa Ferreira da Costa.

Neste sentido, será que poderemos falar de um método de projectar que enxerta um vocabulário tradicional, clássico ou vernacular, com influências modernas que chegam dsa vanguardas e da experiência internacional?

Esta condição orgânica, da produção arquitectónica da primeira metade do século, parece ser somente rompida, com a inversão na estratégia da afirmação da obra perante o local e as suas circunstâncias. Neste caso, a obra parece assumir a sua enfase formal enquanto parte do território que constroi, exemplo que pode ser observado na casa Avelino Duarte [p580] de Álvaro Siza, construída em 1981 em Ovar.

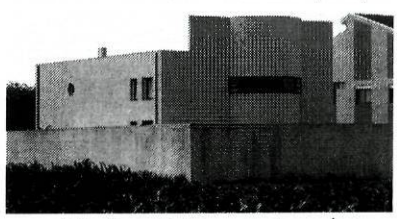


8-6. Casa Carlos Siza, entrada, Álvaro Siza, 1976-1978 [p578]

Este aspecto tem já o seu prenúncio particularmente claro com Álvaro Siza, em algumas obras realizadas desde 1970, onde se inicia um afastamento da expressividade da forma edificada, próxima do vernáculo e do material de construção, valorizando a abstracção como possibilidade significante.

O bairro nas Caxinas realizado em 1970 abre essa possibilidade.

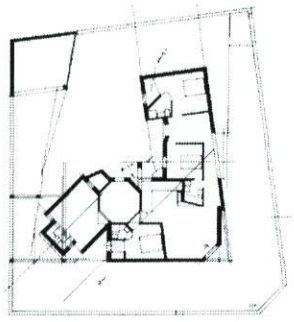
O volume curvo com a platibanda sobrelevada, que remata o alçado posterior da casa Beires [p577] de 1973-1976, e a planta da casa não realizada em Francelos [p914] com uma sala octogonal como centro da rotação do volume da sala e seu *core*, evidenciam o uso de formas geométricas auto-evidentes, isto é, que são a razão de ser da construção do projecto e da sua realização formal.



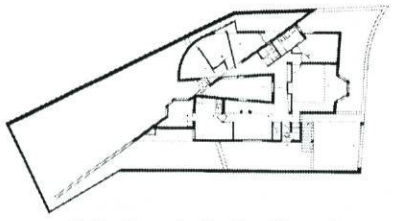
8-7. Casa Beires, traseiras, Álvaro Siza, 1973-76 [p577]

Mesmo na casa Carlos Siza [p578] de 1976-1978, onde a forma da casa parece dobrar para se encaixar no lote, cada volume e espaço é auto-referente a uma forma base, perfeitamente identificável na planta e nos alçados da casa. O seu pátio trapezoidal, a sala com *bay-window* ou os quartos com uma parede curva, podem ser exemplo, evidenciando a abstracção como valor formal e espacial na génese do projecto.

Não será assim estranha a observação da obra de Adolf Loos como referência próxima da casa Avelino Duarte [p580] e as obras de Álvaro Siza desenvolvidas neste período.



8-8. Casa em Francelos, planta, Álvaro Siza, 1976 [p914]



8-9. Casa A. Carlos Siza, planta, Álvaro Siza, 1976-78 [p578]

8.2 A modernidade e a tentativa da continuidade espacial

Em 1930 Luís Cristino da Silva (1896-1976) realiza a **casa Bélard da Fonseca [p699]**. Tratando-se de uma das primeiras experiências modernas de organização do espaço doméstico, que podemos registar em Portugal, apresenta uma solidez e determinação na composição do espaço interno, que nos permite atender ao contacto com a cultura moderna contemporânea, como aspecto efectivo e influenciador desta obra.

Devemos também aqui considerar, a possível importância do seu proprietário, o engenheiro Bélard da Fonseca na definição da sua casa. A sua participação profissional em projectos como o Capitólio (1925-1931) também de Luís Cristino da Silva, e o Pavilhão Rádio (1927-1933) de Carlos Ramos (com características espaciais e estilísticas modernas, explorando o uso do betão na construção), que constituem sinais de modernidade na sociedade portuguesa contemporânea, são possivelmente factores determinantes para o contacto de Bélard da Fonseca com a arquitectura moderna, sendo este um dos aspectos significativos para as opções realizadas na sua própria habitação.

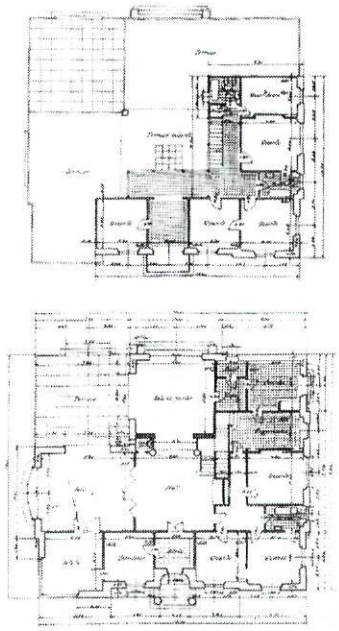
Contudo, no quadro de uma historiografia da arquitectura portuguesa, verifica-se igualmente que a casa Bélard da Fonseca é de uma obra isolada, que como poucas outras, pontuam o cenário da produção moderna.

A organização do espaço doméstico da casa é definida pela articulação de duas formas geométricas: um quadrado, no qual é sobreposto um L, permitindo distinguir desta forma duas ordens de organização do espaço. No perímetro interior do L, localizam-se três grandes espaços de áreas semelhantes, com a sala de jantar e a sala de estar, nos seus extremos, e ao centro (no vértice do L), um grande espaço central que as interliga. No perímetro exterior do L, o espaço é dividido

no rés-do-chão por vários compartimentos para serviços, escritório e saleta, e no primeiro andar por quartos. Esta organização do programa doméstico, permite ainda criar um terraço exterior no rés-do-chão, interligado tanto à sala de estar e como de jantar transformando-se numa extensão de ambas. No primeiro andar um terraço, mais extenso e parcialmente coberto, é limitado por uma superfície contínua de caixilhos envidraçados que forma um largo espaço de circulação (corredor) de acesso aos quartos.[9]

A escada de acesso ao primeiro andar, com origem no grande espaço central, desenvolve-se em dois lanços, justaposta à parede que limita a área dos serviços. Esta escada articula num patamar intermédio, de forma hábil, uma outra escada que tem a sua origem na zona de serviço — mais precisamente da *sala de engomados* que funciona como espaço de distribuição— e que, apartir desse patamar, deixa de ser aberta sobre o espaço central. Esta escada, dupla em acesso e função, garante a totalidade da circulação vertical da casa.

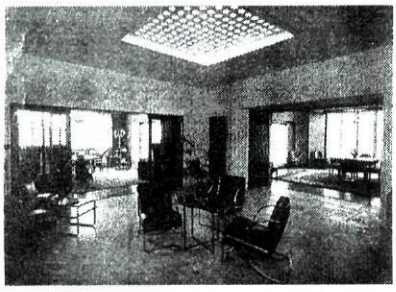
Os espaços da sociabilidade doméstica organizam-se por três áreas (estar, jantar e espaço central) ao qual se associa mais um espaço exterior de idênticas dimensões, todos de planta quadrada, geométrica e espacialmente bem definidos. A separação entre estes espaços é muito fluída, aparecendo na planta e na imagem fotográfica do espaço central a marcação de grandes vãos com padieira ou com portas de correr. A ligação ao exterior é feita igualmente, através de vãos com diferentes alturas, consoante se abrem para o terraço ou para o espaço exterior, como se pode verificar no alçado posterior, o que permite obter diferentes tipos de luz, mas sobretudo o melhor controlo da escala do terraço.



8-10. Casa Bélard da Fonseca, planta piso 1 e 2, Cristino da Silva, 1930 [p699]

9. Podem ser encontradas algumas semelhanças com as casas de Josef Frank (1885-1967), sobretudo pela organização da planta, numa compartimentação de espaços fechados e abertos, e pela composição geométrica dos alçados. Este autor contemporâneo de Loos, foi um dos membros fundadores dos CIAM (La Sarraz, 1927), mas cedo se revelou profundamente crítico do racionalismo estrito e impessoal que impregnava os congressos. Uma introdução à sua obra e pensamento, pode ser encontrada na revista 9H (nº3,1982).

No primeiro andar onde se localizam os quartos, é o espaço do corredor, aberto através de uma superfície em vidro para o terraço exterior coberto, que adquire um valor especial e inesperado, enquanto espaço de estar e de continuidade interior/exterior. Como os quartos não se abrem para o terraço, garante por um lado a sua privacidade, e por outro possibilita o uso deste espaço de circulação como um espaço de uso colectivo.[10] Entre os quartos e o terraço surge o corredor, que abandona a sua circunstância de mero elemento de ligação linear, para se transformar em filtro de transição entre os quartos e o coberto do terraço. Este corredor ganha ainda um módulo de acesso simultâneo a um quarto e a uma varanda, que se desenha sobre a entrada principal. É assim uma pequena sala que se dispõe para o uso dos ocupantes do primeiro andar, sendo também o único ponto da casa, onde se pode estabelecer a ligação visual para a rua e para o interior do logradouro.



8-11. Casa Bélard da Fonseca, espaço central, Cristino da Silva, 1930 [p699]

O espaço ou sala central surge como génese da composição espacial da casa. Este espaço, na tradição anglo-saxónica do *central living hall* da transição de século, encerra um carácter ambíguo próprio deste tipo de espaço, sendo simultaneamente, sala afecta a uma intensa vida doméstica, espaço de recepção na casa, e de distribuição para as salas de estar e jantar, e de acesso à zona de serviços e de acesso ao piso superior.[11] Depois do átrio, junto da porta de entrada, que tem uma mera função de antecâmara — e de passagem para o escritório —, é este espaço que acolhe quem entra na casa, abrindo-se numa perspectiva ampla sobre as duas salas. Esta marcação da centralidade identitária da casa é sublinhada pela iluminação vertical — obtida através da utilização de tijolos de vidro no terraço do primeiro andar —, que marcam rigorosamente o centro geométrico deste espaço. Daqui a continuidade

10. A não abertura dos quartos directamente para o terraço, privilegiando a interposição do corredor como um espaço de transição, é uma solução que vamos encontrar também na casa Sousa Pinto [p338] de Keil do Amaral

11. É também através deste espaço que existe o acesso à área de serviços. Nesta área há um primeiro acesso a um conjunto de serviços de uso partilhado com área social, nomeadamente instalações sanitárias, e só num segundo tempo (ao fundo de um corredor de serviço) o acesso à casa de engomados e à cozinha que articula copa, dispensa e acesso exterior de serviço.

espacial é perfeita, estendendo-se até ao espaço exterior ligando a sala de estar e jantar.

O espaço central actua como agente de ligação de diferentes espaços, não só como vimos nas exemplos de Richardson, mas também mantendo entre eles o desenho de paredes e pórticos espessos como filtro,s que referenciam a nossa localização no espaço contínuo. Esta solução entre o *open space* de uma vasta sala comum e a subtil marcação da identidade de cada um dos espaços, remete-nos para a experiência da planta cruciforme desenvolvida por Wright.[12] A continuidade espacial e o seu sistema de filtros que organizam a transição entre espaços abertos, desenvolvida na casa Bélard, aproxima-se da pesquisa conduzida desde a casa Isidore Heller (1896) onde se pode registar este tipo de transição e posteriormente na casa Warren Hickox (1900) e na casa J. J. Walser Jr. (1903) de Wright. Este espaço, entendido como um conjunto de mecanismos de transição, alude a sistemas de descrição por vectores de direcção e velocidade variáveis no tempo como condição para a nossa referenciação no espaço. A organização do espaço baseia-se em movimentos que podem ser descritos da seguinte forma: "depois do espaço central passa-se à sala de jantar e ao fundo temos o terraço" ou "a cozinha é à direita ao fundo do corredor" ou ainda "do terraço exterior vemos a porta de entrada em casa". Ou seja, os espaços são articulados com uma noção de perspectiva sugestiva de movimento, descritos e apreendidos como um *speech-act*, como se lhe refere Michel de Certeau, revelando as possibilidades complexas que oferecem ao uso e à ocupação quotidiana.[13]

12. A influência da obra de Wright pode ser diversa, contudo será de salientar a importância que este arquitecto americano teve na Holanda e Alemanha, e que Cristino da Silva durante o período de 1920-1924 é bolseiro em Paris, estuda em Itália e viaja por França, Bélgica e Alemanha. Destacamos ainda algumas das viagem que Cristino da Silva realizou assiduamente: em 1937 pela Holanda, Bélgica e França, em 1938 por Espanha, França, Bélgica, Holanda, Alemanha, e em 1947 por Espanha, França, Itália, e Suíça, entre outras.

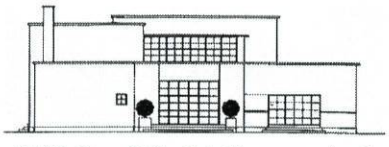
13. CERTEAU, Michel de, GIARD, Luce, MAYOL, Pierre, *L'invention du quotidien*, (1980), Gallimard, Paris, 1990

A organização exterior é marcada por três volumes: a fachada virada à rua, por onde é feito o acesso principal, evidenciando um corpo central elevado, ladeado de dois outros mais baixos e com alturas diferentes. A leitura dos volumes não é clara, uma vez que quando se procede ao movimento em redor da casa, embora pareça existir a intenção de afirmação da centralidade, conclui-se que os volumes não têm uma tradução directa na organização espacial da casa. Parece-nos assim, que o volume edificado procura uma relação pragmática, com a rua numa relação directa marcada por uma vaga simetria de inspiração classizante, e com o interior do logradouro onde o volume se dilui, revelando uma preocupação de redução da escala.

A mesma referência clássica com a marcação da cornija e composição da fachada simétrica, pode ser observada na casa Besnus (Vaucresson) realizada por Le Corbusier em 1922. Estes elementos coabitam com a modernidade da organização da casa Besnus, salientada na continuidade espacial, na sistematização dos serviços e infra-estruturas e na estrutura de betão, tal como na casa Bélard (em 1930).

8-12. Casa Besnus, fachada posterior, Le Corbusier e P. Jeanneret, 1922 *[p1012]*

Também a marcação da porta principal com um pórtico exterior (inexistente na versão construída) e uma concavidade, repercutida no átrio de entrada e no pórtico de transição para a sala de jantar, recorda-nos soluções semelhantes presentes na obra de Wright e de Voysey, onde a passagem interior/exterior é revestida de forte significado arquitectónico.[14]



8-13. Casa Bélard da Fonseca, alçado posterior, Cristino da Silva, 1930 [p699]

Na altura da construção da casa Bélard da Fonseca (1930) eram igualmente edificadas na sua vizinhança, algumas das obras mais significativas do modernismo em Portugal.

Numa rápida observação, referimo-nos ao Instituto Superior Técnico, entre 1925 e 1944 de Pardal Monteiro, na rua fronteira, às quatro casas na Avenida António José de Almeida (nº 10, 14, 16 e 24) [p114] de Cassiano Branco, e às casas no Bairro do Arco do Cego [p115] e na

14. Este aspecto da entrada pode ser identificado particularmente na obra de Voysey de 1902, Vodin (Little Court)

Avenida Columbano Bordalo Pinheiro, nº 87 [p141].[15] A edificação desta casa, situa-se num pólo propulsor da modernidade em Portugal dos anos trinta, centrado na obra do Instituto Superior Técnico, empreendimento que se deve à incontornável visão de Duarte Pacheco (1900-1943),[16] e localizado numa vasta área elevada na periferia em crescimento da cidade Lisboa. Este espaço é caracterizado por uma estruturação urbana assente em projectos significativos como: o Instituto Nacional de Estatística (1931-1935) de Pardal Monteiro, a Casa da Moeda (1933-1941), o Liceu D. Filipa de Lencastre (1929-1932) de Jorge Segurado e ainda de alguns prédios de apartamentos situados nas ruas vizinhas, sendo alguns com desenho de Cassiano Branco.[17]

A casa Bélard da Fonseca, de Cristino da Silva integra-se num local e época, que só aparentemente pode revelar homogeneidade estilística, uma vez que na mesma década em que projecta o Liceu de Beja (entre 1930 e 1934) ou as casas de Vale Florido (1935), continua a publicar a sua visão ruralista da casa regional (portuguesa e não só), amplamente ilustrada desde 1927 até 1932, na revista Arquitectura.[18]

As **casas de Vale Florido [p465],** apresentam já uma separação nítida entre a linguagem modernista exterior, caracterizada por superfícies contínuas brancas com as arestas rebocadas boleadas, e a grande compartimentação do espaço interior. Faz-se já notar também, a presença de dois elementos que denotam de forma subtil sinais de uma cultura do

15. Sobre a obra deste arquitecto ver:

MAIA, Maria Augusta Adrêgo, *Cassiano Branco: Um Tempo, Uma Obra 1897-1970*, Dissertação de Mestrado em História de Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, [policopiado]

PERDIGÃO, José, "Moradias de Cassiano Branco", in *Cassiano Branco. Uma Obra para o Futuro*, Edições ASA, Porto, 1991, p.158-161

16. Sobre a amplitude da obra de Duarte Pacheco e do seu significado na sociedade do seu tempo, ver:

FRANÇA, J. Augusto(1984), *A Arte em Portugal no séc. XX*, Bertrand, 1984, p.240-247, 256-257.

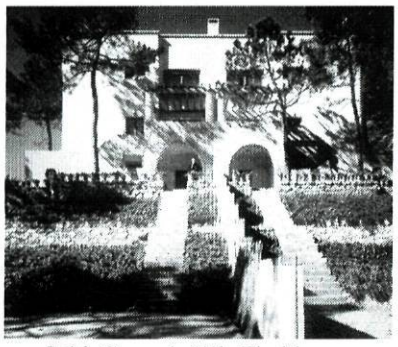
17. Relativamente ao Instituto Superior Técnico e ao seu significado na cultura arquitectónica ver:

Ibid., p.240

CALDAS, João Vieira, "Cinco Entremeios sobre o Ambíguo Modernismo", *Arquitectura do século XX. Portugal,* Prestel, 1997, p.23

pitoresco: as pérgolas na entrada principal e na varanda traseira, e os arcos no acesso ao logradouro, conjuntamente com a composição das escadas e muros de sustentação do terreno, que nos indicam uma inegável visualidade rústica. Esta presença de elementos rústicos é patente no conjunto de casas que apresenta na *XXIV Exposição de Belas-Artes* que é referida na revista *Arquitectura,* como que caracterizando a sua obra:

"(...) o Arquitecto Luís Cristino numa interessante maquette apresenta algumas casas de carácter regionalista, tema a que talentosamente se tem dedicado."[19]



8-14. Casas de Vale Florido, acesso principal e logradouro, Cristino da Silva, 1935 [p465]

Como faz notar João Vieira Caldas estas casas unifamiliares excedem em muito as necessidades de uma encomenda, representando uma convicção própria de tal modo vincada, que é também expressa num dos seus poucos textos em que desenvolve a sua opinião sobre o tema regionalismo e arquitectura.

No artigo "O regionalismo e a arquitectura" publicado em 1927,[20] Luís Cristino da Silva põe em causa a ideia da arquitectura portuguesa entendida como um conjunto de elementos (alpendres, beirados, vasos à janela e azulejos) e de materiais de construção (alvenaria, granito e tijolo) mais ou menos distribuídos arbitrariamente pelas fachadas, de acordo com as diferentes zonas do País, até porque *"na maioria dos casos a*

18. SILVA, Luís Cristino da, "O regionalismo e a arquitectura", *Arquitectura*, 1ª série, ano I, nº 5, Lisboa , 1927, p.66-67

[s.n.], "Uma obra na Merceana pelo arquitecto Luís Cristino da Silva", *Arquitectura*, 1ª série, ano III, nº 16, Lisboa , 1929, p.4-5

[s.n.], "Casa no estilo D. João V", "Casa de campo", "Casa moderna", "Casa Regional", "Casa Rústica", "Casa Tradicional", "Casa Portuguesa", "Casa Argentina", "Casa Francesa", *Arquitectura*, 1ª série, ano III, nº 17, Lisboa , 1929, p.17-29

[s.n.], "Casa Regional da Beira", *Arquitectura*, 1ª série, ano III, nº 18, Lisboa, 1929, p.34-35

[s.n.], "Uma casa de campo", *Arquitectura*, 1ª série, ano V, nº 23, Lisboa , 1932, p.118

19. Referido na notícia publicada na revista, *Arquitectura*, 1ª série, ano I, nº 5, Lisboa, 1927, p.76

20. SILVA, Luís Cristino da, "O regionalismo e a arquitectura", *Arquitectura*, 1ª série, ano I, nº 5, Lisboa, 1927, p.66-67

mistura destes elementos dá melhor resultado", defendendo o que designa como *regionalismo.*

A ideia de *regionalismo*, segundo Cristino da Silva, nasce da preocupação sentida pelo arquitecto em estudar o ambiente da região onde trabalha, por forma a melhor adequar o projecto às condições do local. O seu artigo é mais explícito quando refere os procedimentos da competência do arquitecto referindo que "*ao arquitecto compete ir ao local, tirar fotografias e apontamentos do terreno e sua vizinhança e então, realizar o projecto de harmonia com os elementos colhidos*".[21]

Dois aspectos essenciais são valorizados nesta enunciação: "local" e "integração". Assim a proposta de Cristino, baseia-se numa ideia profundamente actual, da importância do local na definição do projecto. Rejeita a ideia de modelo pré-definido versus a influência do contexto na formalização da ideia em arquitectura. Também a ideia de integração da nova edificação no seu ambiente (natural ou construído) está implícita na definição de Cristino. Quando refere o exemplo da construção de *chalets* suíços que destruíram a "*linha de Cascais*" está a explicitar, não só a importância imediata da arquitectura edificada, mas também a incapacidade desta edificação se relacionar com a sua envolvente, isto é, com a linha de costa, a paisagem e a arborização (no caso de Cascais a falta de um plano que articule os traçados de arruamentos é considerado um criminoso abandono das Câmaras Municipais).

Desta ideia também deveremos fazer notar os aspectos referentes ao método de trabalho do arquitecto. Poderemos assim entender na sua afirmação "*realizar o projecto de harmonia com os elementos colhidos*", que o arquitecto está perante a necessidade de uma escolha. Esta noção é particularmente interessante pelo facto de ser um aspecto central do seu trabalho: realizar escolha ou seja opções, e estabelecer hierarquias. O projecto é uma resposta particular, local e não universal, resultado de uma hierarquização de problemas. O projecto deixa de poder ser entendido como resposta universal, para passar a ser a resposta a um conjunto de problemas. O debate desta opção que é feita no projecto, é

21. Ibid.

um dos aspectos essenciais para a elaboração do programa de edifício, que constitui um aspecto referente da crítica ao moderno.

O que torna o texto referido, particularmente interessante, é a contradição que se verifica entre a posição teórica nele expressa, relativa à forma como se deve observar o território onde se intervém, ou na recusa de elementos formais e materiais distribuídos arbitrariamente pelas fachadas, e a arquitectura que ilustra o artigo e que posteriormente publica e constroi.

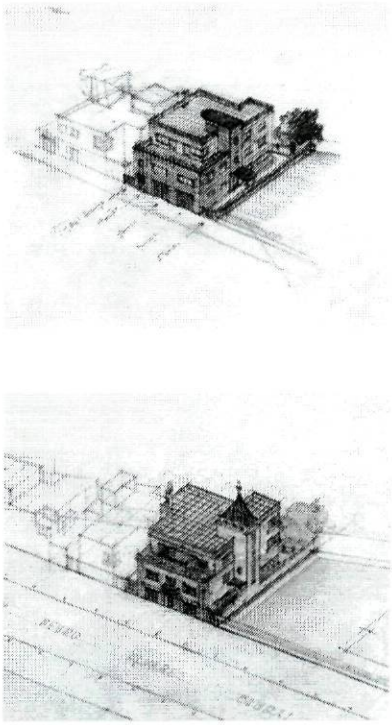
Estas casas são marcadas por embasamentos e cunhais de pedra rusticada, *"enriquecidas com molduras e frontões barroquizantes e rematadas por um telhado com beirais salientes, (...) usam uma retórica que se opõe à depuração formal, ao funcionalismo e à expressão do vidro e do betão armado presentes no Capitólio. O arquitecto não se limita, portanto a satisfazer acriticamente o gosto do cliente numa tentativa de o cativar mas, pelo contrário, é ele próprio que expondo nos salões ou publicando em revistas, explora deliberadamente o filão do regionalismo."* [22]

O movimento iniciado com o projecto *racionalista* da casa Bélard da Fonseca, que passa pela casa de Vale Florido, onde já se anunciam alguns sinais de hibridez, até à sua própria Casa Portuguesa na **Av. Álvares Cabral [p236]** em Lisboa, é revelador do entendimento estilístico da arquitectura que produz.

Paro o projecto a casa na Av. Álvares Cabral de 1941, Luís Cristino da Silva surge com duas versões, uma moderna e outra com elementos *típicos da arquitectura portuguesa* (versão que virá a ser construída), o que nos permite constar que o moderno é um estilo, uma opção entre outras disponíveis, e não uma consideração culturalmente mais comprometida.

22. CALDAS, João Vieira, "O prédio e a moradia na obra de Cristino da Silva", in José M. Fernandes (org.), *Luís Cristino da Silva [arquitecto]*, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Lisboa, 1998, p.106

"A casa de Álvares Cabral, resulta numa amálgama de símbolos nacionalistas e aspectos modernistas. Confirma a facilidade com que o seu autor passa rapidamente de uma expressão a outra e recorda o eclectismo de finais dos anos 40, convive lado a lado com as janelas sem molduras e as arestas lisas das traseiras. Mas a contradição entre as duas expressões arquitectónicas parece não ter preocupado o júri do Prémio Valmor que, 1944, atribui o galardão a este edifício." [23]



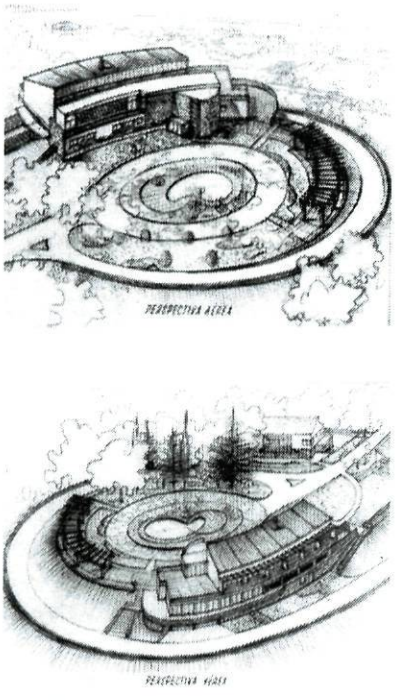
8-15. Casa na Av. Álvares Cabral, desenho inicial e versão constuída, Cristino da Silva, 1941 [p236]

Regressando à casa para o engenheiro Bélard da Fonseca em Lisboa — exemplo excepcional de uma interpretação racionalista e moderna do programa doméstico burguês, realizada por Cristino da Silva em 1930 — teremos que constatar e reforçar a noção de bipolaridade que envolve a produção arquitectónica, quando, para o mesmo cliente, o mesmo arquitecto projecta em 1959, na Chamusca, o **Casal do Nicho [p242]**. Este projecto, realizado 29 anos depois da casa Bélard, trata de uma actualização do seu léxico formal para outros valores, entre cultura tradicional e modernidade, seguramente mais consonante com a investigação que os arquitectos da geração seguinte se encontravam a realizar.

O projecto para esta casa de grande dimensão, de um certa monumentalidade contida, procura conjugar diversos tipos de sinais, tal como já foi referido em anteriores obras de Cristino da Silva. Implantando-se num ponto alto, apresenta uma forma curva que parece acompanhar igualmente a topografia do terreno ou o movimento do carro traduzido no arruamento de acesso e nos arranjos exteriores. Do lado côncavo correspondente ao acesso, a fachada apresenta uma composição complexa de grelhas e janelas horizontais, de onde se destaca o volume que marca a entrada e que contem a escada principal de acesso ao piso superior. Do lado oposto, a fachada deixa ver a presença do telhado e do embasamento em pedra, sendo marcada por longas e contínuas varandas para onde se abrem as salas e os quartos. O seu espaço interior é

23. Ibid., p.114

sustentado por uma disposição de compartimentos ao longo de uma circulação longitudinal. Baseia-se numa organização tradicional de áreas sociais, serviços e quartos no piso superior, apresentado uma perfeita segmentação das circulações, reforçada com a introdução de uma escada de serviço.



8-16. Casal do Nicho, prespectivas, Cristino da Silva, 1959-60 [p242]

Ao contrário do que podemos observar na primeira casa para Bélard da Fonseca, a estrutura da organização do espaço doméstico é muito convencional. Nesta casa as salas são contíguas mas sem uma noção de continuidade espacial, nem de movimento no espaço interior — exceptuando o desenvolvimento da escada principal na caixa do átrio de entrada — presentes na concepção moderna do primeiro projecto. A modernidade do Casal do Nicho é sobretudo exterior, balanceada entre uma sóbria monumentalidade e o uso de técnicas e materiais tradicionais.

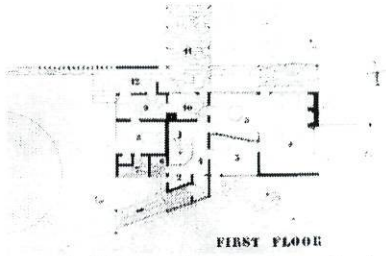
Alguns dos estudos atribuem a esta obra um valor significativo, de indagação madura e de actualização formal de Cristino da Silva relativa à modernidade e à sua contextualização, temperando uma formação inicial sobrecarregada de monumentalidade e eclectismo, sempre patente na sua obra.[24]

A leitura que nos é proposta desta obra de Cristino da Silva, integradora de moderno e contexto local, como uma interpretação actualizada da crítica ao moderno, que se fazia sentir no início da década de sessenta, merece a nossa atenção. A observação da obra de Cristino e a valorização do Casal do Nicho num contexto mais alargado, da cultura arquitectónica sua contemporânea, exige que a diferenciemos dos percursos de outros arquitectos, que questionaram e reinterpretaram o formulário moderno abrindo-o à presença de outras expressões, como Keil do Amaral (1910-1975), ou no trajecto americano, Walter Gropius (1883-1969) e Marcel Breuer (1902-1981),[25] dois dos arquitectos mais

24. Esta posição é argumentada em:
CALDAS, João Vieira, "O prédio e a moradia na obra de Cristino da Silva", in José M. Fernandes (org.), *Luís Cristino da Silva [arquitecto]*, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Lisboa, 1998, p.105-125

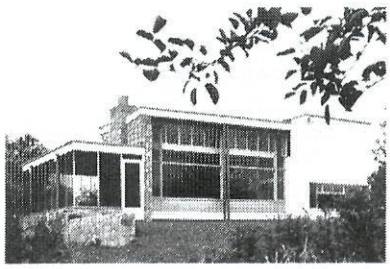
vinculados aos fundamentos do Movimento Moderno anteriormente ditados nos primeiros CIAM.

Recordando as casas que este dois últimos arquitectos construíram para si nos Estados Unidos, entre 1938 e 1939, constatamos que são sinal inequívoco das transformações já agendadas na cultura moderna arquitectónica.[26] Face a este exemplo, somos levados a aceitar a distância e a verificar que o Casal do Nicho de 1959-1960, estará mais próximo da cultura arquitectónica que produziu a casa de Cristino da Silva na Av. Álvares Cabral em 1941, do que da casa Sousa Pinto [p338] em Lisboa de Keil do Amaral em 1950.



8-17. Casa Gopius, planta piso 1, Walter Gropius, 1938 *[p783]*

Apesar das semelhanças formais entre as duas casas, o Casal do Nicho e a casa Sousa Pinto, verificadas na forma curva, na organização linear interna, e na visão romântica que percorre ambas (embora de sinal diferente), as suas arquitecturas alimentam-se e derivam de correntes diferentes, sendo que a casa de Cristino está irremediavelmente ligada a uma tradição ecléctica que incorpora a Casa Portuguesa, e a casa de Keil do Amaral propõe uma revisão crítica do Moderno, capaz de integrar tradição sem ser pitoresca.



8-18. Casa Breuer, Marcel Breuer, 1938-1939 *[p784]*

A bipolaridade que temos referido, relativa aos trabalhos dos arquitectos até ao final da década de quarenta, julgamos não poder ser inteiramente compreendida como uma causa exógena da produção arquitectónica, isto é, como fenómeno exterior ao projecto.

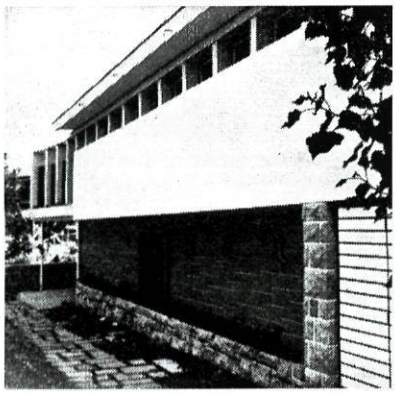
25. Ver a Casa Gropius (Lincoln, 1938) e a Casa Breuer (Lincoln, 1938-1939), realizadas na América pelos respectivos arquitectos.

ROGERS, Ernesto Nathan, "La arquitectura moderna depués de la geración de los maestros", (1958), in P. Hereu, J. M. Montaner, J. Oliveiras, *Textos de arquitectura de la modernidad*, Nerea, Madrid, 1994, p.320-325

ARMESTO, Antonio, "Quince casas americanas de Marcel Breuer (1938-1965). La refundacíon del universo doméstico como propósito experimental", *2G*, nº 17, Barcelona, 2001, p.4-25

26. Em 1937, no CIAM 5 que decorre em Paris, é reconhecido o "impacto das estruturas históricas" e a influência da região onde se localizam as cidades. Mais tarde, em 1947, no CIAM 6 de Bridgwater, defende-se a necessidade de *transcender a esterilidade abstracta* da "cidade funcional". Sobre este tema ver no capítulo *5 Mudança e continuidade no projecto doméstico*, o tópico "A iniciativa de arquitectos portugueses" na página 336.

BOSMAN, Jos, "I CIAM del dopoguerra: um bilancio del Movimento Moderno", *Rassegna*, 52 (Gli ultimi CIAM), 1992, p.6-21



8-19. Casa Sousa Pinto, planta piso 1, Keil do Amaral, 1950 [p338]

A **casa Honório de Lima [p449]** realizada por Viana de Lima (1913-1990) entre 1939 e 1940 dá-nos um claro exemplo da situação que pretendemos indagar, onde a transformação ou a permanência do espaço doméstico, corresponde a uma intencionalidade do projecto, e não a uma limitação imposta de fora da sua realização. As contradições que podemos assinalar nesta obra, entre interior e exterior, entre moderno e tradicional, entre "destruição da caixa" e não "continuidade espacial", resultam numa obra complexa e ambígua, aspectos que, afinal, caracterizam as transformações ocorridas no espaço doméstico em Portugal ao longo da primeira metade do século XX.

No artigo que acompanha o catálogo da exposição monográfica sobre a obra de Viana de Lima, Pedro Vieira de Almeida salienta já a sua componente dualista, que assenta numa síntese própria, jogando com factores progressistas e culturalistas. Esta atitude, para Pedro Vieira de Almeida, não se pode confundir com uma *"acomodatícia solução intermediária — medíocre terceira via de um hipotético consenso de orientações dispares"*[27] mas revela uma atitude de projecto moderna e simultaneamente crítica.[28] Esta interpretação é esclarecida e fundamentada para Pedro Vieira de Almeida, na forma como Viana de Lima regista através do desenho de objectos do quotidiano, realizados em apontamentos subtis nas plantas, ou como expressa a capacidade de formar a habitação, no acto quotidiano de arranjar uma casa.[29]

"Viana consegue articular com facilidade uma conexão horizontal de espaços de raiz urbana, cultivada, de evidente reminiscência internacional, com notas de uma sensibilidade desperta, quase romântica (...) estes dois vectores de criação, por um lado o seco

27. ALMEIDA, Pedro Vieira de, "Viana de Lima", in Pedro V. de Almeida, *Viana de Lima: arquitecto 1913-1991*, Fundação Calouste Gulbenkian / Árvore, Porto, 1996, p.56

28. Nesta crítica da *terceira via*, como alternativa a uma síntese própria entre factores *progressistas e culturalistas*, Vieira de Almeida não vai mais longe, por exemplo, esclarecendo o significado do esforço de Keil do Amaral na articulação de moderno e vernacular com um epílogo claramente erudito.

29. BACHELARD, Gaston, *A Poética do Espaço*, (1957), Martins Fontes, São Paulo, 1996

vocabulário internacional, racionalista, representando a linha progressista da arquitectura nacional, que terá tido em Ventura Terra o seu, ainda que involuntário, chefe de fila, por outro um sentir comovido, que ilustra a linha culturalista que se lhe opunha e que terá tido ambiguamente em Raul Lino o seu mentor."[30]

Pela aproximação através da atitude culturalista relativa ao habitar presente em figuras aparentemente tão distantes, como Raul Lino e Viana de Lima, é retomado por Pedro Vieira de Almeida, o problema da relação entre tradição e moderno na cultura arquitectónica portuguesa do século XX. Esta indagação que percorre vários estudos do autor parece permitir-nos constatar a presença de um revivalismo estrutural que atravessa a arquitectura portuguesa.[31] Nesta perspectiva, julgamos que a arquitectura doméstica burguesa pode ponderar seriamente um conjunto de tradições, designadamente a romântica, que condicionam o seu modernismo.

Esta obra de Viana de Lima (casa Honório de Lima) é habitualmente considerada pela crítica, como uma das referências da arquitectura moderna mais ortodoxa em Portugal. Parece-nos contudo, existir a necessidade de se proceder à interrogação deste entendimento globalizador, sobre o projecto em causa.

Para uma observação mais precisa desta casa, importaria distinguir a caixa exterior e o espaço interior encerrado por ela, isto é, de aceitar a parede como limite que distancia duas realidades, que respondem a solicitações muito diversas, e que por isso podem ser questionadas de

30. ALMEIDA, Pedro Vieira de, op. cit., p.54, 55

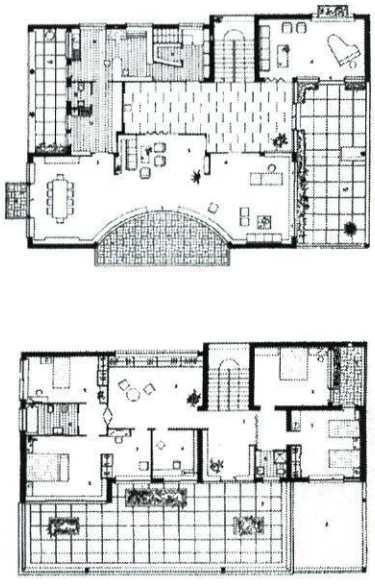
31. Salientamos as seguintes obras:

ALMEIDA, Pedro Vieira de, "O revivalismo árabe e os elementos estruturais da arquitectura", *Estética do Romantismo em Portugal*, Grémio Literário, Lisboa, 1970, p.211-215;

Idem, "Raul Lino, Arquitecto Moderno", in *Raul Lino. Exposição Retrospectiva da sua Obra*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1970, p. 115-188

Idem, "The notion of «Past» in the Architecture of the Difficult Decades", *Rassegna*, 59, Milão, 1994, p.52-62

forma diversa. A arquitectura como parede entre interior e exterior, como nos é apresentada por Robert Venturi, implica aceitar um conjunto de tensões que resultam do seu desenho de dentro para fora, como do exterior para o interior.[32] A parede passa a ser o registo espacial da diferença entre interior e exterior, ponto de transição e de expressão do encontro de forças interiores e ambientais, gerais e particulares. O reconhecimento desta separação entre interior e exterior, como elemento essencial na produção arquitectónica — e de reconhecimento da cidade como uma dessas forças —, abala a noção de espaço contínuo que constitui um dos dogmas da arquitectura racionalista.



8-20. Casa Honório de Lima, plantas piso 2 e 3, Viana de Lima, 1939-40 [p449]

O que julgamos ser pertinente verificar, é a coabitação desta ideia precoce de não continuidade entre interior e exterior, que gera um exterior moderno que procura romper o volume da caixa geometricamente definida, e um espaço doméstico com uma organização tradicional baseada numa compartimentação densa, que reprime a ideia de continuidade espacial, produzindo-se uma obra de grande ambiguidade como um dos seus mais aliciantes aspectos.

A separação entre espaço interior e exterior é sugestiva nesta casa, porque permite observar o distanciamento entre os dois lados da parede, como transição entre público e privado. Exteriormente, isto é o seu lado público, a casa Honório de Lima é panfletária, erguendo-se como sinal do moderno, assumindo um conjunto de influências que nos remetem para a obra de Le Corbusier e de Walter Gropius. Mas simultaneamente, um dos paradigmas centrais da construção racionalista parece ser posto em causa, quando a ressonância do seu lado público não se transmite com igual clareza à conformação do espaço interior privado. Ou seja, o exterior moderno não corresponde a um interior igualmente moderno.

A observação do seu espaço interior confronta-nos com uma primeira divergência entre a magnitude e clareza volumétrica do exterior e o inteiror que não regista valores semelhantes, pelo contrário, o espaço doméstico mantém um registo espacial mais contido, sem

32. VENTURI, Robert, *Complejidad y contradicción en la arquitectura,* (1966), Gustavo Gili, Barcelona, 1978

correspondência com a sua atitude exterior. Esta diferença no tratamento da escala dos espaços, parece centrar no essencial a análise desta obra.

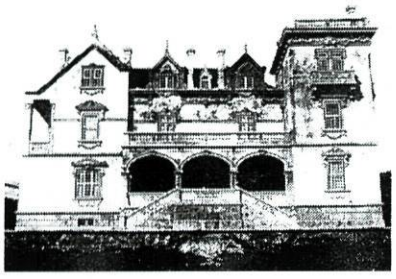
A organização interior divide-se por quatro pisos: no piso 1, entrada principal e acesso à escada, garagem e serviços; no piso 2, zona social e de serviço; no piso 3, quartos; e no piso 4, solarium. Esta organização é servida por uma escada encaixada entre compartimentos que se abrem para um átrio de distribuição, de dimensão variável em cada piso. Não existe assim uma tentativa de ligar verticalmente os diferentes pisos, nem de favorecer uma ideia de continuidade espacial entre espaços de estar e de circulação.

O que ressalta desta observação do espaço interior é uma enorme compartimentação, a começar pelo piso térreo, seguindo-se o piso *nobre* onde predominam a sala comum e os átrios de chegada da escada, como principais espaços da vida doméstica e finalmente o piso dos quartos com acesso ao terraço. Contudo a sua articulação, isto é a ligação entre salas e espaços de circulação, com as zonas de serviços, os quartos e ainda com os terraços e pátios exteriores, não apresenta uma fluidez característica da continuidade espacial comum no projecto doméstico moderno.

Pelo contrário, são indicados sinais que nos podem aproximar de uma vontade de autonomizar cada compartimento, cada espaço, interior ou exterior, como sujeito de uma narrativa própria ou simplesmente convencional. A sala comum é representada pela varanda (protagonismo recuperado da arquitectura tradicional) que a centraliza, simbolizando o espaço nobre da habitação. Esta sala distancia-se do uso quotidiano à semelhança do que é comum na arquitectura vernacular onde existem dois espaços: um para uso diário, outro para as festividades. Esta interpretação do sentido da sala na estrutura da casa, é sublinhada pela existência de um conjunto de espaços que a podem substituir na vida diária, como a extensa área de serviços, o pequeno escritório que se abre sobre o terraço, e diversas pequenas zonas de estar informais que se podem localizar nos átrios da escada (sobretudo no piso dos quartos). A outra varanda presente na sala, junto da zona de comer, refere-se directamente a um princípio de composição axial e simétrico que se

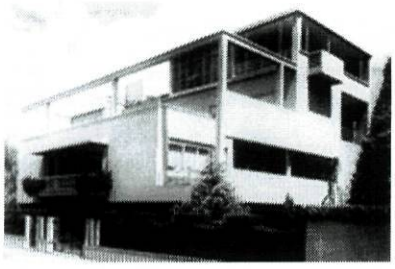
relaciona com o lago e a parede curva situada no piso 1 e no exterior. Também o pórtico situado nos pisos 1 e 2 na zona de serviços, refere-se mais uma vez a uma marcação autónoma deste espaço.

8-21. Casa José Maria Posser de Andrade, fachada principal, António Couto, 1913 [p523]



Outro aspecto significativo que podemos constatar na casa Honório de Lima é a forma como o seu espaço interior se relaciona com os terraços. Se os quartos mantém uma relação directa com os terraços (que de certa forma inviabiliza qualquer utilização mais privada do espaço interior ou exterior[33]), o mesmo não se passa no piso da zona social. O terraço situado no piso 2 ao lado da sala comum, não tem com esta uma ligação directa, sendo o seu único acesso realizado através de uma porta situada no átrio da escada. A sala mantém com este espaço contíguo uma ligação através de uma janela, assegurando desta forma a separação entre os dois espaços. Também a maior abertura do terraço é sobre a rua e não sobre o jardim. Esta situação reflecte a dificuldade de incluir no programa doméstico a relação da vida quotidiana com a vida ao ar livre (embora apresente um solarium).

8-22. Casa Honório de Lima, fachada principal sul e nascente, Viana de Lima, 1939-40 [p449]



Verifica-se igualmente que a varanda principal sobre a rua identifica um princípio de simetria, destacando e isolando o volume contentor da sala, na restante composição assimétrica do edifício.

O mesmo princípio é adoptado, por exemplo, na casa José Maria Posser de Andrade [p523], realizada em 1913 por António Couto, na tradição das *cottages* inglesas, onde cada volume exterior é organizado em trechos compostos autonomamente. Cada parte do volume ou do alçado reporta-se a uma narrativa própria que geralmente identifica um espaço ou conjunto de espaços na habitação, posteriormente aglutinados num edifício. Este sistema de composição parece adaptar-se à casa Honório de Lima, reforçando a argumentação acima exposta, da ressonância romântica possível de verificar neste autor e concretamente nesta obra.

33. Esta solução é rejeitada na confrontação dos quartos com o terraço, por exemplo na casa Bélard [p699] e na casa Sousa Pinto [p338].

Na casa Honório de Lima, registamos sinais modernos no exterior, que coexistem com um interior de organização tradicional, situação que na produção arquitectónica, pode ser revista na aproximação entre cultura clássica e modernista, patente na obra de autores como Auguste Perret (1874-1954). A casa Cassandre (1926) ou casa Nubar Bey (1930-1932) de Perret, (que manteve viva polémica com Le Corbusier a propósito das vantagens da janela vertical relativamente à horizontal), evidenciam na sua organização interna e nas suas fachadas, a presença de princípios clássicos e de elementos modernos.[34] As duas obras cruzam esta ambiguidade de serem simultaneamente clássicas e modernas, mas ainda arraigadas a aspectos de uma conceptualização do espaço interior ligado à organização doméstica tradicional, o que as afasta de uma articulação tipicamente moderna entre interior e exterior, onde a presença de ideias como continuidade espacial, valorização do movimento ou a relação com a vida no exterior ao ar livre, estariam patentes na sua linguagem. A mesma situação pode ser observada na casa de Serralves (1925), onde um exuberante tratamento modernista do exterior, não se repercute no interior, organizado segundo um gosto marcadamente clássico.[35]

Mas o que impede o desenvolvimento espacial interior moderno? Porquê esta polaridade entre interior e exterior?

Para além das circunstâncias que já referimos, que nos chegam da história da arquitectura, julgamos que outras se devem referir directamente à vontade de fazer. Ou melhor à possibilidade de fazer ou não fazer moderno. A importância de satisfazer o cliente, e a falta de um envolvimento mais amplo com a cultura moderna, torna certamente difícil propôr uma organização espacial que se refira directamente a novos estilos de vida.

34. CORNOLDI, Adriano, *La arquitectura de la vivenda unifamiliar: manual del espacio doméstico*, (1988), Gustavo Gili, Barcelona, 1999, p.186

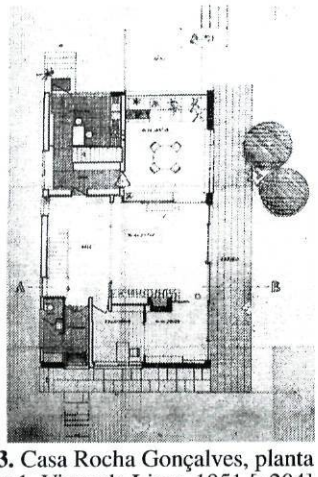
PANERAI, Philipe, "Maison Cassandre", *9H*, 3, Londres, 1982, p.33-36

35. As condições particulares da realização do projecto e da execução da casa de Serralves são comentadas no capítulo *9 Redução, concentração e simplificação do programa doméstico*

A essa dificuldade adiciona-se outra, que reflecte uma atitude pragmática que procura adaptar-se às circunstâncias e às dificuldades do seu tempo, mas também, à falta de vontade (ou da sua necessidade) de produzir uma obra ortodoxamente moderna.[36] Parece-nos apropriada para a compreensão desta dualidade, entre moderno e circunstância local, a constatação proveniente do campo da biologia, que entende a forma de um organismo como registo do desenvolvimento do meio ambiente ou, como já referimos, a arquitectura toma a forma do seu contexto.[37]

Na **casa Rocha Gonçalves [p204]** de Viana de Lima, modernidade e tradição parecem encontrar um equilíbro diferente.

Esta casa realizada em 1951, apresenta um espaço central de dupla altura que organiza em seu redor o programa doméstico. Este espaço situado em plena área de estar permite, com a sua dupla altura, uma extensão visual das três zonas sociais — sala de estar, de jogos e de comer — situados no piso inferior, sob o varandim de recepção da escada que leva ao piso superior onde se localizam os quartos. Apesar desta marcação espacial ser intensa, e de ainda ser reforçada pela abertura de uma janela ao nível do piso dos quartos na varanda exterior — conferindo a este espaço, uma luminosidade excepcional como o ponto focal da construção espacial da casa — constatamos que não incorpora na sua concepção uma ideia de movimento vertical e horizontal dos habitantes, sendo mesmo a sua noção de continuidade espacial limitada.



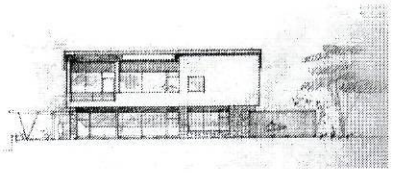
8-23. Casa Rocha Gonçalves, planta piso 1, Viana de Lima, 1951 [p204]

Confirmando este aspecto, também a escada de um só lanço de acesso ao piso superior é afastada deste conjunto de espaços, adoçando-se à empena norte da casa, mantendo uma presença estática na organização do espaço, afastando quem se desloca na escada do espaço social.

36. Pedro Vieira de Almeida, quando comenta a obra de Raul Lino coloca a questão de não ser credível a hipótese de uma adesão ao moderno internacionalista, num Portugal fora de um tempo Europeu. Julgamos que essa questão mantém a sua pertinência quando se analisa a produção arquitectónica no decorrer do século até ao final dos anos sessenta. Ver capítulo *4 Precedentes na experiência anglo-saxónica: o central living hall*, nota [48] página 128.

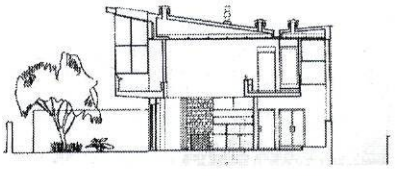
37. THOMPSON, D'Arcy Wentworth, *On Growth and Form*, (1917), Abridged, 1992

O estabelecimento de espaços compartimentados em redor deste espaço de dupla altura parece aproximar-se da solução formal típica da casa com pátio central. Contudo, a organização da casa e da sua dinâmica doméstica caracterizam este espaço, como uma grande área de estar mais ou menos tripartida, não sendo usada, nem como local de cruzamento para múltiplas actividades, de encontro ou de circulação entre áreas domésticas (como acontece na conceptualização do movimento com base na ideia de *central living hall*), nem como ideia de permeabilidade e fluidez essencial entre espaços, próxima de uma concepção de forte continuidade espacial.



8-24. Casa Rocha Gonçalves, alçado principal, Viana de Lima, 1951 [p204]

O mesmo sucede no piso superior, onde só do varandim de chegada da escada e da varanda exterior, que apresenta uma ligeira inflexão para o seu interior, se pode observar este espaço (salienta-se o rasgamento na cobertura da varanda que permite uma iluminação mais intensa deste espaço central, bem como a sua associação à solução do telhado em *borboleta*).



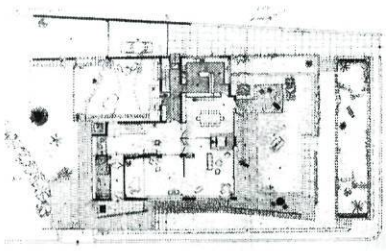
8-25. Casa Rocha Gonçalves, corte transversal, Viana de Lima, 1951 [p204]

Esta casa revela uma maior autonomia na sua linguagem, que o exemplo anterior, isto é não pretende ser, acima de tudo, *moderna*, mas procura antes evidenciar o seu comprometimento com um programa doméstico, que encontra na sua realização formal a sua maior adequação. Ao contrário da casa Honório de Lima, esta habitação apresenta uma contenção espacial, quer na composição do espaço interior, quer na organização do volume exterior, que reforça evidenciando a seus elementos expressivos mais determinantes, o pé direito duplo na sala e a fachada exterior.

A sua caixa exterior apresenta uma separação entre pisos, através do ligeiro recuo do piso térreo em relação ao piso superior. Esta individualidade dos pisos no tratamento exterior da casa, permite soltar o volume superior. Num jogo de planos, recorrente nos edifícios modernos, força a leitura horizontal (mais complexa nos edifícios com telhado aparente), reduzindo a apreensão da altura real da construção, e

reforçando a noção de leveza da massa construída dos panos de parede branca do piso superior.

Esta aparente oposição entre massa e leveza flutuante é ainda vincada pela utilização do telhado invertido, tipo borboleta, que aumenta a altura da parede ao nível do piso superior, e pela utilização de pedra aparente no piso em contacto com o solo. Como é indicado no alçado desenhado, a pedra é utilizada no contacto com o chão e o reboco no piso superior, confrontado a expressão tradicional e moderna dos materiais. Em termos abstractos, esta relação polar parece poder definir o projecto, expondo o contraste e o conflito (longe de o resolver) das verdadeiras causas formais da sua arquitectura.



8-26. Casa Maria Borges, planta piso 1, Viana de Lima, 1950-1952 [p1013]

Entre 1950 e 1952, Viana de Lima realiza a **casa Maria Borges [p1013]** que constituirá uma das experiências modernas mais interessantes na realização da casa burguesa.[38] Sem abandonar uma contenção projectual baseada numa malha ortogonal, que limita uma composição livre segundo os parâmetros modernos, e reconhecendo as circunstâncias em que realiza o seu trabalho,[39] Viana de Lima dispõe nesta obra alguns dos principais dispositivos modernos: inscrição da casa num volume geometricamente puro e com cobertura plana, continuidade espacial sobretudo assinalada no tratamento da enorme zona social no piso térreo, inclusão no volume da casa da varanda-terraço como espaço exterior reservado aos quartos, abertura da zona social sobre o exterior qualificado de forma diversa, e o exaustivo tratamento funcionalista das áreas de serviços.

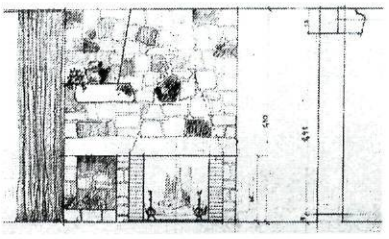
O piso térreo é predominantemente ocupado pela zona social. Interessa-nos salientar que para além da sua organização em L ser marcada por uma ideia de fluidez de espaços, que se vão interligando e originando num grande espaço único de acordo com uma ideia de

38. Sobre a história desta obra ver a nonografia:

ABRANTES, Nuno, *Viana de Lima: a casa Maria Borges*, Prova Final FAUP, Porto, 2000 [policopiado]

39. ALMEIDA, Pedro Vieira de, "Viana de Lima", in Pedro Vieira de Almeida (coord.), *Viana de Lima: arquitecto 1913-1991*, Fundação Calouste Gulbenkian, Árvore, Porto, 1996, p.51-96

continuidade moderna, esta ideia não se limita ao seu tratamento interno, sendo estendida a todo o desenho deste piso. Nesta perspectiva, mesmo a zona de circulação, onde se inclui a escada de acesso ao piso superior, acesso principal e passagem para zona de serviço, parece ser incluída neste espaço contínuo, tal como é sugerido na planta, com as portas de duas folhas e de correr, cortinas separadoras e mobiliário, que engloba todo o piso. Julgamos que a enorme área disponível para realizar a casa, e consequentemente ocupar um piso com o programa social e serviços, constitui um facto determinante para o carácter excepcional deste espaço. Também na sua relação como exterior, Viana de Lima procura assegurar a continuidade do espaço, criando zonas cobertas marcadas por *pilotis* e pavimentadas que prolongam a casa. Como salienta Pedro Vieira de Almeida, na casa Maria Borges é abandonado o princípio da *"concepção de uma arquitectura desligada do solo"*.[40]



8-27. Casa Maria Borges, lareira, Viana de Lima, 1950-1952 [p1013]

Contudo, e sem questionar o ímpeto moderno que orienta a concepção da casa, com uma radicalidade desconhecida nos projectos anteriores, registamos que também aqui estão presentes sinais da tradição popular e da sua arte de construir. Esses sinais observados por exemplo, no desenho da lareira em pedra com aparelho rústico ornamentada com nicho onde Viana de Lima desenha uma bilha tradicional de barro, devem ser interpretados como presença de um gosto polarizado entre moderno e popular. Esta complementaridade assim assinalada, nesta casa e na obra de Viana de Lima, parece reflectir a condição do moderno em Portugal, sem perder neste autor o exercício virtuoso de uma linguagem corbusina.

A **casa António Neves [p369]** realizada em 1947 por Arménio Losa (1908-1988) e Cassiano Barbosa (1911-1998), é transparente nos princípios que põe em diálogo, evidenciando modernidade e tradição como argumentos de campos que confronta. O que torna esta obra interessante, não é o seu aspecto pitoresco (de casa moderna com telhado — mas antes o diálogo entre modernidade e tradição que os seus autores

40. Ibid., p.77

pretendem manter na sua construção espacial. Este aspecto, comum e permanente na obra destes arquitectos, permite encontrar uma coerência na composição de elementos arquitectónicos tradicionais com elementos e recursos espaciais de uma expressão moderna, que no seu conjunto, julgamos inovadora. Esta articulação entre tradição e moderno, é mantida com uma precisa identificação dos domínios onde cada um dos elementos pode intervir, acrescentando qualidade e conforto ao espaço doméstico. A possibilidade de utilização das duas linguagens na construção de uma habitação, parte de um empenhamento realista desta produção na qualidade. Aqui o termo qualidade ganha um sentido íntegro, que simultaneamente responde perante os aspectos da qualidade construtiva e da qualidade espacial, como motivos essenciais para a qualidade de vida que o edifício propicia. Este realismo atende a que qualidade é também eficácia programática e racionalidade da solução, termos presentes nos manifestos da arquitectura moderna.

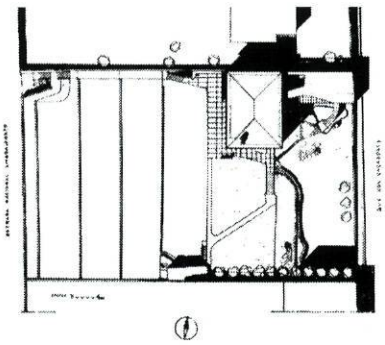
8-28. Casa António Neves, A. Losa, C. Barbosa, 1947 [p369]

A casa apresenta um volume paralelepipédico com 3 pisos e cobertura em telhado (que juntamente com o seu beiral são elementos tradicionais evidentes na construção), justaposto a um outro corpo com 2 pisos, junto da entrada principal e paralelo ao limite da propriedade, ligando-se os dois através de um articulação em L.

Efectivamente a casa, os espaços sociais e os quartos, situam-se no primeiro volume, aliás o único que tem uma leitura que identifica a casa do espaço exterior público. No outro corpo, encaixado no terreno, situam-se os serviços no piso 2, servindo ainda a sua laje de cobertura, de garagem e de ligação entre o volume da casa e o portão de entrada principal.

A habitação apresenta uma organização tradicional do espaço interior assente num divisão hierarquizada em espaços de serviço, estar, comer, escritório, quartos e sala de convívio, onde vamos encontrar sinais de modernidade que identificam de forma circunscrita as possibilidades de inovação, isto é, de introduzir novas perspectivas sobre aspectos particulares da vida doméstica.

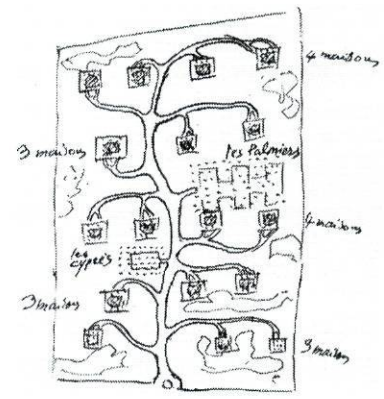
A sua implantação (em dois corpos em L) particularmente engenhosa permite, por um lado, resolver o problema da topografia acidentada do terreno, e por outro, distribuir o programa de uma forma inovadora, tendo por base numa organização espacial tradicional. Isto é, sob uma compartimentação tradicional composta por espaços de pequenas dimensões que respondem a um programa doméstico comum, é montada uma articulação entre programa e circulação (interna e externa) pelos diferentes corpos e espaços edificados, que traduz uma manipulação arquitectónica subtil, enquanto resposta a um conjunto de problemas, quer relacionados com a vida doméstica, quer com a implantação da construção no terreno e com o seu acesso.



8-29. Casa António Neves, Implantação, A. Losa, C. Barbosa, 1947 [p369]

A casa António Neves é assente num terreno muito acidentado, o que levou a desenvolver um sistema de acesso e circulação inesperado, tanto interior como exterior. O acesso faz-se pelo piso superior da casa, onde se localizam os quartos, descendo-se, pelo interior e exterior, até ao contacto com o jardim na cota mais baixa construída.

Mas é no corpo perpendicular à rua, parcialmente encastrado no terreno, que liga a rua à casa e estabelece, através de escada exterior, a ligação ao espaço envolvente, que o projecto da casa António Neves assegura (devido a esta complexa articulação) um dos elementos mais inovadores deste projecto. É nesta articulação entre edificado e sítio, que a casa abandona um dos aspectos mais característicos da construção moderna, isto é, o seu isolamento relativamente ao terreno e ao lote, que não é mais do que suporte onde é colocada a edificação como objecto isolado na paisagem.



8-30. *Le plan de la maison moderne*, Le Corbusier, 1930 *[p915]*

A casa António Neves ao abandonar esta condição de objecto isolado na paisagem, na resposta precisa aos problemas que diagnostica no seu projecto, a um terreno concreto e a um programa para um cliente, recusa a ideia de casa moderna como protótipo, possível de ser repetido. Ao contrário do que é explicado por Le Corbusier, na sua conferência na América do Sul sob o tema "Le plan de la maison moderne", a casa Savoye que está implantada na paisagem agreste de Poissy, poderia estar

em Biarritz onde também seria magnífica, e tendo em atenção a sua orientação, a mesma casa, poderia ser igualmente implantada e repetida inúmeras vezes numa bela paisagem argentina.[41]

Reforçando o que temos vindo a referir, um dos aspectos mais invulgares da casa António Neves, centra-se na organização da entrada e do seu alpendre, que é simultaneamente garagem — apresentada com um carro na planta e na fotografia — e cobertura de recorte sinuoso, que se reproduz desde a entrada até ao desenho da caixa de escadas interior. Este alpendre ondulante que liga a entrada no lote, à porta de acesso ao interior da habitação (no piso 3), surge como um dos pontos do projecto onde é possível salientar uma conformação espacial livre, reforçada pelo uso do betão, pela presença dos pilares isolados, e de outros elementos como o pavimento em lajetas de betão e a guarda em perfis e rede metálica. Esta marcação intencional de movimento no acesso até casa, é prolongada ao espaço contido da caixa de escada e do seu átrio, onde é projectado um tecto falso que articula o movimento também ondulante da escada curva em U, gerando um dos aspectos mais elaborados da casa mas plenamente enquadrado com a resposta ao programa que trata.

8-31. Casa António Neves, percurso de acesso e garagem, A. Losa, C. Barbosa, 1947 [p369]

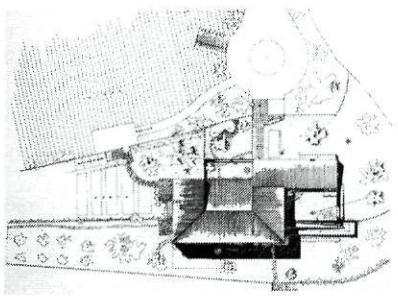
Os elementos utilizados, da mais forte expressão moderna, para além do coberto de entrada, como espaço de movimento e passagem, são igualmente os vãos, janelas e portas, associadas às varandas e próximas de uma ideia de galeria. A possibilidade de conciliar o rasgamento da fachada, nos quartos, salas e junto da entrada, com vãos contínuos, que permitem evidenciar a estrutura do edifício, com a lámina de betão da varanda, constitui um refinado sinal de modernidade capaz de qualificar os espaços que delimita. Também no piso 2, a extensão da varanda em galeria, para o acesso à escada exterior que liga a sala ao jardim, bem como, no piso 1, a autonomia dos pilares perto da sala de convívio, juntamente com a extensão do pavimento do interior para exterior desta sala, permite constar o trabalho de processos de continuidade espacial

41. LE CORBUSIER, "Le plan de la maison moderne", in *Précisions*, (1930), Editions Vincent, Fréal & Cª, Paris, 1960, p. 123-133

que reforçam a relação da casa com a sua implantação e terreno envolvente.

O movimento é assim um dos factores principais da sua organização plástica, determinante na implantação, circulação interior e exterior, e na adopção de determinados elementos na linguagem exterior do edifício que definem a sua condição moderna.

Também na **casa em Lamego [p311]** de João Andresen (1920-1967) e Rogério Martins, realizada em 1948, podemos retomar os princípios referidos na casa António Neves. Tradição e modernidade são conjugados, também aqu,i numa resposta a um programa doméstico, agora mais extenso, e na articulação deste com a implantação do edifício num terreno com declive. A topografia estimula a criação de um jogo complexo de volumes, que, reforçando a horizontalidade da construção, procura degradar a massa construída e criar um conjunto de espaços exteriores e pátios/terraços bem identificados.



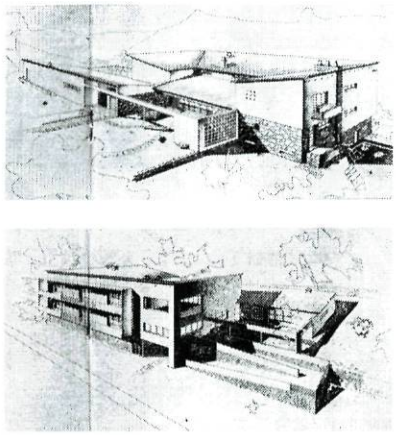
8-32. Casa em Lamego, implantação, J. Andersen, R. Martins, 1948 [p311]

Identificamos na construção desta casa dois volumes: um mais alto em forma de U com 3 pisos (sendo o primeiro parcialmente em cave), e outro mais baixo de um só piso, ambos com cobertura inclinada. O acesso principal é realizado pelo corpo baixo e longo, que através de dois pátios/terraços é articulado com o restante conjunto edificado. É através deste corpo que se realiza a passagem desde a entrada até ao centro da casa. No seu prolongamento, este corpo baixo define o pátio/terraço da sala de jantar, protegendo-a visualmente da entrada principal, e no lado oposto, forma um outro pátio/terraço em L, com o principal volume da casa. Sobre este último espaço exterior, é aberto o espaço interior de área de estar e de trabalho. Como se pode constatar a descrição é complexa o que revela igualmente uma intrincada elaboração espacial, permitindo criar um conjunto de ambientes domésticos diferenciados e com uma articulação própria.

No volume em forma de U é instalado no piso 2 (acesso principal), o programa doméstico relacionado com os serviços e sala de jantar. Esta sala localizado no centro do U, tem leitura autónoma do volume

envolvente, apresentando um só piso e uma cobertura independente. No piso 2 existem ainda os quartos, que, embora se estendam pelos pisos 2 e 3, mantêm neste piso uma área autónoma. Na intercepção deste corpo em U, com o outro mais baixo onde se realiza a entrada, são organizados os espaços de estar, circulação e de trabalho com ligação directa sobre o pátio/terraço conformado em L, como descrevemos atrás.

Podemos constatar a presença de dois sistemas de organização do espaço, com uma identificação precisa na concepção do projecto, e que condicionam o programa doméstico: um tradicional baseado na compartimentação dos espaços, servido por uma distribuição baseada num corredor central, onde se localizam os quartos, serviços e sala de jantar; e outro, referido a uma linguagem moderna relacionado com a sociabilidade doméstica, o trabalho em casa, a entrada, a circulação e com a extensão destes espaços sobre o exterior. Assim coexistem numa edificação dois sistemas rigorosamente articulados na composição dos espaços, dos volumes e da implantação no terreno, adaptando-se cada uma deles à melhor satisfação do programa que tem agendado.



8-33. Casa em Lamego, prespectivas da entrada e do pátio/terraço, J. Andersen, R. Martins, 1948 [p311]

A composição e articulação destes dois corpos, que dividem o programa doméstico, é elaborada a partir de um átrio central. Este espaço central que inclui a escada de acesso ao piso superior, articula a passagem entre diferentes compartimentos e inscreve-se na tradição do *central living hall*. De referir que este espaço central, com um surpreendente tratamento da dupla altura, situa-se no piso 2 na frente do pátio/terraço iluminado indirectamente através de um terraço/varanda existente no piso 3.

O átrio central, apesar de ser espaço de confluência da sala de jantar e de estar, da zona de trabalho (escritório com zona de estar com biblioteca e o *atelier*) e do terraço/pátio exterior, integra a área de estar contígua através da diluição da sua presença como espaço autónomo.[42]

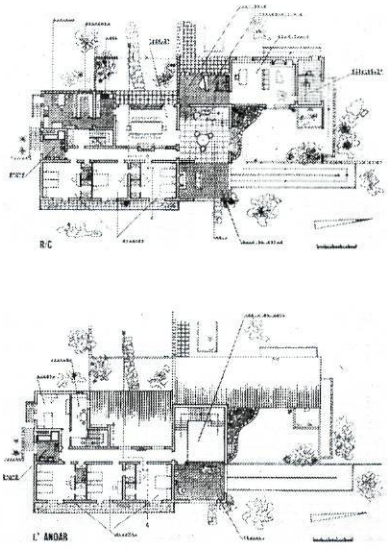
Sendo a entrada principal realizada através de um vestíbulo, o átrio central pela sua dimensão e configuração, constitui-se no principal

42. Este aspecto é verificado no capítulo *6 O centro como determinante na organização da casa*

espaço da vida doméstica, que aglutina em seu redor espaços mais contidos, permitindo assim diferentes formas de estar. Podemos, dentro de um certo limite, considerar uma ideia de continuidade espacial, verificada na forma como, através do átrio central e também do terraço/pátio adjacente, são articulados de forma fluída os espaços da sala de jantar, de estar e de trabalho, numa área comum de sociabilidade. Aqui podemos referir a organização cruciforme estabelecida, tendo como centro este espaço, que como vimos na experiência sobre esta forma de organização, conduzida por Wright, permite diferentes formas de flexibilidade e identidade, continuidade e segregação dos espaços, organizados em redor do seu núcleo.

A modernidade desta forma de organização do espaço e a sua especialidade, é prolongada para o tratamento dos espaços exteriores que tocam e prolongam o espaço interior da habitação: na sala de jantar o contacto com o seu terraço/pátio exterior exclusivo, e na zona social com o terraço/pátio que a liga ao terreno envolvente. Esta relação da casa como o exterior, revela-nos a intenção em considerar no programa doméstico, não só a articulação topográfica da edificação como o terreno, mas também a extensão eminentemente moderna da vida doméstica ao ar livre. Não será irrelevante a este aspecto de modernidade, a utilização de uma rampa na fachada poente/sul, formalmente relacionada com a sala de estar e com a varanda terraço situada em frente no piso 3, na ligação o terraço/pátio adjacente à área social e ao terreno envolvente da casa.

8-34. Casa em Lamego, planta piso 1 e 2, J. Andersen, R. Martins, 1948 [p311]

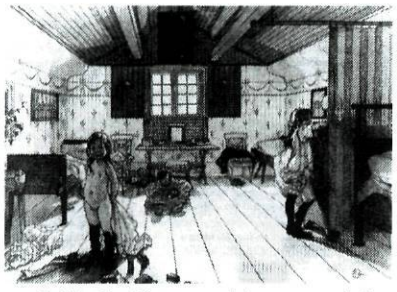


Este elemento de circulação em rampa, para além de reforçar espacialmente o pátio/terraço já delimitado por uma viga, e de assegurar a necessária contenção do terreno para a constituição da sua plataforma de implantação, é sobretudo um espaço de movimento, que orienta o olhar e a prespectiva através da casa e do espaço que a rodeia, aspecto de pertinente modernidade valorizado na sua concepção.

A representação do espaço habitado

O espaço torna-se em *promenade* espacial, e é ele próprio uma nova necessidade de uso, e auto justificação para um estilo de vida. Nessa medida a sua representação gráfica tambem é modificada.

Diversos autores salientam que a representação desenhada do espaço casa, com o recurso a habitantes a realizarem as suas tarefas domésticas, é uma inovação que surge durante a década de vinte, e da qual é exemplo a *Maison d'artiste* em 1922 de Le Corbusier (in OC 1910-29). Embora não sendo comum a representação da vida quotidiana nos desenhos de arquitectura, segundo Gérard Monnier, e nomeadamente em França, mesmo entre os artistas modernos seus contemporâneos, como Henri Sauvage (1873-1932) ou Robert Mallet-Stevens (1886-1945), os desenhos apresentavam um aspecto gráfico depurado.[43] Será em desenhos de Otto Wagner (1841-1918), ou na pintura de cenas da vida doméstica de Carl Larsson (1853-1919), que Le Corbusier encontra as referências mais próximas.



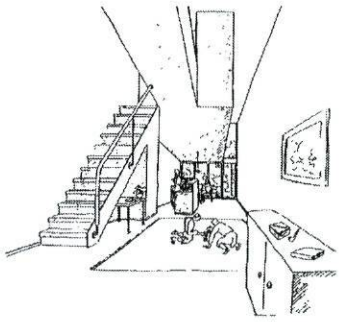
8-35. Carl Larsson, Mamma and the Small Girls' Room, ilustração em *A Home*, 1898 [b1913]

Nas aguarelas realizadas por Carl Larsson, a sua casa Lilla Hyttnäs é ilustrada exaustivamente, até ao detalhe da decoração e da forma de vida. As ilustrações serão publicadas desde 1898 em *A Home*, com uma introdução de Larsson, onde salienta a importância das imagens como modelo para a reforma da decoração doméstica e melhoria da qualidade de vida nas casas suecas. Esta visão inscreve-se numa concepção valorizadora do espaço doméstico, que procura tambem atingir uma transformação das condições sociais do trabalho, como única forma para uma melhoria geral da forma de vida. Esta atitude tem assinalável influência das teorias inglesas de Ruskin e Morris, com as quais regista pontos em comum, como o entendimento como pernicioso da industrialização e a defesa de um autêntico trabalho artesanal. Estas ideias cruzam ainda as do movimento romântico, que defende a preservação das raízes culturais como base para a social democracia sueca.[44]

43. MONNIER, Gérard, "Images de l'espace habité", in Jacques Lucan (dir.),*Le Corbusier une encyclopédie*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1987, p.176-177

As ilustrações de Larsson sendo singulares na sua época, segundo Michelle Facos, evidenciam a iminente transformação da casa no início do novo século, que passa assumir o novo papel de *expressar a personalidade* de quem a habita.[45]

Tambem Le Corbusier procura com desenhos e fotografias, plenas de detalhe, expôr a vida doméstica moderna, apresentando as suas vantagens e esclarecendo a forma de utilização dos novos equipamentos e utensílios industriais disponívies. Esta narrativa projectual, informativa e pedagógica, revela uma nova utilização e ocupação do espaço da casa, mais informal e onde se passa o tempo não só de trabalho doméstico mas também de lazer.[46]



8-36. Immeuble ouvrier à Zurich, Le Corbusier, 1932-1933 *[p1016]*

Os desenhos de Le Corbusier, sugerem fortemente uma imagem de ocupação do espaço e da sua vida doméstica, através dos objectos representados em cima do mobiliário que equipa as habitações. São objectos de uso corrente, livros, jarras com flores, utensílios, ou (como sinal de modernidade) o rádio, representados num desarrumação normal na vida quotidiana informal que se pretende sugerir. Estes objectos procuram explicar o uso do novo espaço, através do novo mobiliário fixo ao longo das paredes sob a janelas, dos armários encastrados com portas

44. Estas ilustrações têm uma enorme influência na cultura sueca do habitar; a casa Lilla Hytnnäs, situada em Sundborn, é um local de visita regular e o interesse pelas imagens domésticas verifica-se, desde a primeira exposição em 1895 e 1897, respectivamente nos Estados Unidos e na Suécia, até à actualidade com exposições em 1982 de novo nos Estados Unidos, e em 1994 no Japão. O interesse pelo seu ambiente doméstico, levou à produção de uma linha de mobiliário inspirada na obra de Carl Larsson pela empresa sueca de equipamentos para a casa IKEA.

FACOS, Michelle, "The Ideal Swedish Home Carl Larsson's Lilla Hyttnäs", in Christopher Reed (ed.), *Not at Home: The Suppression of Domesticity in Modern Art and Architecture*, Thames and Hudson, Londres, 1996, p.81-91

45. A possibilidade moderna da casa "expressar a personalidade" é observada por Walter Benjamin (1892-1940), sendo esta nota registada no texto de Michelle Facos.

BENJAMIN, Walter, "Louis-Philippe ou l'intérieur", (1955), in *Paris, capitale du XIX siècle*, Allia, Paris, 2003, p.25-29 [1935]

46. Sobre a imagem, representação e comunicação na obra de Le Corbusier ver a vasta obra de Beatriz Colomina e, entre outros:

MONNIER, Gérard, "Images de l'espace habité", in Jacques Lucan (dir.), *Le Corbusier une encyclopédie*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1987, p.176-177

SCHUMACHER, Thomas, "Deep space. Shallow space", *Architectural Review*, nº 1079, 1987, p.37-42

de correr (Maison du contremaître, SPA Lannemezan, 1940, in OC 1938-46), ou da mesa fixa de betão no pátio da casa (projecto Warnner, 1928, in OC 1910-29).

Na ocupação do espaço surge também o mobiliário moderno com estrutura metálica e as cadeiras Thonet em madeira dobrada, ambos de produção industrial. Igualmente as personagens representadas parecem gozar o tempo de habitar uma casa moderna: estão sentados à mesa de uma forma descontraída, parecendo usufruir o espaço e paisagem da janela (Maison du contremaître, SPA Lannemezan, 1940), as crianças brincam enquanto a família trabalha, (Immeuble ouvrier à Zurich, 1932-1933, in OC 1929-34), o marido mantém a boa forma física praticando desporto no pátio da sua casa, sob o olhar contemplativo da mulher (projecto Warnner, 1928), etc.

8-37. Maison du contremaître, Le Corbusier, 1940 *[p1015]*

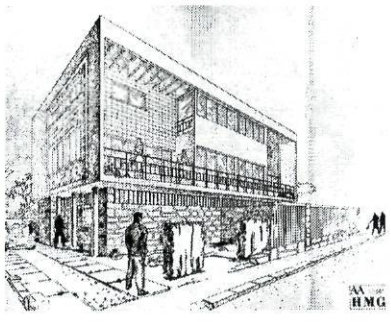
Também a fotografia é utilizada com grande rigor por Le Corbusier, para documentar a habitação moderna e o seu projecto, sendo deixados no espaço a fotografar, objectos que insinuam a sua ligação espacial com a vida doméstica. O espaço é assim relacionado com os objectos e com as actividades, podendo em conjunto com a presença (ou sub-entendida presença) do habitante, surgirem como elementos essenciais, não só da composição da imagem fotográfica, mas também como processo de tornar mais clara a mensagem que pretende transmitir, de um novo estilo de vida. As fotografias adquirem também um valor de representação do movimento, de uma nova forma de estar e de percorrer o espaço doméstico, revelando-se por vezes imagens ambíguas e intrigantes, o que reforça a sua intencionalidade como meio de comunicação: uma porta fica aberta (casa Savoye), a imagem divide-se entre interior e exterior em claro e escuro (casa La Roche, sala de jantar), os objectos ficam sobre a mesa como se alguém acabasse de sair da cena (casa Savoye), o reflexo do espelho da sala de jantar (casa Cook), um primeiro plano domina a imagem deixando no fundo distante o objecto principal (casa Garches, entrada com automóvel), etc.

Mas é sobretudo o espaço em si, aberto à continuidade espacial integradora de diferentes usos e formas de estar, e do espaço com passeio arquitectónico, que Le Corbusier pretende afirmar nestas imagens como

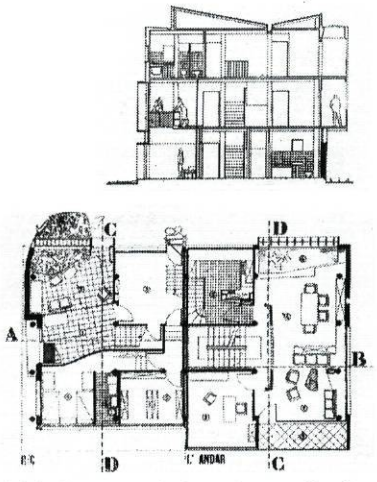
nova concepção da habitação.[47] Objectos, mobiliário e habitantes, são "actores" que demonstram as características deste novo espaço arquitectónico, numa visão optimista da vida moderna. A perspectiva dessas imagens é fortemente marcada pela definição do chão, paredes e tecto, onde são representadas janelas horizontais, portas de correr, escadas, pés direitos com altura dupla, continuidade espacial interior ou interior/exterior, elementos que passam a fazer parte da imagem da arquitectura moderna.

O estudo das formas de representação do espaço habitável, deveria levar à analise dos desenhos originais dos autores mais significativos. Este estudo como já referimos, bem como a análise biográfica dos autores mais influentes na arquitectura do século XX, não esta realizado, limitando a concatenação de uma investigação. No conjunto de habitações unifamiliares reunidas neste trabalho, podemos contudo registar indícios de uma alteração na forma de comunicar o projecto, quer na sua expressão mais técnica, quer na indicação de formas de ocupação do espaço.

8-38. Casas geminadas, Delfim Amorim, 1947 [p310]



No projecto para duas **casas geminadas [p310]** de Delfim Amorim em 1947, registamos um desenho onde se procura salientar os aspectos modernos que o projecto sintetiza. As plantas apresentam uma casa organizada sob uma malha ortogonal, que procura racionalizar uma distribuição moderna e maximizar o espaço da sala comum, através da ideia de continuidade espacial que estabelece, de uma fachada a outra. Esta noção moderna de espaço estende-se ao mobiliário e ocupação proposta para duas áreas na sala comum, estar e comer, junto das fachadas e das janelas.

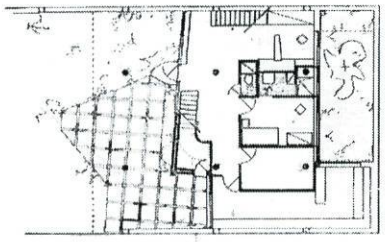


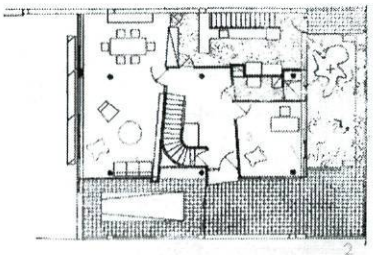
8-39. Casas gemindas, plantas piso 1 e 2, e corte, Delfim Amorim, 1947 [p310]

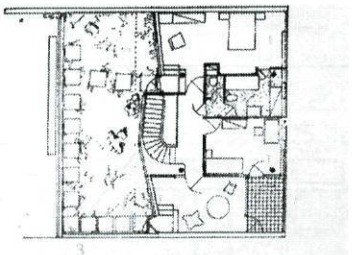
Mas julgamos ser a ideia de movimento e de acontecimento espacial que Delfim Amorim mais reforça no seu projecto. Apesar das reduzidas

47. O novo estilo de vida que Le Corbusier pretende transmitir com a criação de uma nova espacialidade, também se estende à reconsideração da vida familiar. De forma singular na sua obra gráfica esta observação é feita, invertendo os papeis tradicionais do homem e da mulher na vida doméstica. No projecto Warnner aparece um bebé no chão a brincar, enquanto a mãe está sentada a ler e o pai na cozinha a preparar uma refeição.

dimensões desta casa, não deixa de introduzir na concepção da zona social da casa, um pé direito duplo junto da fachada sul. Este espaço muito particular devido à sua reduzida dimensão e por se situar sobre a fachada, é aberto entre a zona de comer (piso dois) e a zona de estar (piso térreo) localizada junto da entrada, permitindo ligar visualmente os dois espaços e acentuar a ligação da casa ao exterior. Na sala de estar do piso térreo, o desenho do pavimento quadriculado e de uma floreira que se expande para o exterior, vêm reforçar o aspecto inédito da configuração deste pé direito duplo do programa doméstico.







8-40. Casa HJB, plantas piso 1, 2 e 3, Celestino de Castro, 1949 [p391]

Continuando a acentuar a sugestão de movimento, a planta junto da entrada deforma-se numa ondulação da parede entre a porta e a caixa de escada. Este movimento, pleno de insinuação corbusiana, vai reflectir-se na orientação do assentamento do pavimento quadriculado, que não respeita a ortogonalidade do projecto, dando maior ênfase aos pilares visíveis no acesso à entrada junto da parede exterior.

Nos cortes e alçados é representada a figura humana, o habitante que se debruça sobre o pé direito duplo entre as salas, parecendo falar para o piso inferior, ou apoiando-se na guarda da varanda, explicando assim as possibilidades de uso deste espaço moderno.

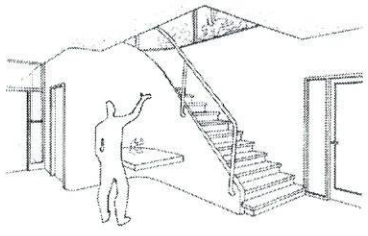
Situação muito semelhante é encontrada no projecto de Celestino de Castro, a **casa HJB [p391]** de 1949. Neste projecto encontramos um cuidado particular em comunicar a relação do interior com o exterior, tanto no piso térreo, entre o espaço aberto para uma grande janela contínua e o jardim coberto pelo piso intermédio (o mais profundo), como no piso superior entre os quartos e o terraço-jardim.

A escada principal,[48] desenhada num suave L curvado, é o centro da composição, e o elemento usado, em conjunto com a profundidade variável dos pisos, para conduzir a luminosidade ao interior da casa no piso intermédio e mais profundo, moldando assim um movimento

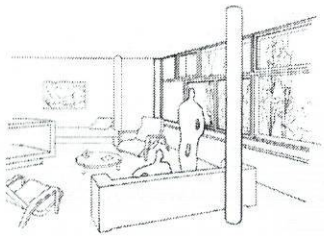
48. No programa das casas geminadas e na casa HJB, é considerada a necessidade de criar uma ligação vertical de serviço, autónoma da escada principal, bem como uma entrada de serviço, assegurando a conveniente segregação entre áreas da casa.

vertical ao longo dos três pisos da habitação.[49] A escada e o seu átrio, são os elementos que rompem com a malha ortogonal da composição da casa. O átrio inscreve-se num trapézio, introduzindo paredes oblíquas, quer no piso térreo e na sala, quer nos quartos, onde motiva o oscilante desenho do caixilho sobre o terraço-jardim. A intencionalidade da noção de movimento vertical e luz é-nos esclarecida na prespectiva desenhada do interior da zona da escada neste piso.

O conjunto de desenhos, dos quais faz parte esta prespectiva da escada, representam a forma de ocupação interior da habitação, introduzindo o habitante às novas circunstâncias da habitação moderna. A relação do espaço coberto com o jardim, a presença dos pilares estruturais como objectos de organização do espaço, a utilização de mobiliário moderno da sala de estar aberta sobre uma grande janela contínua, o átrio central com a escada onde se visualiza a janela para o terraço-jardim no piso superior, o novo mobiliário fixo junto das paredes e vãos nos quartos, são alguns dos espaços e situações que estas perspectivas ilustram.



Embora na planta, a proposta de mobiliário seja mais contida neste projecto, as zonas de serviços procuram ser informadas das possibilidades funcionais que reúnem e do uso que possibilitam, através de aspectos visíveis como a representação da tábua de passar ferro na lavandaria, ou como o balcão contínuo e banca na cozinha.



8-41. Casa HJB, perspectivas da escada e sala, Celestino de Castro, 1949 [p391]

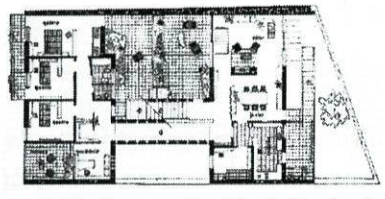
Também de Celestino Castro a **casa no Amial [p696]** realizada entre 1950 e 1951, manifesta esta atenção de informar a modernidade do espaço habitável. Embora com uma compartimentação acentuadamente ortogonal, e sem a liberdade compositiva do espaço que encontramos na casa HJB, encontramos o desenho de um espaço contínuo que atravessa a casa, onde se localiza a sala comum, e com a presença no seu interior de pilotis como elementos estruturais autónomos. No entanto, o elemento

49. CALDAS, João Vieira, "Habitações Modernas. Quatro Habitações Corbusianas", in J. Figueira, P. Providência, N. Grande, *Porto 1901-2001, Guia de arquitectura moderna*, Ordem dos Arquitectos SRN, Civilização Editora, Porto, 2001

mais marcante desta casa é a fachada, composta por uma grelha *brise-soleil* moderna, que articula superfícies abertas e fechadas, varandas e vãos contínuos.

8-42. Casa Ruy d'Athouguia, planta, Ruy d'Athouguia, 1949 [p212]

Na década de cinquenta a casa do arquitecto **Ruy d'Athouguia [p212]**, a **casa em Loulé [p205]** de Faria da Costa, e a **casa Rangel Lima [p209]** de Maurício de Vasconcelos, apresentam uma cuidadosa representação da ocupação do espaço doméstico que propõe. Nestas casas, encontramos uma proposta de ocupação que é detalhada, não só nas áreas interiores, mas também na extensão destas sobre o espaço exterior. Na planta o exterior (mobilado como o interior) apresenta diversas *lounge chair* nas áreas pavimentadas do piso térreo e nas varandas dos quartos. Este equipamento moderno para estar recostado, denota no projecto, uma maior atenção à relação interior-exterior e à necessidade de criar locais que possibilitem esta forma de estar. Trata-se de uma nova condição do programa doméstico que deve agora atender à vida ao ar livre como parte do seu quotidiano. A casa é também local de lazer. É sobretudo esta noção do tempo do ócio, quer pessoal, quer de uma nova noção de privacidade familiar, que é explorada na realização espacial da casa moderna.



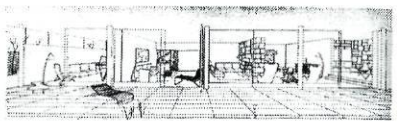
8-43. Casa em Loulé, planta piso 2, Gomes da Costa, 1953 [p205]

Na **casa Ruy d'Athouguia [p212]** a área social é dividida em três zonas: estar, comer e quarto de brincar, interligadas no interior e partilhando o mesmo espaço exterior. O quarto de brincar constitui uma novidade ao situar-se junto da zona social. Este espaço, com uma ligação directa com a área de serviço, apresenta em planta um pequeno comboio de brincar, quando nos outros espaços da área social é indicado o mobiliário corrente, a mesa de jantar, cadeiras, sofás e mesas de apoio, o que vem sugerir-nos a sua importância na concepção da casa.

8-44. Casa Rangel Lima, planta piso 1, Maurício Vasconcelos, 1950-1952 [p209]

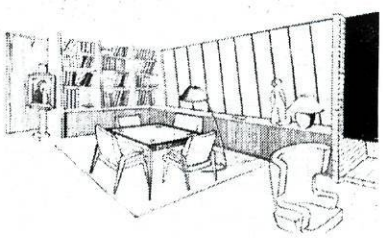
A **casa em Loulé [p205]** de Gomes da Costa (1906-1971), que será observada nos capítulos que se seguem,[50] é uma habitação de menor dimensão que as anteriores, localizada num lote pequeno e praticamente

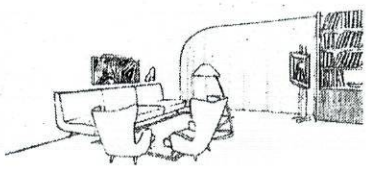
sem espaço para logradouro. Contudo a sua elaboração desenvolve uma sofisticada relação entre interior e exterior, definindo uma vida moderna em relação com o ar livre. No piso térreo, só parcialmente disponível e aberto, surge uma zona de estar ao ar livre, e no piso superior é introduzido um pátio aberto no centro da casa, em redor do qual toda a vida doméstica é organizada. Estes dispositivos permitem a criação de um espaço moderno, que é acompanhado pela descrição das possibilidades de uso apresentadas na planta com a indicação do mobiliário e da decoração.



8-45. Casa Ragel Lima, prespectiva da casa e terraço exterior, Maurício Vasconcelos, 1950-1952 [p209]

Mas é na **casa Rangel Lima [p209]**, realizada entre 1950 e 1952 por Maurício Vasconcelos (1925-1977), que a representação do espaço habitável é mais desenvolvida, como processo de comunicação de uma ideia moderna de vida doméstica. A este aspecto não será estranho a existência de duas plantas realizadas em momentos e com fins diferentes: uma de 1952 destinada ao licenciamento da construção onde não é indicado o mobiliário, e outra de 1953 destinada a ser publicada, onde é representada a forma moderna de ocupar o espaço proposto. Aqui encontramos quase um projecto de decoração, onde, para além das principais peças de mobiliário, são indicados outros complementos como tapetes e candeeiros.





8-46. Arranjo de um sótão, prespectivas da sala com o sofá *orelhudo*, Conceição Silva, 1952 *[p181]*

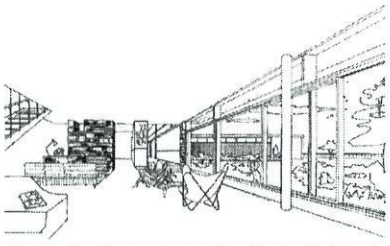
Neste processo de desenho de 1953, encontra-se uma perspectiva do terraço exterior no rés-do-chão para a zona social. A publicação deste desenho é singular, constituindo dos raros exemplos de uma representação tridimensional do espaço e do mobiliário da habitação. O seu rigor e qualidade de representação é tal que permite reconhecer no interior, a cadeira B.K.F (Argentina, 1938), o sofá *orelhudo* (1943), e no exterior, a *lounge chair* Van Keppel-Green (USA, 1947).[51]

Igualmente o pequeno *arranjo de um sotão* de Conceição Silva, publicado em 1952 na revista *Arquitectura*, é ilustrado com quatro perspectivas onde se podem observar grandes janelas horizontais que

50. A casa em Loulé e extensamente observada no capítulo *10 A abertura da casa para o exterior*

configuram um espaço interior moderno completamente mobilado, de onde se destaca o desenho do sofá *orelhudo*.[52]

Também em outros projectos, como os publicados na curta 4ª série da revista *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificações*, edição em formato horizontal e com um moderno grafismo, encontramos uma vasta documentação da representação moderna do espaço interior. No número duplo 3-4 de 1953 (um dos mais interessantes desta série), que reúne projectos de Viana de Lima, Gomes da Costa, Eduardo Matos, Fernando Távora, Manuel Laginha, Maurício de Vasconcelos e Rui Pimentel, encontramos uma representação moderna dos projectos, com plantas e perspectivas, habitadas e equipadas, demonstrando as possibilidades da nova espacialidade da casa.



8-47. Projecto de habitação individual, prespectiva da sala com cadeira B.K.F., Eduardo Matos, 1953 [p208]

Com o título "O «moderno» é um todo" é apresentado o projecto para uma **habitação individual [p208]** de Eduardo Matos (1921-), com referências à arquitectura das casas "binucleares" de Breuer e de Hugh Stubbins.[53] Nas plantas e perspectivas deste projecto de Eduardo de Matos, encontramos a representação do espaço doméstico com

51. A cadeira B.K.F pode ser considerada um dos resultados do encontro de Antonio Bonet Castellana (1913-1989), em 1937 no atelier de Le Corbusier, como os arquitectos argentinos Jorge Ferrari Hardoy e Juan Kurchan, com os quais funda em 1938 o grupo Austral para divulgação e promoção da arquitectura moderna realizada na América do Sul. A cadeira, da autoria deste arquitectos, uma reinterpretação de uma cadeira de fechar inglesa referenciada desde 1877, rapidamente adquire uma grande difusão, sendo as primeiras cadeiras importadas em 1943 para os Estados Unidos, por Edgar Kauffman.

O sofá *orelhudo*, forma retomada dos sofás tradicionais com orelhas, tem diversos desenhos e proveniências, podendo referir-se, entre outros, a desenhos de Bonet Castellana de 1943 para a casa Daneri na Argentina, ou em 1944 de Carlo Molino (1905-1973).

A *lounge chair* faz parte de uma vasta colecção de equipamento, desenhado, produzido e comercializada por Hendrik Van Keppel e Taylor Green na Califórnia. O seu mobiliário de desenho moderno, sofisticado e informal, tornou-se indispensável na decoração da casa moderna, sendo comum a sua presença na imagem das casas do programa Case Study (1945-1966) e na sua publicação na Arts & Architecture. A massificação deste equipamento doméstico, vem contribuir para afirmação da cultura moderna nos Estados Unidos.

ÁLVAREZ, Fernando, ROIG, Jordi (ed.), *Antonio Bonet Castellana*, Clásicos del Diseño, Editions UPC, Barcelona, 1999

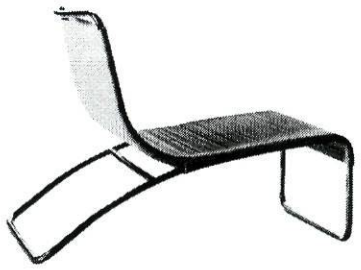
VEGESACK, Alexander von, et al. (ed.), *100 obras Maestras de la Colección del Vitra Design Museum*, Vitra Design Museum, 1996

SMITH, Elizabeth A.T. (org.), *Blueprints for modern living: History and Lagacy of the Case Study Houses*, MIT Press, 1989

52. [s.n.], "Arranjo de um Sotão", *Arquitectura*, 2ª série, ano XXIV, nº 42, Lisboa, 1952, p.9

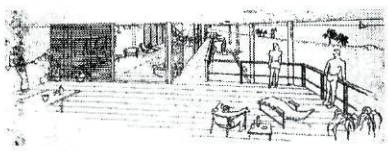
elementos já referidos: continuidade espacial, independência da estrutura com presença dos *pilotis*, elementos de pedra rústica contrapostos à janela horizontal, e mobiliário moderno (destaque para a cadeira B.K.F.), sugerindo um ambiente próximo daquele reproduzido nas casas dos mestres modernos.

A representação desta espacialidade e o seu equipamento com estas peças de mobiliário, surgem vulgarmente em desenhos e em fotografias da época, constituindo verdadeiros selos que identificam a arquitectura moderna, nas obras de, entre outros, Richard Neutra, Pierre Koening, Craig Ellwood, Wright, Marcel Breuer, Gio Ponti ou Bonet Castellana.



8-48. Lounge chair, Hendrik Van Keppel e Taylor Green, 1947 [b2126]

A divulgação do livro *Brazil Bluids* entre os arquitectos modernos portugueses pode ser uma das fontes da difusão destas peças de mobiliário, da sua representação e de uma forma de desenho, também moderna, do novo espaço habitável.[54] Sergio Fernandez refere-se à importância deste livro referido por Távora como a "*cartilha obrigatória*", ou na esclarecedora afirmação de Maurício de Vasconcelos como "*o nosso segundo Vignola*".[55]



8-49. Casa Johnson, perspectiva da casa e varanda exterior publicada em *Brazil Bluids*, Oscar Niemeyer, 1942 *[p1017]*

A independência entre estrutura resistente e espaço, é manifesta na **casa em Paço de Arcos [p420]** de Formozinho Sanchez (1922-2004) realizada em 1958. A separação radical é alcançada através de um conjunto de pórticos em O, elevados do chão por pilares, que abraçam,

53. As casas de Breuer são referidas ao longo deste trabalho em diversos momentos, entre outros, ver o capítulo *10 A abertura da casa para o exterior* . As casas deste arquitecto são amplamente observadas no livro:

MASELLO, David (ed.), *Architecures without rules. The Houses of Marcel Breur and Herbert Beckhard*, (1993), W. W. Norton & Company, Londres, 1996

O arquitecto Hugh Stubbins foi assistente de Gropius em Harvard Graduate School of Design, em 1939.

54. O título completo desta publicação bilingue é *Brazil Builds: Architecture New and Old 1652-1942*, e *Construção Brasileira: Arquitectura moderna e antiga 1952-1942*. O título completo reflecte o sentido posto na organização da edição. A obra é dividida em dois grandes capítulos "Edifícios antigos", onde são apresentadas exemplos de construções coloniais e novecentistas, e "Edifícios modernos" onde é documentada a moderna arquitectura brasileira. A publicação deste livro em 1943 pelo MoMA, reflecte já uma notável atenção à importância do contexto e da história local, sublinhada significativamente pelas fotografias realizadas para esta edição.

GOODWIN, Philip I., SMITH, G. E. Kidder (fotografia), *Brazil Builds: Architecture New and Old 1652-1942*, The Museum of Modern Art, Nova Iorque, 1943

55. FERNANDEZ, Sergio, *Percurso: Arquitectura Portuguesa 1930-1974*, (1985), FAUP, Porto, 1988, p.57

com total autonomia formal, a caixa paralelepipédica onde se desenvolve o programa doméstico. Este princípio de "*ossature de béton armé*"[56] totalmente independente do invólucro do espaço, permite a organização livre da planta, de acordo com o postulado moderno. Julgamos que a afirmação deste principio, é realizada para além da simples necessidade estrutural, procurando-se, principalmente, demonstrar visualmente a modernidade da construção como forma de representar uma nova condição de vida.

8-50. Casa em Paços de Arcos, Formosinho Sanchez, 1958 [p420]

A organização da casa é baseada numa frente totalmente aberta, com um vão contínuo orientado para a paisagem e com ligação ao exterior, oposta a outra quase fechada, por onde se realiza a entrada e a distribuição interior. Esta organização interior divide a casa em zona de circulação e serviços, e zona dos quartos e sala comum, estabelecidas por uma acentuada compartimentação e segregação funcional. Apesar deste aspecto, encontramos sinais de modernidade na proposta de ocupação dos espaços: dois quartos são interligados por uma porta de correr o que permite criar uma área comum de estar, e a cozinha, com uma área reduzida, é organizada funcionalmente com balcões contínuos e armários superiores, como é apresentado nos desenhos de pormenorização que acompanham a publicação desta casa.

8-51. Centro de Assistência Polivalente em Olhão, Manuel Laginha, Rogério Buridant Martins, 1952 *[p427]*

Fora dos exemplos do espaço doméstico unifamiliar, encontramos também edifícios onde se regista o mesmo sentido de *promenade* espacial, e de utilização do espaço como argumento de comunicação da arquitectura moderna e de uma diferente forma de vida. A obra de Manuel Laginha é, entre outras, neste aspecto de um radicalismo moderno exemplar. O Centro de Assistência Polivalente em Olhão, construído no final dos anos 40 com Rogério Buridant Martins, expressa bem esta possibilidade espacial, de associar o movimento pelos edifícios como forma de interacção do utilizador com o espaço.[57]

56. Expressão usada por Le Corbusier para definir o módulo estrutural independente em betão armado para a realização do projecto Dom-ino (1915).

O espaço como valor autónomo

Verificamos que os projectos que temos vindo a analisar adoptam uma intencional espacialidade na concepção da casa, isto é, o espaço é um dos argumentos da sua modernidade capaz de captar um novo entendimento do habitar, transformando-se em si mesmo num valor nuclear e por isso um objectivo do projecto.

Mas se a produção de espaço é aspecto permanente e central de toda a produção arquitectónica, só no advento do século XX encontra os instrumentos para criar e difundir uma nova espacialidade, capaz de abrir novas prespectivas para a edificação do espaço doméstico, até aí limitado pelas técnicas construtivas com longa tradição. A desintegração do sistema construtivo clássico, baseado na coincidência da parede, fachada e estrutura como elementos essenciais para conformação do espaço, vêm permitir a formulação de um novo princípio espacial. A proposta enunciada de Le Corbusier,[58] entre os cinco pontos para uma nova arquitectura,[59] de independência da estrutura resistente das fachadas que enceram o espaço, culmina num dos princípios mais consequentes na arquitectura do Movimento Moderno, o da "planta livre". Ao garantir a independência do suporte estrutural das lajes através de uma malha de pilares, quer as fachadas, quer as paredes que organizam o espaço interior, ficam disponíveis para uma materialização livre do espaço arquitectónico. Embora o princípio da "planta livre" seja comum ao movimento moderno, teve um entendimento e foi trabalhado com métodos compositivos muito distintos, como o que se constata na obra Mies van der Rohe, ou já anteriormente na obra de Frank Lloyd Wright.[60]

57. [s.n.], "Centro de Assistência Polivalente a Construir em Olhão", *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação*, 4ª série, ano XLV, nº 1, Lisboa, 1952

[s.n.], "Centro de assistência polivalente em Olhão", *Binário*, nº6, Lisboa, 1958, p.16-23

58. Esta proposta de Le Corbusier é precedida pela mesma experiência da construção de edifícios em altura, da escola de Chicago.

59. Ver capítulo *4 Precedentes na experiência anglo-saxónica: o central living hall*, nota [108] página 161.

A elaboração espacial ao ser retomada vigorosamente com a arquitectura Movimento Moderno, procura também responder às condições socioeconómicas emergentes no século XIX e prolongadas pelo século XX, integrando criativamente as capacidades oferecidas pelos novos materiais e técnicas de construir, tais como o ferro e o betão armado.[61] Mas para além da valorização de uma nova espacialidade no projecto moderno, que temos vindo a observar na casa, interrogamo-nos se não se regista igualmente, uma transformação no processo como o espaço no projecto moderno é inventado, e sobretudo, como é manipulada essa invenção dentro de cada edificação numa argumentação da espacialidade.

Pode-se ponderar a existência até aos anos sessenta, de um progressivo acentuar da emancipação da concepção de uma ideia de espaço relativamente ao projecto como resposta global. Esta situação pode ser indagada por duas vias. Uma, reflecte a crescente complexidade do projecto, que articula respostas funcionais, técnicas e económicas com uma agenda estética. Outra, elege o novo espaço como factor determinante para uma nova condição de vida, objectivo central do projecto e ao qual outros aspectos serão submetidos. Em ambos os casos a elaboração espacial surge como argumento seminal e autónomo, ou, pelo menos, que tende a ser considerado separado do programa funcional respondido por cada edifício, submetendo a si os princípios construtivos e económicos.

O espaço moderno é em si um evento, um vazio abstracto que contemplamos e percorremos, que não necessita de estar relacionado com o desenvolvimento de um elemento concreto do programa ou com a sua justificação. A espacialidade atribuída a aspectos do programa como o percurso de entrada, o grande átrio central, a escadaria, ou a sala, deixa de ser um objectivo, transformando-se num acontecimento espacial puro,

60. Sobre as diferentes abordagens ao problema da planta livre ver:

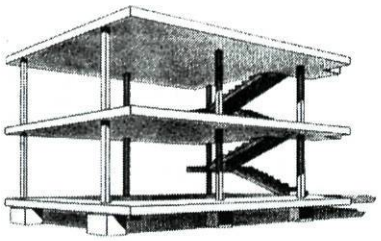
SORIANO, Federico, "Hacia uma definición de la planta profunda, da la planta namórfica y de la planta fluctuante", El Croquis, 81/82, 1996, p.4-13

61. Este aspecto é observado no capítulo *5 Mudança e continuidade no projecto doméstico*, no tópico "Os novos materiais e equipamentos" na página 259

numa necessidade inventada pela modernidade. A construção de casas em *open space*, como a casa Farnsworth (1945), sem compartimentos tradicionais, ao diluir a especificidade de cada aspecto do programa doméstico, alcança um espaço contínuo, e desejavelmente, o mais homogéneo possível, onde a espacialidade obtida se sobrepõe à resposta funcional. Também nas células habitacionais desenvolvidas por Le Corbusier ao longo da sua carreia, como os protótipos Monol (1919), Citrohan (1920), Immeubles-Villss (1922) e que culminam na construção da Unidade de Habitação de Marselha (1947-1952), encontramos a utilização do pé direito duplo como exigência de uma nova espacialidade, possível de alcançar numa pequena casa ou mesmo num apartamento. Esta espacialidade inédita neste tipo habitação, sobrepõe-se a uma avaliação das condições de habitação daí resultantes, com a interligação dos quartos com a sala e com a cozinha, através da dupla altura introduzida na casa.

Com o desenvolvimento desta continuidade espacial, Le Corbusier opera uma transformação radical na ordenação espacial do campo visível. A nossa ligação a uma certa ordenação espacial, que reconhecemos como "espaço de dia" e "espaço de noite", é subvertida nesta proposta. Le Corbusier, ao ligar espaços tradicionalmente afastados e distantes do nosso olhar, pretende reformular a ideia de segregação entre áreas da casa e de suporte a uma tradição doméstica, ligadas à sociabilidade, ao trabalho e à privacidade. Para Otto Bollnow o "espaço do dia" é o espaço da visão, e o "espaço da noite" é essencialmente um espaço do domínio sensorial, contrário ao espaço "panorâmico" do dia.[62] A operação levada a acabo por Le Corbusier no espaço doméstico, com o estabelecimento de uma forte continuidade espacial, conduz ao reforço hegemónico na casa da condição do "espaço de dia", ou seja, a casa é dominada pelo espaço da visão. A espacialidade moderna ao aceitar que tudo pode ser visível na vida doméstica, com a quebra de tradicionais barreiras entre espaços e áreas da casa, conduz, segundo o estudo de Otto Bollnow, ao predomínio de espaço da acção.

62. BOLLNOW, Otto Friedrich, *Hombre y Espacio*, (1963), Labor, Barcelona, 1969



8-52. Modelo estrutural, projecto Dom-ino, Le Corbusier, 1914 *[p832]*

Para Nold Egenter, que analisa a obra de Bollnow, o espaço da acção é um conceito de espaço tridimensional, de perspectiva e movimento, estruturado e organizado segundo o trabalho do homem.[63] Nesta óptica, o espaço moderno e corbusiano é tendencialmente um espaço homogéneo, encarado como local de produção da vida doméstica. Nesta óptica, o espaço é uma máquina.

O espaço é para Anthony Vilder o novo protagonista da história moderna, onde gradualmente a história dos estilos se dissolve, sendo substituída pela história dos espaços. Para este autor a arquitectura moderna passa a ser descrita como uma história de "ideias de espaço".[64]

A independência entre a concepção do espaço, a resposta ao programa numa "planta livre", e a solução estrutural, não é pressuposta por Le Corbusier no protótipo estrutural para o projecto Dom-ino em 1914? Não é a Galeria Nacional de Berlim de Mies van der Rohe, projectada e construída entre 1962 e 1968, exemplo da autonomia entre espaço, programa e estrutura, quando é autonomizada a sua ideia do grande *hall*, formal e funcionalmente, das necessidades expositivas do museu que ficam situadas na cave?[65]

8-53. Galeria Nacional de Berlim, construção do grande *hall*, Mies van der Rohe, 1962-1968 *[p339]*

O espaço na arquitectura moderna é considerado em si mesmo, como sujeito da sua própria elaboração, como argumento suficiente para o seu desenho e construção. *"Homogéneo, regular, extenso, indeferenciado, são adjectivos que podem caracterizar este espaço."*[66] Julgamos que este aspecto traduz uma das principais influências da cultura moderna na forma de habitar, introduzindo a possibilidade de convocar uma nova espacialidade assente em novos conceitos, fundados na "planta livre", como a continuidade espacial e a *promenade architecturale*.

63. EGENTER, Nold, *Fondements revolutionnaires pour une anthropologie de l'espace et du bâti*, 1992 [policopiado]

64. VILDER, Anthony, "Space, Time and Movement", 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.103

65. A revista Binário em 1965, dedica o nº79 à obra de Mies van der Rohe, onde é publicado, entre outros, o projecto da Galeria Nacional de Berlim.

66. SORIANO, Federico, "Hacia uma definición de la planta profunda, de la planta namórfica y de la planta fluctuante", El Croquis, 81/82, 1996, p.5

A ideia de continuidade espacial e de *promenade architecturale* introduzida pela arquitectura moderna, com as transformações inerentes à tradição doméstica, tem um registo próprio na realidade portuguesa, ou como Távora designou, *na nossa realidade interior.*[67]

A especificidade reconhecida no moderno português, tem a origem numa incompleta adesão a uma ideia de espaço homogéneo introduzido pela arquitectura moderna, e por sua vez importado do campo das ciências. Esta condição, que recusa abertamente uma homogeneidade do espaço, permite aos arquitectos portugueses na década de cinquenta, construirem uma obra próxima das correntes internacionais que interrogam o manual moderno, consubstanciadas nos estudos que chegam das diversas áreas das ciências sociais. Para Nold Egenter o espaço homogéneo é uma ficção antropológica.[68] A casa é uma parte do território onde o habitante desenvolve a sua acção, através de uma aquisição preceptiva do espaço habitável. Esta aquisição passa pela analogia de relações de categorias opostas, recriando uma unidade fundamental entre elementos espaciais, uso, e experiência de vida. Uma parte desse território é domesticada e bem definida, outra é selvagem, ilimitada, dinâmica e imaginária, formando um equilíbrio para uma concepção harmoniosa da sua existência.[69]

Esta observação permite reconhecer a produção de obras, como a casa Barata dos Santos [p456] ou a casa de Ofir [p568], num iniciativa híbrida e lúcida. Híbrida, por articular a experiência do Movimento Moderno, recusando as suas definições apriorísticas de espaço habitável, com a defesa de uma identidade de espaços autónomos interligados, com áreas de transição entre um espaço e outro, aspectos transportados da cultura popular fortemente marcada por espaços intermédios.[70] Lúcida ao aceitar a casa como lugar da vida doméstica herdeira de uma cultura, mas

67. TÁVORA, Fernando, [s.t.], *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação*, 4ª série, ano XLV, nº 3-4, Lisboa, 1953, p.71

68. EGENTER, Nold, *Fondements revolutionnaires pour une anthropologie de l'espace et du bâti*, 1992, p.13 [policopiado]

69. EGENTER, Nold, "L'ici domestique et l'au-delà imaginaire: Une typologie anthroplogique des conceptions de l'espace", in Pierre Pellegrino, Figures architecturales Formes urbaines, Anthropos, Genève, 1994, p.303-332

plural nas suas formas de vida, capaz de responder à circunstância do habitante, recusando a universalidade tipificada do homem como regra da construção espacial. Por esta via, a arquitectura da década de cinquenta constroi a nossa tradição moderna.

70. CORTÈS, Juan Antonio, "Nuevos conceptos residenciales en los años 50: algunas aportaciones del Team X", in *La habitación y la ciudad modernas: rupturas y continuidades, 1925-1965*, Actas do 1º seminário DOCOMOMO Ibérico, DOCOMOMO Ibérico, 1997, p.153-158

A obra de Aldo van Eyck, entre outros elementos do Team 10, desenvolve processos de articulação de espaços, mediante o uso de espaços intermédios, como argumento frente à continuidade espacial proposta pela arquitectura do Movimento Moderno.

8.3 A *nossa realidade interior* e a construção da tradição moderna

Julgamos ser com a arquitectura moderna, face ao cruzamento de diversos argumentos sociais, técnicos e culturais, que esta noção de espacialidade como tradução de um estilo de vida, é levada mais longe. Nessa medida, a invenção espacial da casa moderna é mais livre de condicionalismos, ou sujeita a outros, disponível para responder a diferentes situações que em cada projecto confrontam habitar, técnica e cultura. Se esta intencionalidade espacial, conduzirá a uma valorização estetizante, diríamos mesmo diletante, fortemente abstracta, e tipificada, designada como *International Style*,[71] por outra via, essa mesma disponibilidade, como já referimos, irá permitir identificar a necessidade de construir cada obra, cada casa, para um habitante e num local preciso. São estes os argumentos do combate contra a ortodoxia moderna iniciada nos últimos CIAM. Nesta prespectiva Fernando Távora afirmava em 1953:

"Está em todos os portugueses a possibilidade de contribuir para tornar modernos a nossa Arquitectura e o nosso Urbanismo (...) indispensável é que, sem menosprezar toda a lição do exterior, se conheça integralmente toda a nossa realidade interior. Seguem caminho errado, igualmente errado, os que preconizam o retorno a estilos que já foram ou os que, pelo figurino da moda, pretendem criar em Portugal uma Arquitectura e um Urbanismos modernos; qualquer destas atitudes revela um tão perigoso como inútil diletantismo plástico que nada contribui para a realização do fim em vista porque desvia essas manifestações da sua realidade envolvente."[72]

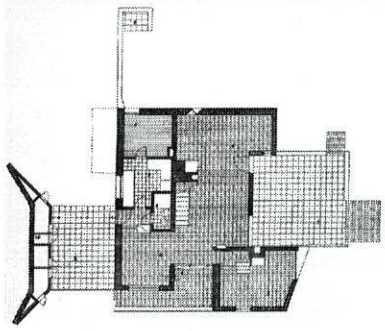
71. Relativamente à exposição realizada no MoMA em 1932 ver: no capítulo *4 Precedentes na experiência anglo-saxónica: o central living hall,* a nota [116] na página 165, e no capítulo *5 Mudança e continuidade no projecto doméstico*, a nota [337] na página 359.

72. TÁVORA, Fernando, [s.t.], *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação*, 4ª série, ano XLV, nº 3-4, Lisboa, 1953, p.71

Este combate entre moderno e vernacular e circunstância local, pelo conhecimento da *realidade envolvente*, é observado, nas obras de diversos autores como, Matos Ferreira, Manuel Taínha, José Forjaz, Hestnes Ferreira, Fernando Távora, José Loureiro ou na equipe de Teotónio Pereira.

8-54. Casas de Renda Económica (FCP-HE), N. Teotónio Pereira, 1960 [p935]

No final da década de cinquenta Nuno Teotónio Pereira projectava em Barcelos, o conjunto de **casas de Renda Económica [p935]**, onde se pretende articular repetição e individualidade da célula habitacional — experiência moderna largamente testada nos cenários europeus —, novos materiais e uso da pedra, com melhoria de condições de vida e atenção aos hábitos domésticos dos seus habitantes.[73] A aproximação à realidade onde se constrói e aos seus habitantes, constitui o tema deste trabalho, que reconhece na sua intervenção sobretudo a possibilidade de um gesto de qualificação da habitação, que neste sentido o transforma em profundamente moderno.



8-55. Casa em Albarraque, planta piso 1, Hestnes Ferreira, 1959-1961 [p486]

A *"nossa realidade interior"*[74] de que fala Fernando Távora, e que informa o esforço moderno desencadeado por estes arquitectos, é acompanhada por um conjunto de estudos que ensaiam uma primeira visão moderna de Portugal, isto é, com preocupação científica e de rigor. Estes trabalhos são, entre outros, os relatórios produzidos pelos arquitectos que partem para o interior do País, os trabalhos publicados nas CODA sobre a condição da *habitação social,*[75] e o levantamento

73. O conjunto de **Habitações operárias em banda** ***[p404]*** de Arménio Losa e Cassiano Barbosa já tinha sido realizado na Ponte da Pedra em 1954, sendo publicado em 1958 com uma crítica de Nuno Portas, onde interroga aspectos como a implantação, a insolação, e a organização interna do fogo, nomeadamente a relação da cozinha com a sala, e a articulação da "*zona de trabalho diurno*".

PORTAS, Nuno, "Habitações operárias em Ponte de Pedra", *Arquitectura*, 3ª série, nºþ63, Lisboa, 1958, p.39-42

74. Ibid., p.71

75. ARAÚJO, Arnaldo, *Formas do Habitat Rural Norte de Bragança. Contribuição para a estrutura da Comunidade*, Trabalho de licenciatura (CODA), ESBAP, Porto, 1957;

FERNANDEZ, Sergio, *Recuperação de aldeias: Equipamento Colectivo, Rio de Onor*, Bragança, Trabalho de licenciatura (CODA), ESBAP, Porto, 1964;

PORTAS, Nuno, *A habitação social: proposta para a metodologia da sua arquitectura*, Trabalho de licenciatura (CODA), ESBAP, Porto, 1959

realizado pelos arquitectos da *Arquitectura Popular* (1955-1960). Também o Inquérito à Habitação Rural conduzido pelo Instituto Superior de Agronomia (1943-47), como forma de conhecimento das condições de habitação no campo, (aspecto essencial para a transformação da lavoura, e a sua qualificação não só como produção agrícola mas também como forma de vida), os estudos de Orlando Ribeiro (1911-1997) em *Portugal Mediterrâneo e o Atlântico* (1945), e de Sedas Nunes (1928-1991) no campo da sociologia, informam-nos de um século XIX extenso, que perdura pelo sécula XX e continua a marcar as formas de vida.

A qualificação da habitação, é assim o primeiro tema essencial da arquitectura moderna então realizada, no sentido de criar condições mínimas de vida: electrificação e iluminação, saneamento básico, abastecimento de água, protecção térmica, criando condições de conforto e privacidade na casa. Esforço que perdurará, pelo menos, até ao final do século XX.

8-56. Casa em Albarraque, escritório, Hestnes Ferreira, 1959-1961 [p486]

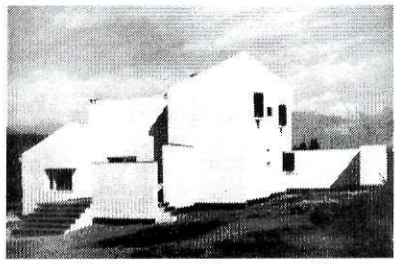
8-57. Casa em Albarraque, sala de estar e entrada ao fundo, Hestnes Ferreira, 1959-1961 [p486]

Hestnes Ferreira na **casa em Albarraque [p486]** deixa-nos um significativo testemunho deste confronto entre moderno e vernacular, não recusando a possibilidade de invenção espacial, de *"conceber um edifíco inovador na sua totalidade — desde a construção aos valores espaciais (...)"*,[76] capaz de agendar o estilo de vida dos seus futuros habitantes. Sublinhando este aspecto Hestnes Ferreira escreve no artigo que acompanha a publicação desta casa:

"Basear o projecto na maneira tradicional de construir, atitude que não implica necessariamente a reprodução precipitada de valores de uma arquitectura tradicional que é produto de séculos de alterações e afinamentos de núcleos embrionários, mas antes a procura de formas mais evoluídas que resultem de uma combinação significativa de elementos construtivamente simples."[77]

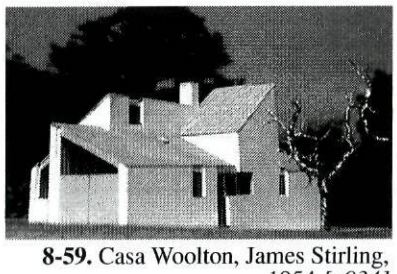
76. [s.n.], "Casa em Albarraque", *Arquitectura*, nº 92, Lisboa, 1966, p.72
77. Ibid., p.72

Nesta obra, entre outras como na casa Barata dos Santos [p456], é pertinente verificarmos a simultaneidade da interrogação dos modelos formais do Movimento Moderno — assinalada no contexto internacional pela contestação emergente no seio dos CIAM — e o abandono das suas regras formais, com a introdução de outros valores locais da cultura vernacular.



8-58. Casa em Albarraque, Hestnes Ferreira, 1959-1961 [p486]

Esta simultaneidade permite manter aspectos estruturais da cultura moderna do espaço como a continuidade espacial, fluidez e flexibilidade do programa doméstico, identificação de diferentes segmentos do espaço a cotas distintas, que coexistem com formas tradicionais, reflectidas na construção, no uso de telhados, no fragmentação do volume exterior em corpos que traduzem partes do programa, abandonando o volume único geometricamente puro, assim como no uso da janela tadicional e não da janela contínua, na decoração e no mobiliário.



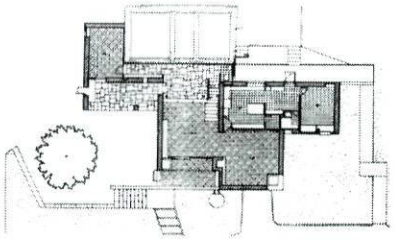
8-59. Casa Woolton, James Stirling, 1954 *[p934]*

A planta do piso 1 da casa em Albarraque, permite-nos observar um grande espaço que agrega em seu redor diferentes zonas que se identificam com outras tantas formas de estar e de uso da casa. Este grande espaço regista assim a vida doméstica como uma estrutura complexa e variável permitindo para isso uma forte continuidade do espaço. O piso 1 é inteiramente dedicado à vida social doméstica, excluída a pequena área destinada à cozinha, e identificamos nele a entrada principal e o acesso pela garagem, zona de comer, espaço central de estar que mantém uma ligação directa com o terraço exterior e com a escada de acesso ao piso superior, onde se localizam os quartos, e num nível inferior uma zona de estar com lareira. Ainda neste piso, surge uma segunda zona de estar ou local de trabalho, com acesso junto da entrada, com um carácter muito reservado e mais isolado contrastando por isso com a fluidez espacial descrita anteriormente. Trata-se de um compartimento situado numa cota inferior, com acesso por uma pequena escada de madeira, e com lareira que reforçam a sua singularidade.

A casa pode ser atravessada com o olhar e percorrida desde a sala até à entrada, como se constata na fotografia que acompanha a sua publicação. A organização interna assenta neste grande espaço comum, presente igualmente nas construções de origem popular, que sublinha

aspectos espaciais modernos como a continuidade e fluidez, da mesma forma que adopta uma "*construção apenas de base tradicional*" com mão de obra local.[78]

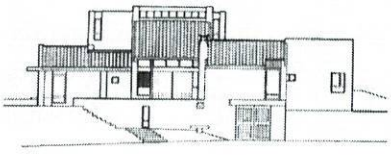
Este olhar sobre o doméstico, como aglomerado de diversas influências entre moderno e vernacular, é voluntariamente registado, evitando *"por um lado, um excessivo dinamismo de expressão e, por outro, que a casa se identificasse com o meio rural, pretendendo-se antes que ela reflectisse o raciocínio produzido por uma formação arquitectónica especializada".*[79]



8-60. Casa no Freixial, planta piso 2, Manuel Tainha, 1961 [p437]

Isso pode ser observado por exemplo nos tapa vistas adoptados nas janelas dos quartos e na sala, que produzem uma imagem geométrica e abstracta, ou na silhueta dos volumes exteriores que recorda a influência corbusiana. Ou na construção em madeira das escadas e no forro da laje do telhado que atribuem à casa um ambiente vagamente rústico.

Na mesma época outros autores registavam a mesma atitude de integração de diferentes vectores na cultura arquitectónica capazes de articular compromissos entre moderno e tradição, entre erudito e vernacular.



8-61. Casa no Freixial, alçado, Manuel Tainha, 1961 [p437]

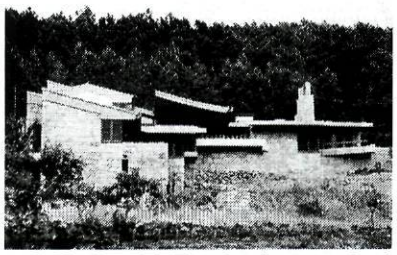
Em 1954, James Stirling projecta a casa Woolton em Liverpool, onde encontramos semelhante articulação de volumes, com cobertura inclinada, e interiormente um espaço de estar contínuo assente numa estrutura funcionalista.

Também em Portugal, Manuel Taínha projecta em 1961 a **casa no Freixial [p437]**, onde encontramos o mesmo processo de articulação de volumes com cobertura em telhado e a mesma identificação com partes do programa doméstico. O programa é simplificado, sendo a sala o espaço central que organiza toda a casa e a sua relação com exterior. Também no mesmo nível interior a área de serviço ocupa uma área apreciável da edificação e integra-se funcionalmente com a casa, através das circulações e acessos definidos, demonstrado a atenção posta neste equipamento.

78. Idem
79. Idem

Como na casa de Albarraque, o uso da madeira é intenso, configurando o apelo a um saber tradicional de construir com este material. Podemos verificar isso no tratamento dos vãos e na escada de acesso ao piso dos quartos, também ele parcialmente construído com uma estrutura de madeira, que se abre num varandim sobre o espaço da sala. O uso de pavimentos em pedra e tijoleira, bem como o alpendre de entrada valorizam características que encontramos na casa popular.

É sobretudo esta relação entre a sala com o espaço central, o varandim dos quartos e o ajuste da sua implantação à topografia do local, que confere a esta pequena casa uma espacialidade particular, atendo à sua dimensão e programa, mas também à consideração da relação entre moderno e vernacular.



8-62. Casa M. Ferreira Azancot, José Forjaz, 1961-1963 [p500]

Estes aspectos estão presentes igualmente na **casa M. Ferreira Azancot [p500]** que José Forjaz realiza entre 1961-1963. Apesar de se tratar de uma habitação com um programa muito extenso, continua a ser uma referência marcante do projecto, a fragmentação da construção em diferentes volumes que se autonomizam em coberturas diferenciadas e num ajuste particular à topografia do terreno, numa série de plataformas onde cada um deste volumes se implanta. Esta complexa articulação da construção e programa, é criticada por Manuel Vicente quando da publicação da casa em 1967, salientado a ligação perturbadora entre crítica ao moderno e regionalismo:

"O que quanto a mim a data irremediavelmente, é a aderência tão total ao seu tempo, no carácter analítico e descritivo do «design», que a transforma numa adição de objectos de bom gosto, sólidos sem dúvida, mas de tal maneira individualizados que a unidade dos espaços, em si e nas suas articulações, fica comprometida enquanto comunicação de valores ambientais."[80]

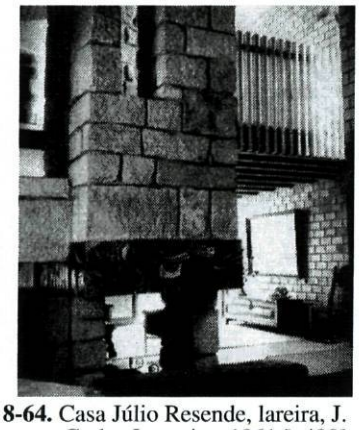
80. VICENTE, Manuel, "Uma casa na Serra de Sintra", *Arquitectura*, nºþ97, Lisboa, 1967, p.117

Mas para Manuel Vicente, o que está em causa na sua crítica a esta obra, é o que apelida de *"regresso do arquitecto progressivo ao mundo do antiquário, da feira regional e do bric-a-brac"*[81] como via para a reinterpretação do moderno. Assim para Manuel Vicente, a crítica ao moderno e o reconhecimento de outras culturas locais, não deve pôr em causa a unidade essencial do objecto arquitectónico — como podemos encontrar, segundo o autor, na obra de *fabricação artesanal* de Scarpa — e permitir reconhecer as suas raízes na cultura anglo-saxónica e posteriormente no movimento orgânico americano, como actos seminais do projecto de José Forjaz que só assim poderá ultrapassar os populismos da atenção aos materiais, da construção tradicional e à topografia do lugar em que este obra se situa.

8-63. Casa Júlio Resende, J. Carlos Loureiro, 1961 [p490]

No mesmo ano, José Carlos Loureiro realiza a **casa Júlio Resende [p490]**. Tal como os exemplos que temos vindo a analisar, este projecto articula também, diferentes volumes com cobertura em telhado e opta por materiais locais, nomeadamente o granito.

O programa doméstico inclui espaços muito bem determinados como um atelier de pintura, galeria, sala de trabalho, biblioteca, depósito de telas e um terraço. A organização parte da disposição de três conjuntos de espaço que funcionalmente definem a casa: os serviços e o atelier, a zona social centrada na lareira e os quartos. A articulação destes três conjuntos permite a criação de uma série de espaços de transição e de passagem que garantem simultaneamente independência entre espaços distintos e continuidade espacial, reflectida no movimento e na visibilidade de quem habita a casa.



8-64. Casa Júlio Resende, lareira, J. Carlos Loureiro, 1961 [p490]

Esta forma de organização dos espaços e do seu funcionamento, permitem criar um teia de circulações, que conjuntamente com a altura variável dos espaços, marcam a habitabilidade da casa. É ainda omitida a habitual segregação do acesso à zona dos quartos, que aqui cruza a sala de estar. A relação directa com o espaço exterior, para além do terraço

81. Ibid.

situado no piso 2, é mantida por um alpendre que dilata a sala de jantar para uma zona que forma um pequeno pátio.

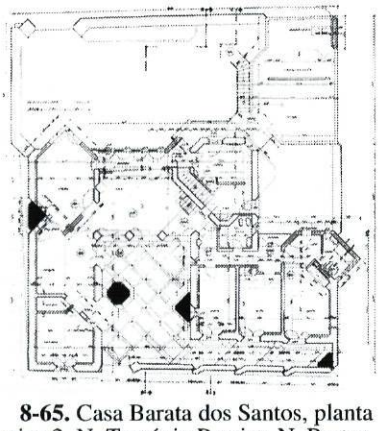
Também aqui vamos encontrar uma concepção de movimentos horizontais e verticais, e diferentes luminosidades e funções, que nos permite considerar estar perante uma espacialidade complexa que, partindo de uma reinterpretação moderna do espaço da habitação, não se furta ao seu confronto, com influências locais igualmente bem expressas no uso dos materiais e na volumetria.

No final da década de cinquenta, entre 1958 e 1962, Teotónio Pereira, Nuno Portas e Pedro Vieira de Almeida iniciam o projecto e constroem em Vila Viçosa, a **casa Barata dos Santos [p456]** onde é patente já, um novo entendimento das questões do espaço doméstico, mantendo com a tradição e com o moderno, um diálogo solto de compromissos formais, ou sujeito a outros, prefigurando a transformação sociocultural que irá registar-se com a crise do racionalismo. Este confronto é esclarecido, situando a sua obra no plano experimental, de teste a novas condições de produção e de organização do espaço doméstico, como refere Nuno Portas:

"(...) foi de certo modo um panfleto em relação ao problema específico de conjugar uma linguagem espacial muito dinâmica e fluída com um contexto arquitectónico tradicional marcadamente alentejano, no caso. Eram dois grandes aspectos que estavam presentes, nessa altura, na crise do movimento moderno: o problema da tradição e por, outro lado, o problema do espaço interno. O terceiro, o da pesquisa tipológica, viria com a sucessão dos bairros que nos encomendaram.

(...) recuperámos certos aspectos exteriores de linguagem da tradição arquitectónica vernacular ou espontânea alentejana, porque optámos pela utilização intencional dos próprios processos construtivos e da mão-de-obra local."[82]

A casa organiza-se a partir de duas propostas: a ideia de permeabilidade interior/exterior na vida doméstica, na procura de condições de conforto e de habitabilidade para os seus utentes, não ignorando os aspectos simbólicos do espaço; e a adequação urbana da construção, como resposta contemporânea perante o problema da intervenção em contexto histórico. Face a este programa de projecto, a experiência da casa Barata dos Santos desenvolve uma das soluções mais originais, em que o compromisso entre diferentes valores, sociais, construtivos, espaciais e funcionais presentes na sua elaboração, surgem como um confronto não resolvido, entre tradição e moderno. De certa forma podemos afirmar que o seu projecto denuncia a sua metodologia, na medida em que a casa Barata dos Santos aprofunda esse compromisso, presente no seu envolvimento com a cultura e a construção tradicionais, com as formas e processos de vida dos seus habitantes, com a sua realização simbólica e com uma investigação tipológica, sendo desta forma, a sua mais clara expressão de contemporaneidade.



8-65. Casa Barata dos Santos, planta piso 2, N. Teotónio Pereira, N. Portas, P. V. de Almeida, 1958-1962 [p456]

A organização da casa parte da definição de um espaço central, que neste caso e de forma original, funciona como um istmo, estreito, frágil, quase transparente entre dois pátios e que liga duas partes da casa. Este estrangulamento, situado no centro da planta, permite criar o espaço mais característico desta casa e simultaneamente o seu *core*, centro de vida e da mobilidade doméstica.[83]

Ao espaço central que temos vido a referir, a casa Barata dos Santos acrescenta uma configuração espacial particular, com uma cavidade no seio da casa, que articula vertical e horizontalmente, o seu desenvolvimento. Este espaço (sala de estar) de pé direito duplo, situa-se entre o conjunto da entrada, escritório e sala de jantar (com um pé direito mais elevado) e a outra parte da casa onde se situam cozinha e quartos. Deste espaço central nasce também, a escada que conduz à biblioteca

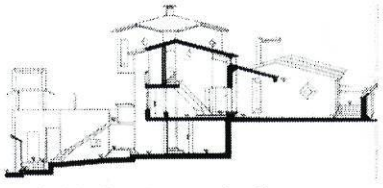
82. PORTAS, Nuno, "Entrevista com Nuno Portas", *Arquitectura*, 4ª série, nº 135, Lisboa, 1979, p.61-62 [entrevista realizada por José M. Fernandes e José Lamas]

83. "O espaço é um cruzamento de mobilidades".

CERTEAU, Michel de, GIARD, Luce, MAYOL, Pierre, *L'invention du quotidien*, (1980), 1.arts de faire, Gallimard, Paris, 1990, p.208

(para o qual se abre através de um varandim), e o acesso à *suite* isolada na parte mais alta da casa, como uma pequena torre.

Para além destas relações o espaço central agrega um outro espaço tubular, de passagem entre a cozinha e a sala de jantar, situados como vimos, em lados opostos relativamente à sala central. Esta passagem, que funciona como copa, pode ser aberta através de uma janela interior que assim põe em comunicação os dois espaços. Esta conformação, que revela um detalhe muito curioso da análise de funcionamento da casa e dos seus rituais de ocultação e de convivência, permite abrir uma perspectiva transversal, cruzando a casa desde o pátio de entrada até ao pátio de serviço, situado no lado oposto e numa cota inferior. Este olhar atravessa espaços exteriores e interiores, em níveis diferentes, e zonas sociais e de serviço com características de uso diferentes.



8-66. Casa Barata dos Santos, corte transversal pelos pátios, N. Teotónio Pereira, N. Portas, P. V. de Almeida, 1958-1962 [p456]

Como tipo de casa pátio, esta edificação desenvolve através da construção do espaço central, uma articulação entre dois pátios, para onde se voltam, respectivamente, serviço/trabalho e vida social. Partindo da casa pátio centrada, este projecto desenvolve uma solução bi-centrada, respondendo a tipos de uso e a valores simbólicos distintos. O pátio do serviço/trabalho além de articular um conjunto de aposentos ligados à actividade agrícola e à *casa da matança*, ao tratamento da roupa, à sala de jogos e garagem, inclui também uma habitação autónoma para o caseiro. Esta pequena edificação, surge no prolongamento da construção principal, rematando o pátio e articulando-o com a rua, assegurando desta forma, a importância da relação com a rua e com o tecido urbano envolvente que a suporta e enquadra.

8-67. Casa Barata dos Santos,passagem entre a cozinha e a sala de jantar, N. Teotónio Pereira, N. Portas, P. V. de Almeida, 1958-1962 [p456]

A casa Barata dos Santos regista na sua construção uma decomposição volumétrica e espacial, baseada numa poética da fragmentação, da qual o chanfro dos volumes, telhados e muros é o sinal mais evidente. A sua concepção apresenta um conjunto de leituras que na época retinham a preocupação destes arquitectos, que interrogavam o modelo racionalista único e internacional divulgado até aos anos sessenta. Sobre a leitura dessas influências refere-nos Nuno Portas:

"(...) havia uma antítese com isso, um tipo de espacialidade que era totalmente estranha à tradição alentejana de habitar e que, esse, vinha de outros horizontes culturais...

É um facto que essa arquitectura é dilacerada por tentativas de conciliar tradições culturais muito distintas; mas isso aconteceu sempre e é típico da minha geração, essa contradição latente. Aquilo que nos interessava no Frank Lloyd Wright ou no Alvar Aalto entra, em Vila Viçosa, através de uma malha geométrica que corta a malha ortogonal e de muitos desníveis, de escadas com formas que ligam e articulam esses vários níveis dentro da casa, onde há uma preocupação, de por um lado, se utilizar elementos da tradição formal local e criticá-los ou pô-los numa situação difícil, numa situação instável, através de um conceito espacial que era urbano, internacional mesmo, e que tinha outra tradição cultural totalmente diferente. E que não era também sequer a tradição cultural dos moradores clientes. Por outro lado entra aqui também uma reflexão sobre o tipo de vida daquela família. E a casa responde bastante bem a esse tipo de vida, tendo sido muito discutida a forma de conciliar essas duas tradições culturais embora ainda não estivesse em moda o problema da participação dos utentes. E isso é sensível com o espaço wrightiano (ou pseudowrightiano) que nós procurávamos produzir."[84]

Importaria ainda salientar, as influências possíveis de detectar sobre a cultura doméstica que esta casa veicula, oriundas de Carlo Scarpa e de Raul Lino. A influência da tradição romântica e da cultura do habitar, nomeadamente de origem inglesa, parece-nos ser significativa nesta obra. A importância do lugar e da forma como a casa a ele se molda, remete-nos para valores presentes na obra de Raul Lino e na cultura portuguesa arquitectónica até ao final da década de sessenta. Este aspecto é aliás visado por Pedro Vieira de Almeida, co-autor neste projecto do *atelier* Nuno Teotónio Pereira, onde salienta a visão culturalista de Lino

84. PORTAS, Nuno, "Entrevista com Nuno Portas", *Arquitectura*, 4ª série, nº 135, Lisboa, 1979, p.61-62 [entrevista realizada por José M. Fernandes e José Lamas]

como sendo comum a esta e a outras obras, mesmo que ideologicamente dele distantes.[85]

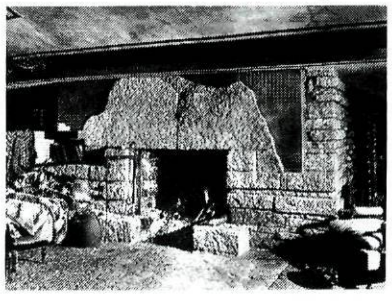
A síntese entre moderno e cultura popular terá um dos seus exemplos mais eruditos na obra de Fernando Távora, com a **casa de Ofir [p568]** em 1957. Aqui são inventariados os factores determinantes do moderno em simultâneo com a introdução reelaborada de formas, espaços, técnicas e matérias que têm a sua origem na cultura popular.

8-68. Casa de Ofir, lareira, Fernando Távora, 1957 [p568]

A afirmação desta obra e da sua influência cultural de tradição moderna e corbusiana,[86] constitui-se afinal na possibilidade de mais livremente poder assumir o carácter local da expressão, que cruza toda a construção e organização do espaço.

À modernidade da horizontalidade da construção, que forma um pátio em L, o uso de grandes superfícies de vidro na sala, o rasgamento da janela/prateleira horizontal junto da mesa de jantar, a funcionalidade da cozinha e da área de serviço, o design do candeeiro e a sua decoração modernista da sala e quartos e a organização tripartida do espaço doméstico, é contraposto, sem ruptura nem intenção substitutiva, o uso de telhado e da sua estrutura em madeira com o vigamento aparente na sala, a adopção de cadeiras em madeira e vime, a escolha de tijoleira como revestimento do chão, o uso da madeira nas esquadrias e a presença da pedra, sobretudo no lugar da lareira, que marca a identidade do seu desenho e da construção na casa popular no litoral minhoto.[87]

8-69. Taliesin Fellow Ship Complex, lareira (1911), Frank Loyd Wright, 1932 *[p965]*



85. Relativamente à interpretação da visão culturalista de Raul Lino, Pedro Vieira de Almeida refere que: *"É assim quasi irónico verificar por exemplo, que mesmo alguns dos arquitectos que mais activamente repudiam a linha que o projecto de Lino significava, nela se podem incluir em pelo menos algumas das suas obras."* E continua na nota 27. *"Citável como exemplo flagrante o da casa de Vila Viçosa, de Nuno Portas, 1957-1959, que é com as qualidades e com os defeitos que terá uma das obras mais raulinescas levadas a cabo depois do fim da guerra."*

ALMEIDA, Pedro Vieira de, "Carlos Ramos: Uma Estratégia de Intervenção", in *Carlos Ramos: Exposição retrospectiva da sua obra*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1986.

86. SIZA, Álvaro, "Fernando Távora", in *Catálogo da Exposição Arquitectura, Pintura, Escultura, Desenho*, Museu Nacional Soares dos Reis, Porto, 1987, p.186

87. FERRÃO, Bernardo, "Tradição e Modernidade na obra de Fernando Távora", in Luiz Trigueiros (ed.), *Fernando Távora*, Blau, Lisboa, 1993, p.28

9 Redução, concentração e simplificação do programa doméstico

Durante o século XX, uma das tarefas agendadas no projecto doméstico, refere-se à redução da dimensão casa. Esta redução, implica uma diminuição do número de dependências onde se desenrola a vida doméstica, e com ela, a necessidade de concentrar e nuclear a organização do espaço doméstico. Este aspecto passa, não só pela requantificação da área necessária para o desempenho de uma determinada actividade, como cozinhar, dormir, descansar, conviver, comer, trabalhar ou brincar, mas também por uma visão diferente da sua articulação com o espaço da casa.

As modificações registadas na casa, na viragem do século XIX e durante o século XX, proporcionam a activação de diferentes princípios de estruturar o programa doméstico. A casa como realização arquitectónica, é sujeita à ideia de núcleo que organiza aspectos funcionais e programáticos essenciais, permitindo a concentração espacial e funcional, e também a simplificação das exigências de funcionamento da vida em casa. Esta simplificação deverá ser entendida, não só como eliminação de requisitos do seu programa, mas também como a alteração e introdução de novas condicionantes face às novas formas de habitar.

9.1 Partindo da simplificação da organização doméstica

Na segunda metade do século XIX, a reconsideração da casa senhorial vai reduzir drasticamente o seu programa e diminuir a sua dimensão, provocando, o que é significativo para este estudo, a possibilidade de simplificação do complexo programa doméstico que é presente em projectos como os de Norman Shaw, já anteriormente referidos.

A casa de campo inglesa terá um papel precursor significativo nesta simplificação, para o qual terá tido influência a dupla habitação mantida pela burguesia inglesa entre a casa no campo e na cidade.[1] Manter duas habitações permanentes revela-se uma tarefa árdua, aspecto que criará a oportunidade de simplificar o extenso programa das casas de campo, para soluções mais pragmáticas.

A influência da cultura doméstica anglo-saxónica, parece ter sido determinante na simplificação da organização da casa, correspondendo à sua redução programática. Vincent Scully fala mesmo de uma "aspiração América"[2] que deu origem à progressiva unificação dos diferentes espaços de entrada e de estar, iniciando este processo pela adopção na organização da casa do *"central living hall"*. Este espaço central que, além de permitir a circulação dentro de casa, constituía o espaço de acesso da rua ao seu interior, ligando as diferentes salas, pelo que rapidamente se transforma num espaço de estar vital na vida quotidiana doméstica. Esta transformação culminará na habitação contemporânea, na utilização de espaços únicos multifuncionais que designamos como sala comum e *"open space"*.[3]

1. Wendy Hitchmough refere que se trata de fenómeno de moda e prestígio entre a classe burguesa, que mantém em Inglaterra profundas raízes com o campo tendo uma *"country house"*, sendo simultaneamente *"membership of certain gentlemen's club"* na cidade.

HITCHMOUGH, Wendy, *Arts & Crafts Houses II*, Phaidon Press, Londres, 1999

2. SCULLY, Vincent, *Modern Architecture: The Architecture of Democracy*, (1939), George Braziller, Nova Iorque, 1994, p.34

3. A introdução do conceito de espaço central na casa, é analisado no capítulo *4 Precedentes na experiência anglo-saxónica: o central living hall*

O desenvolvimento deste espaço central na habitação, conduz-nos pela experiência persistente da arquitectura do século XX, a encontrar formas de continuidade espacial entre salas, salas e átrios e destes com o exterior. As portas são o primeiro elemento a ser eliminado, mantendo-se contudo, a forte marcação da passagem de um espaço para o outro, como podemos ver na sequência entre a casa Blosson e Heller de Frank Lloyd Wright. Será este autor, que levará mais longe esta estratégia de encontrar uma forma fluida, capaz de, em simultâneo, ligar e separar espaços, que surgem pela primeira vez claramente enunciados como uma ideia de continuidade espacial, na casa Hickox com planta cruciforme.[4]

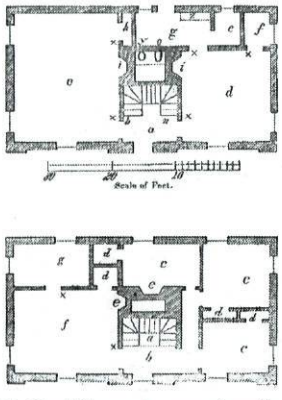
Frank Lloyd Wright não se limita contudo, a materializar esta possibilidade de continuidade espacial, prossegue a sua exploração com o tema da planta cruciforme, e introduz a noção de **núcleo** funcional que irá protagonizar até aos anos trinta, a sua investigação sobre a casa. Esta ideia terá a sua maximização técnica em perfeita articulação com a composição espacial, nas Usonian Houses.

Nas casas de Frank Lloyd Wright, o centro vazio passa a ser ocupado por um conjunto de elementos que, de forma articulada agrupam, lareira, mobiliário, infra-estruturas técnicas e serviços como a cozinha. Esta estrutura decorre directamente da resolução de uma planta em cruz, onde o centro é lugar primordial para ligar e separar espaços, para distribuir calor (nele se localizam as lareiras e mais tarde nas Usonian Houses a caldeira do aquecimento central por pavimento radiante), para organizar circulações verticais e horizontais, permitindo desta forma libertar a periferia do edifício de qualquer limitação.

Este núcleo central construído e equipado no centro da habitação, para além de se referir directamente a aspectos simbólicos associados ao fogo e ao calor, como valores na génese da ideia de casa,[5] é também uma importante possibilidade de organização espacial. Frank Lloyd Wright associa esta possibilidade a um efeito de rotação em torno deste

4. Ver o capítulo *4 Precedentes na experiência anglo-saxónica: o central living hall*

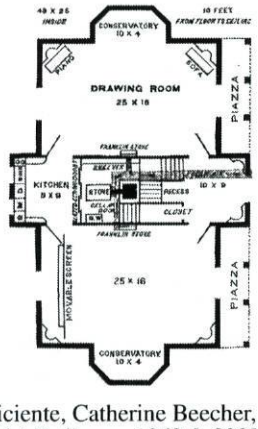
elemento, distribuindo os diferentes aspectos do programa doméstico em seu redor. Este núcleo, na medida que reúne funções e equipamentos e separa partes da casa, surge como elemento construtivamente denso, geralmente edificado em pedra ou tijolo aparente, em contraponto ao recorte livre das paredes periféricas da casa, com vãos contínuos que culminam em grandes espaços abertos e cobertos, que reforçam a sua horizontalidade.



9-1. Protótipos da organização doméstica, Catherine Beecher, 1851 *[p907]*

A ideia de centro aberto e núcleo equipado e denso, embora constituindo espacialmente formulações opostas, concorrem para uma mesma concepção da casa e surgem como soluções alternativas e não substitutivas.

Estas duas formulações, concentrar e centrar, adquirem um ênfase particular quando associadas. Se concentrar é uma razão essencialmente técnica, fazê-lo no centro do espaço interior, leva-nos a uma razão simbólica e prática.



9-2. Casa eficiente, Catherine Beecher, Harriet B. Stwoe, 1869 *[p899]*

Ambas as soluções consideram o centro, como lugar vital na organização do espaço, e sobretudo, ambas contêm a ideia de libertação do espaço envolvente ao centro e ao núcleo. Assim, e apesar das diferenças na construção entre espaço central e núcleo equipado (isto é, vazio e cheio), ambas as soluções permitem e garantem a libertação do perímetro da casa e o desenvolvimento da ideia de continuidade espacial.

Estes dois argumentos, fachada livre e continuidade espacial, serão vitais na proposta moderna, estando solidamente ligados ao desenvolvimento da casa baseada na ideia de centro. Será desde esta

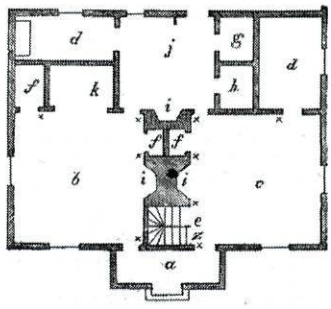
5. O centro do pátio ao ar livre é também o local para o fogo na casa de Alvar Aalto em Muuratsalo (1953). Para além do rigor geométrico que é atribuído a este espaço — um quadrado cujo centro, é um outro quadrado onde se realiza o fogo, geometricamente relacionado com a edificação que o ladeia em forma de L —, o pátio constitui-se aqui, como espaço central da casa e, simultaneamente, espaço de relação com a natureza. O espaço para o fogo, é também na casa de verão em Stennäs (1937) de E. G. Asplund ou na Casa na Praia das Maçãs [p457] de Nuno Portas e Teotónio Pereira, um elemento que focaliza a zona de estar e determina, quer o seu desenho quer a sua forma de ocupação, ao adquirir como lareira, uma dimensão extraordinária.

A consideração da importância destes aspectos na concepção espacial da casa aproxima-se do que Pedro Vieira de Almeida caracterizava na sua tese de CODA como "espaço de transição". Sobre este assunto ver:

ALMEIDA, Pedro Vieira de, "Ensaio sobre o espaço da arquitectura", *Arquitectura*, 3ª série, nº 79, p.15-22; nº 80, p. 3-13; nº 81, p.19-38; Lisboa, 1963

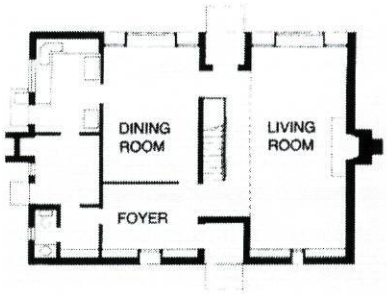
organização e formulação espacial do espaço doméstico, que eles serão introduzidos no léxico moderno e na argumentação em defesa de novas formas de habitar.

Como solução técnica, o núcleo central é um paradigma da eficiência doméstica, já largamente divulgado desde os estudos pioneiros de Catherine Beecher (1800-1878) e de Harriet Beecher Stowe (1811-1896), posteriormente desenvolvidos por diversos arquitectos, e completamente assimilados na cultura moderna do habitar e nos sistemas de suporte tecnológico da infraestruturação.



9-3. Protótipos da organização doméstica, Catherine E. Beecher, 1851 *[p907]*

Em 1851, nas plantas que documentam os seus *protótipos de organização doméstica*, Beecher, apresenta soluções de organização espacial que se destacam pela ideia de centralizar um conjunto de serviços e de equipamentos.[6] Esta solução inovadora na época, permitiria não só construir mais facilmente, um núcleo central que reunisse diferentes funções, geralmente com implicações na concepção estrutural e espacial da casa — como as chaminés e as escadas —, mas também permitia libertar o perímetro da construção para espaços amplos. Esta solução, que centraliza as principais circulações em redor de um núcleo equipado, permite articular este, com espaços amplos que o rodeiam, bem como garante a sua boa iluminação, uma vez que as paredes do perímetro exterior estão libertas para a localização de janelas.



9-4. Casa Esherick, Louis Kahn, 1959-1961 *[p904]*

Esta investigação culminará em 1869, com a publicação conjunta com Harriet B. Stowe da planta para uma *casa eficiente*.[7] Trata-se, não só da aplicação dos princípios atrás já apontados, mas da sua actualização detalhada, de acordo com as novas possibilidades tecnológicas. Esta planta baseada num "central core", apresenta a possibilidade de

6. BEECHER, Catherine E., *A Treatise on Domestic Economy, for the use of Young Ladies at Home and at School*, (1841), Harper & Brothers Publishers, Nova Iorque, 1851

7. BEECHER, Catherine, STOWE, Harriet Beecher, American Woman's Home, (1869), Harriet Beecher Stowe Center, Hartford, Connecticut, 1975. Para uma observação mais ampla sobre este estudo e sua época ver:

CLARK, Clifford Edward, The American Family Home 1800-1960, The University of North Carolina Press,1986

instalação de diversos equipamentos em conjunto com uma solução para um funcionamento racional e correcto da vida doméstica — inclusive do ponto de vista ergonómico.

A solução apresentada, articula princípios técnicos com argumentos funcionais detalhados, relativos à execução das tarefas domésticas como cozinhar, limpar ou servir à mesa. Presta atenção igualmente, ao armazenamento e manuseamento dos produtos, e à circulação dentro de casa, tendo em vista a maior eficácia e redução do esforço para execução de tarefas. Apresenta preocupações estéticas e de conforto, como a solução apresentada na disposição do equipamento e no mobiliário, utilizando por exemplo, paineis e portas de correr.

Estas soluções, embora não possam ser entendidas como uma proposta arquitectónica, propõem na sua época, uma integração de preocupações técnicas, funcionais, estéticas e sociais que rompem com o dualismo entre o espaço dos senhores/pessoal doméstico que só muito posteriormente, na segunda década do século XX, passariam a ser vulgarmente consideradas no espaço habitacional.

A organização do espaço desde um núcleo, abre um conjunto de influências que se registam até à obra dos arquitectos contemporâneos.

Não podemos deixar de registar a proximidade de algumas propostas presentes nos livros de Beecher, com a investigação conduzida por Louis Kahn, sobre os mecanismos morfologicos de articulação dos espaços.[8] Neste sentido, existe uma aproximação entre as plantas de Beecher e de Kahn, à ideia de espaço como parte de uma estrutura. Para ambos a identidade de cada espaço é essencial: para Beecher, como desempenho

8. As casas unifamiliares projectadas por Kahn até 1960, surgem como um laboratório onde experimenta e testa diferentes soluções. Para Jan Georg Digerud, as obras deste período ilustram problemas e apresentam princípios de resolução que mais tarde serão usados em projectos de grande dimensão. O controlo da luz, a articulação de volumes e dos espaço deixado pelos seus "intervalos", e a relação entre espaços "servidos" e espaços "servidores", são alguns princípios experimentados que se verificaram essenciais nas suas futuras obras.

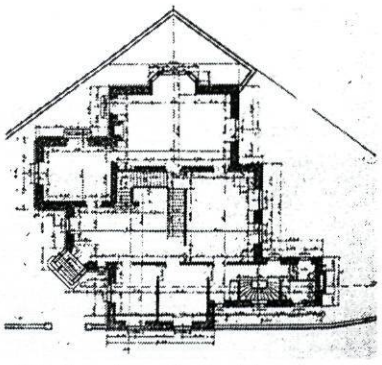
DIGERUD, Jan Georg, "El Metodo de Louis I. Kahn", in C. Norber-Schulz, J. G. Digerdud, *Louis I. Kahn: idea e imagem*, Xarait Ediciones, Madrid, 1981, p.119-128

eficaz de uma função prática; para Kahn, como construtor de uma narrativa sobre o lugar que constrói.

A casa como diferentes "casas funcionais"

Está intimamente ligada a esta ideia de núcleos funcionais, a separação da casa em diferentes "casas" funcionais, sendo a área dos serviços domésticos, a que melhor reflecte esta ideia.

Em diversos projectos verifica-se uma concepção da "casa do trabalho" como uma edificação formal e construtivamente autónoma da casa mãe. Esta situação, com justificações particulares no início do século devido a problemas de segurança, do cheiro, do carácter das actividades domésticas e como forma de segregação social e espacial, pode constatar-se em diversos projectos dos quais destacamos a casa de verão dos Marquezes do Fayal [p725] de José Luiz Monteiro entre 1896 e 1901, a casa Ernesto Empis de António Couto em 1906 [p413] ou a casa José Maria Posser de Andrade de António Couto em 1913 [p523].



9-5. Casa de verão dos Marquezes do Fayal, planta piso 1, José L. Monteiro, 1896-1901 [p725]

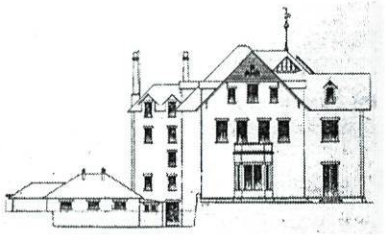
José Luís Monteiro realiza em Cascais, a **casa de verão dos Marquezes do Fayal [p725]** entre 1896 e 1901.

Este projecto adopta uma estrutura de organização assente na centralidade do espaço da escada principal, que é trabalhado com grande requinte, na articulação das diferentes áreas da vida doméstica. A este espaço central são associados o vestíbulo e o espaço de entrada no piso 1, e o espaço de estar no piso 2 que, em conjunto com a iluminação vertical do vão da escada, constituem um dispositivo espacial eficaz e inovador na organização da casa.

A este dispositivo é ainda associado um painel situado na guarda da escada no piso 2, que simultaneamente oculta parte da circulação em redor do vão central da escada e abre sobre este, uma janela interior. Este painel, reforça a continuidade da parede que se estende desde o piso da entrada até ao lanternim, e permite condições particulares de iluminação

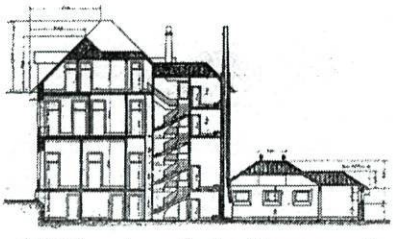
do espaço central, acentuando a sua presença para quem acede à casa pela porta principal.

O espaço central articula assim, toda a vida doméstica, espaços sociais, privados e serviços. Pela observação das plantas, podemos verificar que a compartimentação do espaço da casa se processa em redor do dispositivo central da escada, sendo reservado em cada piso ao conjunto dos serviços domésticos um compartimento específico. Todas as actividades principais do trabalho doméstico quotidiano, são concentradas num núcleo vertical, exteriormente assinalado por um volume com as suas janelas mais pequenas, que se estendem da cave até à cobertura.



9-6. Casa de verão dos Marquezes do Fayal, alçado sul, José L. Monteiro, 1896-1901 [p725]

Neste corpo dos serviços, situa-se a escada de serviço que liga todos os pisos, as instalações sanitárias (únicas por piso), bem como um espaço de apoio com uma conduta vertical entre o piso 2 e a cave, que julgamos poder tratar-se de um monta pratos ou de uma conduta de roupa. Este corpo funciona, quer em planta quer verticalmente, como um núcleo de equipamentos que serve a casa, permitindo a circulação e actividade dos empregados, sem que os restantes compartimentos da casa sejam devassados.



9-7. Casa de verão dos Marquezes do Fayal, corte CD, José L. Monteiro, 1896-1901 [p725]

Para além deste núcleo de serviços, a cozinha ocupa ao nível da cave um espaço anexo à edificação principal. Esta organização pode ser observada no corte CD, onde se identifica a ligação do núcleo vertical de serviços até à cave e à cozinha, como uma dependência exterior. A separação da cozinha e a sua autonomia como edifício, permite a criação de um conjunto de pátios de serviço, também ao nível na cave, que articulam este conjunto funcional.

9-8. Casa de verão dos Marquezes do Fayal, fachada do acesso principal, José L. Monteiro, 1896-1901 [p725]

Verificamos que a concentrações dos serviços domésticos e a simplificação do seu programa, mediante uma importante racionalização das infra-estruturas instaladas e adequação espacial, são um argumento consistente no desenho do projecto. A simplificação do programa (verificada também em outros moldes na concepção da vida em casa), permite uma concentração e redução da totalidade da área afecta aos serviços.

Esta casa de José Luiz Monteiro denota, quer na sua arquitectura, quer especificamente na sua organização interna, uma influência que podemos referenciar à experiência da casa de campo inglesa. Maria da Graça Gonzalez Briz, parece também reforçar esta linha de influência quando faz notar que este projecto é inspirado em modelos ingleses, como o do Chalet Palmela (Paço d'Arcos, 1879) projectado pelo arquitecto inglês Thomas Henry Wyatt, edifício onde o José Luiz Monteiro irá em 1919 realizar a capela.[9]

Embora esta colaboração não esteja suficientemente esclarecida, registamos a semelhança com outros exemplos, nomeadamente como a realização da casa de Serralves, cujos primeiros desenhos de Marques da Silva datam de 1925. A sua participação no extenso e complexo processo do projecto e construção da casa, sugere uma actividade de arquitecto que em simultâneo com o seu desenho, adapta planos vindos do estrangeiro. Em 1940, as telas finais são assinadas por Marques da Silva, mas a casa de Serralves constitui-se por uma série de intervenções, que contaram com colaboração e influência de diversos arquitectos e decoradores como Siclis, Lalique, Leleu, Perzel, Porteneuve, Rulhman e Brandt.[10]

9-9. Casa Ernesto Empis, António Couto, 1906 [p413]

António Couto realiza a **casa Ernesto Empis [p413]** como habitação urbana, apresentando uma solução em tudo convencional, marcada por uma decoração neo-manuelina das fachadas exteriores sobre a rua Luciano Cordeiro e a Av. Duque de Loulé, em Lisboa. Este aspecto, muito ao gosto da época, é referido quando da sua publicação em 1906:

9. BRIZ, Maria da Graça Gonzalez, *A arquitectura de veraneio: os Estoris 1880-1930*, policopiado, Lisboa, 1989

FERREIRA, Fátima C. G., MAIA, Maria Augusta Adrêgo, *Mestre José Luiz Monteiro na Arquitectura da Transição do Século*, Associação do Arquitectos Portugueses, Lisboa, 1990

FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XIX*, Bertrand, vol.2 Lisboa, 1966, p.169

10. CARDOSO, António, *O Arquitecto José Marques da Silva e a arquitectura no Norte do País na primeira metade do séc. XX*, (1992), Faup Publicações, Porto, 1997

"O estylo do edifício é da época de Francisco I, de que são exemplos o castello de Blois, a casa de Diana de Poitiers, etc."[11]

Contudo, o aspecto que pretendemos salientar neste projecto, é forma como é tratada a frente da casa voltada para o jardim, em cuja fachada é utilizada uma decoração mais simples, remetida exclusivamente para o tratamento do vão das janelas.

O terraço que se abre sobre o jardim é coberto por uma estrutura de ferro e vidro, proporcionando uma área coberta de transição entre o interior e exterior. O ferro, já anteriormente referido em outros exemplos, é também usado nas vigas de ferro da casa.

Mas o aspecto mais relevante, será o abandono da simetria, que embora presente nas fachadas viradas para as ruas, já não existe na organização da fachada sobre o jardim. Nesta, a casa surge como um aglutinado de elementos — pórtico sobre o jardim, corpo de serviços, e torreão de remate da fachada (não existente na planta) — que correspondem directamente ao programa. Este aspecto formal é aliás lamentado no artigo que acompanha a sua publicação:

"Na fachada sobre o jardim, o architecto não duvidou subordinar-se ao gosto e às conveniencias do proprietario, e, acusando francamente as dissimetrias, conseguiu obter o mais pittoresco effeito."[12]

Voltado para o jardim, apenso à construção principal, surge um corpo mais baixo que a restante edificação. A sua autonomia formal, é sublinhada pela cobertura plana que origina um terraço acessível no piso 2, pelo quarto e pelo corredor de distribuição. Este corpo concentra os serviços domésticos, onde podemos identificar a cozinha, copa e compartimentos de apoio e casa dos engomados; as instalações sanitárias

11. [s.n.], "Casa do Sr. Ernesto Empis", *A Construcção Moderna*, ano VI, nº33, 1906, p.258

12. PEREIRA, G., "A casa do sr. Ernesto Empis", *A Architectura Portugueza*, ano I, nº 3, 1908, p.11

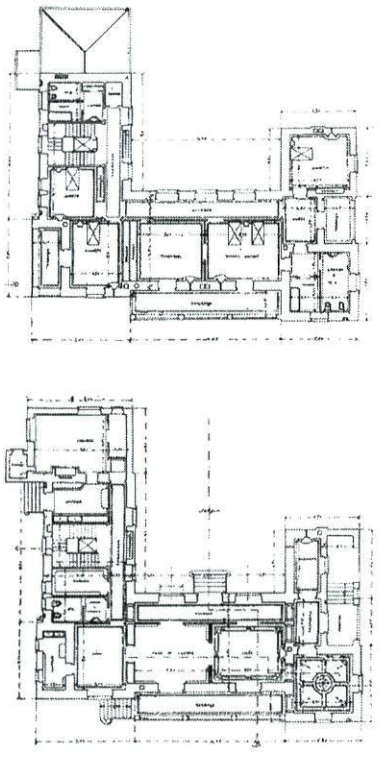
encontram-se num compartimento justaposto a este, respeitando a verticalidade das infra-estruturas.

A solução adoptada para responder aos serviços domésticos, aposta numa concentração de funções que é traduzida exteriormente através de um volume que se destaca da restante edificação. A liberdade de organização da fachada onde se localiza, permite simplificar e racionalizar esta componente funcional do programa, marcando a sua autonomia também formal e construtiva relativamente à casa mãe.

A **casa José Maria Posser de Andrade [p523]** é realizada em 1913 no Monte Estoril por António Couto, e apresenta uma organização espacial e funcional invulgar.

A distribuição interna, a composição dos volumes e das fachadas não obedece a princípios como simetria, centralidade da circulação vertical, átrio central, duplicação da circulação, etc., mas pelo contrário, parece tentar encontrar uma lógica própria de responder a um programa com áreas muito grandes, estabelecendo a sua própria hierarquia de relações espaciais, de adaptação ao terreno e ao sítio.

A casa organiza-se em redor de um espaço central exterior em U, para o qual é virado o principal elemento de distribuição que liga todas as dependências; este elemento é um corredor em U, que em ambos os pisos, permite a circulação de acesso aos compartimentos, ligando a entrada principal num extremidade à zona de serviços na extremidade oposta. A linearidade proposta pela utilização do corredor galeria, como espaço de circulação estrita, permite uma organização sequencial dos compartimentos, estabelecendo assim uma distribuição gradual conforme a sua importância e dependente da proximidade, quer à entrada principal, quer aos serviços. Nesta perspectiva, junto do pórtico lateral da entrada vão localizar-se o vestíbulo, o gabinete e os salões, e na zona oposta junto da zona de serviço, a escada de acesso ao piso superior, a despensa e os sanitários. É curioso que na legenda do projecto, o mesmo espaço de circulação é informado com duas designações: no primeiro segmento, no centro da habitação, junto da entrada é *galeria* permitindo



9-10. Casa José Maria Posser de Andrade, planta piso 1 e 2, António Couto, 1913 [p523]

um acesso directo ao pátio no interior do U, no segundo segmento (perpendicular ao anterior) junto dos serviços, é designado como *corredor* recordando o seu carácter vincadamente funcional.

Esta forma invulgar de organizar um extenso programa doméstico, se por um lado abandona a duplicação de circulações horizontais e verticais como forma de segregação funcional e social, por outro, não deixa de evidenciar, como vimos, formas de separação do que é serviço e do que é vida social e privada da casa

Toda a organização dos serviços — cozinha, lavagem, sanitários, arrumos — corresponde a uma subtil mas eficaz localização centralizada na ala oposta da entrada, por forma a garantir, não só uma melhor execução técnica das infra-estruturas (verticalidade), mas também permitir a execução dos trabalhos domésticos com o mínimo de passagem pelos restantes espaços.

Neste aspecto, a elaboração do programa é muito requintada. Por exemplo, no piso 1, pelo facto da cozinha se localizar num extremo do corredor de serviço e a sala de jantar no centro da casa, levou à necessidade de se criar uma extensa copa junto da sala de jantar, para apoio directo ao serviço de mesa. Um outro exemplo, pode ser verificado no piso 2 dos quartos: apesar da extensão da casa, só existem quatro quartos, sendo dois ligados por uma sequência de espaços que os transformam num verdadeiro espaço à margem da vida doméstica, permitindo uma grande intimidade. Assim e começando pela extremidade do U sobre a entrada, encontramos a seguinte sequência de espaços interligados: quarto, armário, saleta com terraço privativo, banho e sanitário com lavabo, e quarto grande que se abre para o toucador. Estes dois últimos compartimentos, da dimensão igual às salas do piso inferior ocupam todo o corpo central da casa. Outro detalhe significativo é também, o uso de armários embutidos nas paredes dos quartos, salas e corredores que por vezes constituem a divisão entre espaços.

Na organização da casa, a cozinha e depósito do carvão surgem num corpo de um só piso, colado ao edifício principal. Este espaço autónomo

situa-se no extremo do corredor em U, apresentando-se como uma casa volumetricamente separada da edificação principal. Julgamos que por razões relacionados com aspectos como segurança e fácil exaustão do fumo, a cozinha é disposta desta forma. Contudo, e como vimos, a concentração e simplificação dos serviços (como seja, a não duplicação das circulações e o uso de armários nos corredores), não é só um argumento funcional, mas também de aumento da privacidade, surgindo como um dado determinante no desenho da planta.

9-11. The Homestead, sala de jantar, C.F.A. Voysey, 1905-06 *[p805]*

O tratamento inovador do programa, a decoração das salas com o uso de armários louceiros embutidos, o vigamento do tecto aparente ou a fragmentação do volume e a liberdade da composição das fachadas, permite reconhecer nesta casa algumas proximidades com a experiência da *English House* que utiliza soluções semelhantes. Esta situação pode ser observada nas imagens da sala de jantar, da Casa José Maria Posser de Andrade e em The Homestead.

9-12. Casa José Maria Posser de Andrade, sala de jantar, António Couto, 1913 [p523]

Podemos verificar que a autonomização do corpo dos serviços e em especial da cozinha, constitui uma prática que se irá prolongar na organização da casa.

Durante as primeiras décadas do século XX, esta solução pode ser ainda relacionada com dificuldades na logística doméstica e na segurança, nomeadamente devido á existência de fogo na cozinha. Tal situação leva a que, uma da soluções mais correntemente utilizadas pelos arquitectos, seja a de destacar os serviços do corpo principal da edificação, conferindo-lhe uma autonomia funcional e formal na composição da casa.

Esta solução conduz a um esforço de concentração dos trabalhos domésticos numa parte específica da casa, permitindo iniciar-se uma progressiva concentração e redução da área afecta a estes serviços, bem como a simplificação da sua rotina diária, associada também, à redução do número de empregados. Esta transformação irá ser igualmente verificada na vida quotidiana em casa. Os espaços sociais e privados, a sua interligação através de espaços de circulação e átrios, sofrerão

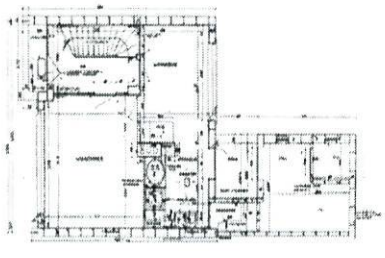
também uma simplificação e redução de áreas despendidas com aspectos representativos e simbólicos, como são exemplos as escadarias monumentais.

9-13. Siedlung Törten, conjunto de habitações, 1ª fase, Walter Gropius, 1927 *[p786]*

Até aos anos vinte, podemos verificar a reminiscência deste tipo de solicitações funcionais na organização do trabalho doméstico que levam à autonomia de um corpo edificado, ainda caracterizado pela falta de equipamentos especializados, como a bancada e armários contínuos ou fogão compacto para a sua eficaz integração na casa.

Pode mesmo, em certos momentos, verificar-se a coexistência de uma arquitectura moderna na organização urbana e no tratamento exterior dos edifícios, mas que corresponde interiormente a princípios de funcionamento doméstico ainda próximos do século XIX.

A adequação entre interior e exterior da habitação revela por vezes uma modificação assincrónica, sobretudo entre estrutura urbana e linguagem exterior dos edifícios e sua transposição para o espaço habitável com exigências da vida do homem moderno.



9-14. Siedlung Törten, planta piso 1, 1ª fase, Walter Gropius, 1927 *[p786]*

Esta situação pode ser observada nas habitações realizadas na primeira fase de construção em 1927, do Siedlung Törten de Walter Gropius em Dessau.

Neste projecto Walter Gropius analisa as possibilidades de produção industrializada e em série de habitações de muito baixo custo, com recurso a alguns elementos portantes pré-fabricados, e áreas mínimas com uma frente de edificação de 5,9m. A primeira fase apresenta uma redução drástica na organização do fogo e no seu princípio de funcionamento.

9-15. Siedlung Törten, cozinha, 1ª fase, Walter Gropius, 1927 *[p786]*

Nestas casas, encontramos uma parte da edificação que se prolonga para as traseiras, marcadamente autónoma da edificação principal, onde se localizam a entrada de serviço, os serviços sanitários e o acesso à cozinha rudimentar.

É notória a incipiente atenção, sobre os aspectos da organização do espaço e das rotinas domésticas — desviada pela importância dada às questões da produção e construção — sobretudo se comparado com o trabalho em curso em Nova Frankfurt, onde em 1927, se investigava a

vida doméstica e em especial a cozinha, como seu pólo principal. Esta investigação pretende, não só alcançar uma redução eficaz da área da habitação, mas também a standardização da produção e construção dos equipamentos.[13]

Este desenvolvimento assíncrono de que falamos pode ter diversas origens. A própria obra de Gropius, parece ser reveladora duma mutação relativa ao significado do espaço doméstico na concepção da casa, sobretudo com a sua chegada aos Estados Unidos, onde, em 1938, constrói a sua casa de Lincoln, no Massachusetts.[14] A valorização de

13. Contudo, não podemos deixar de notar que obra de Walter Gropius é marcada por dois aspectos que a caracterizam: a produção de mobiliário e a pré-fabricação.

Regista-se na sua obra a contínua atenção ao desenho de mobiliário (ver cadeira para vestíbulo da Fábrica Fagus de 1914 ou o desenho de mobiliário especial para cozinha da casa Benscheidt Jr., o que revela o seu bom relacionamento com os escritórios da Fagus, onde trabalhava Carl Benscheidt), surgindo como equipamento dos espaços que cria, ou como encomenda específica dos produtores deste tipo de equipamentos. A grande maioria dessas peças foram produzidas em série e observam conceitos como ergonomia, continuando ainda hoje a produção de grande parte. A habitação e sua ocupação, constitui uma preocupação central do seu manifesto moderno.

Desde 1926, quando realiza as casas para os professores da Bauhaus, sucedem-se inúmeras iniciativas para demonstrar a nova forma de habitar. Trata-se, entre outras, das exposições em 1927 do bairro experimental Weissenhof; entre 1929 e 1930 a série de móveis para a DITTA B. Feber; em 1930 a exposição de Paris da Werkbund onde é apresentado o mobiliário para casa; em 1931 em Berlim a exposição "Deustche Bauausstellung" onde o salão principal é intitulado "A habitação do nosso tempo"; em 1932 o projecto de móveis em alumínio para a Vereinigte Aluminiumwerke A. G.; em 1935 o projecto de móveis e utensílios domésticos para a Aluminium Ltd.; entre 1935 e 1936 o projecto para a Isokon Furniture; entre 1936 e 1937 o projecto de decoração de um parlamento, exposição para loja Kendal Milne; em 1952 a cadeira para a fábrica Thonet; em 1968 o serviço de chá e café para a Rosenthal Porzellan, etc..

O seu interesse também se verifica na racionalização das tecnologias construtivas, pela produção em série e pela pré-fabricação, que pode registar-se: em 1927 no Weissenhof a casa 17 é totalmente pré-fabricada (contrariamente às 16 que são produzidas artesanalmente); em 1931-32 no projecto para casa de acordo com o sistema de pré-fabricação de Frieddrich Förster; em 1932 na exposição "A casa que cresce" com o modelo pré-fabricado Hirsch-Kupfer; em 1932 na elaboração do "Gropius-Standart"; e em 1942 na Packaged House.

NERDINGER, Winfried, *Walter Gropius: opera completa*, (1985), Electa, Milão, 1988

14. Witold Rybczynsky salienta, que o desinteresse dos arquitectos pelo espaço interior doméstico, poderá ter algumas raízes no seu desajuste face às exigências da vida dentro de casa. A decoração é rejeitada como equipamento integrante do interior habitável e é geralmente considerada marginal à noção do espaço projectado. Casos excepcionais devem ser assinalos como os de Erik Asplund, Adolf Loos, Hugo Haring, Frank Lloyd Wright ou R. M. Schindler. Sobre este assunto ver:

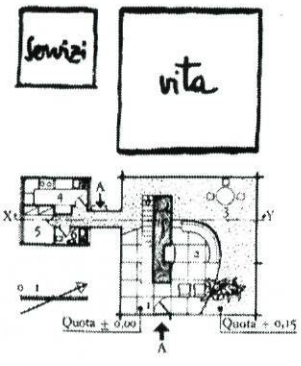
RYBCZYNSKY, Witold, *La casa: Historia de uma ideia*, (1986), Nerea, Madrid, 1997

MARIO, Praz, *Histoire de la decoration d'interieur. La philosophie de l'ameublement*, Thames et Hudson, 1994

uma noção menos abstracta de espaço doméstico parece agora, percorrer o projecto desta casa, contrapondo-se, por exemplo, às casas geminadas para os professores da Bauhaus, realizadas entre 1925 e 1926.

A perda da articulação entre interior e exterior, como desintegração da unidade projectual, pode ser observada em diferentes projectos realizados em Portugal. Como exemplo podemos referir, a total fragmentação da planta em diversos corpos, sem uma relação com os espaços exteriores, no Solar Egas Moniz [p672], de Ernesto Korrodi; a colagem de imagens decorativas nas fachadas, sem correspondência com o seu interior na casa Ricardo Severo [p588], ou na casa João Vaz [p518], de Nicola Bigaglia; ou ainda na banalização do espaço interior casa Constâncio Quadrio de Carvalho [p512], de Norte Júnior.

Julgamos que para além dos problemas estilísticos e formais detectados na arquitectura destes edifícios, esta perda de unidade pode ser também relacionada, nas primeiras décadas do século XX, com a alteração do contexto urbano, orientado para um crescimento rápido capaz de responder à procura de casa pela burguesia, necessariamente em lotes e construções mais pequenas, ao contrário das mansões rodeadas por jardins, edificadas em vastas áreas.



9-16. *Casa ideale*, Enrico Peressutti, 1942 *[p829]*

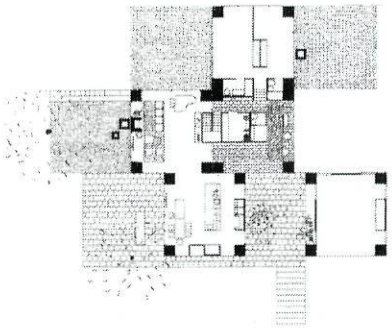
A possibilidade de incluir na organização da casa, os serviços e a cozinha, num compartimento específico ou num espaço aberto, não eliminou por razões formais e funcionais, a possibilidade destes serviços constituírem um corpo autonomizado da edificação principal. Nesta situação o que se deixa de verificar é o constrangimento técnico, funcional e também social, que ditou a separação destas actividades no seio da organização da casa.

Este sistema de nuclearização da casa, entre serviço e vida, irá ser utilizada em outros contextos e com outras justificações durante o século XX. A arquitectura moderna explora este princípio como gerador da

organização da casa, com uma consequente tradução formal como sistema segregador entre funções.

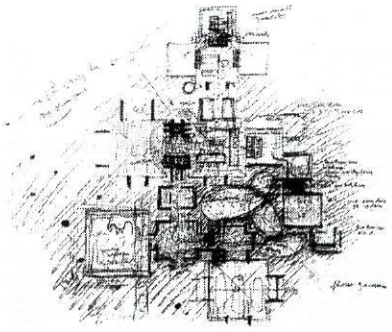
A investigação sobre a nuclearização da construção, em edificações e espaços formalmente autónomos, pode ser observada no projecto de Enrico Peressutti em 1942, a *Casa ideale*.

Esta "casa ideale" de Peressutti estabelece com clareza, facilidade e de forma redutora, os princípios de separação dos serviços e do espaço onde se desenrola a vida doméstica. Este princípio é particularmente importante porque resolve o constrangimento técnico provocado crescente número de infra-estruturas e equipamentos que a casa tem de suportar. Esta separação funcional e formal proporciona a libertação do restante espaço doméstico, isto é , do espaço dito da vida social, para uma realização espacial "livre".



9-17. Casa Alder, planta, Louis Kahn, 1954-1955 *[p906]*

Idêntica abordagem ideológica ao problema dos serviços e dos seus equipamentos e infra-estruturas na casa, vai ser adoptada em obras tão diversas como as de Mies van der Rohe ou de Le Corbusier. Trata-se de ocultar os serviços ou de os separar da restante construção da casa. A expressão formal destes dois núcleos, vai ter diferentes consequências na obra dos arquitectos modernos, mas será a partir deles que o processo de simplificação e concentração do programa doméstico e também de reordenamento espacial da casa sofrerá um novo impulso.



9-18. Casa Morris, planta, Louis Kahn, 1955-1958 *[p1024]*

Também Louis Kahn, ao desenvolver a ideia de repetição de um padrão geométrico, base de uma rede nucleada que organiza o projecto, evidencia este problema, entre espaços servidos e espaços servidores, metáfora que irá aplicar a toda a sua obra. É sobre este tema que Kahn irá desenvolver uma série de investigações sobre as variações da forma desde um tema geométrico, confrontado a sua formação e deformação.

Este aspectos podem ser identificados nos estudos que realiza para a casa Morris, onde vários princípios de organização formal concorrem entre si. Por um lado, podemos identificar um conjunto de núcleos que agregam actividades específicas, centralizados em estruturas cruciformes, e por outro, a repetição de forma geométrica do quadrado

— e da sua deformação — que articula e liga todo o desenho como base da construção. Assim parece termos simultaneamente, uma ideia de separação, assente em diferentes núcleos, e articulada através de uma rede geométrica que liga pela repetição, espaços diferentes e iguais.

O desenvolvimento complexo destes sistemas, estará presente em outros projectos como a casa De Vore, a casa Alder ou o projecto parcialmente construído do Centro Judaico.

A manifestação deste aspecto permite organizar os edifícios segundo um código aparentemente funcional, mas que se radica na essência da construção e do espaço, isto é na alternância de cheio e vazio.

Pequena ou simples em moderno rusticado

Em Portugal em 1948, Faria da Costa tinha traçado Alvalade e concluía com a colaboração de Etienne de Gröer, o Plano de Urbanização da Costa da Caparica.[15] Na mesma década iria projectar e construir a **casa Diamantino Tojal [p284]**.

9-19. Casa Diamantino Tojal, planta piso 1, Faria da Costa, 1948 [p284]

A casa Diamantino Tojal pode ser incluída num conjunto de habitações que são projectadas, construídas ou publicadas durante os anos quarenta, e que se localizam predominantemente entre o Estoril e Sintra, em locais como o Rodízio e a Praia das Maçãs,[16] apresentando um programa simples mas de elaboração subtil, embora com áreas de edificação, por vezes, muito distintas.

Estas casas de Faria da Costa, de Adelino Nunes ou de Keil do Amaral mantem entre si uma similitude visual evidente, caracterizada por um modernismo formalmente suave e funcionalista, e por um gosto pela expressão artesanal, decorrente de aspectos locais como a mão de obra, mas também por um forte sentido prático dos seus autores, que se

15. [s.n.], "Plano de Urbanização da Costa da Caparica", Arquitectura, 2ª série, ano XX, nº 13, Lisboa, 1947, p.3-13.

Sobre a actividade destes arquitectos como urbanistas ver também:

LÔBO, Margarida Souza, *Planos de Urbanização. A Época de Duarte Pacheco*, (1993), FAUP publicações, Porto, 1995

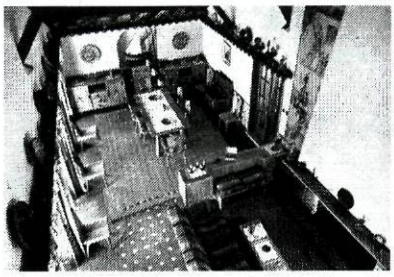
16. A revista *Panorama,* nº 15-16, de 1943 na secção *Bom Senso e Bom Gosto* apresenta fotos do interior das casas dos arquitectos Raul Tojal, Keil do Amaral, Faria da Costa e Adelino Nunes que ilustram o artigo *Rodísio: bairro dos arquitectos.*

alicerça em padrões rústicos, como os que são visíveis desde a concepção até à decoração das casas.

A descrição que acompanha a publicação da casa Diamantino Tojal, começa por nos falar do seu proprietário como factor que contribui para a compreensão da casa que Faria da Costa projecta:

"(...) é um homem extraordinário, dinâmico, barulhento, sempre pronto a obsequiar os seus numerosos amigos com bons almoços e jantares, com o corpo constantemente a pedir-lhe um mergulho dentro de água, com o vício de coleccionar coisas incríveis, principalmente obras populares — bonecos de barro, loiças, etc — e o arquitecto Faria da Costa, (...), procurou fazer-lhe uma casa de férias perfeitamente adequada ao seu temperamento e ao género de vida que gostava de levar."[17]

9-20. Casa Diamantino Tojal, sala comum, Faria da Costa, 1948 [p284]



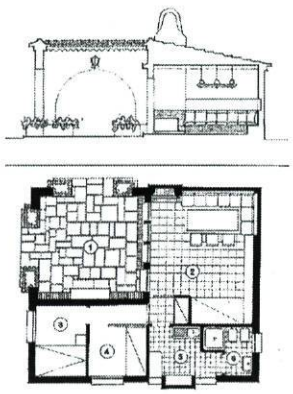
9-21. Casa Diamantino Tojal, vista do varandim, Faria da Costa, 1948 [p284]

A casa é de grande dimensão e apesar dos requisitos decorrentes do estilo de vida do seu proprietário, apresenta uma aposta na simplificação do programa. A sua organização de planta em forma de L, assenta numa estrutura funcional clara e racional, e na concentração da vida doméstica em três conjuntos identificados como, zona privada sobreposta em dois pisos com quatro quartos, zona de serviços com sala de engomados, cozinha, copa e aceso de serviço, e sala comum.

É relevante na organização da casa, a espacialidade da sala que se assume com espaço central da vida doméstica, congregando sobre ela todas as circulações interiores. Assim os acessos, quer da entrada principal, quer da garagem, abrem-se a uma cota superior para este espaço, assim como a escada de acesso ao piso superior, localizada somente sobre o corpo dos quartos, que é projectada como parte integrante deste grande espaço central da vida doméstica, marcando um dos seus extremos. Reforçando este aspecto salienta-se ainda a altura dupla da sala que proporciona um varandim sobre a sala no cimo da escada.

17. [s.n.], "Casa de Campo", *Arquitectura*, 2ª série, ano XX, nº 21, Lisboa, 1948, p.21

O espaço assim obtido revela-se com objecto de um atento trabalho de concentração de funções e simplificação das actividades, garantindo a continuidade de diferentes áreas funcionais integradas num único espaço. Esta simplificação é também revelada pela quase eliminação de zonas de circulação estrita. Não existem corredores (somente na distribuição dos dois quartos por piso) e a escada, como vimos, integra-se no espaço comum da sala articulando as principais passagens entre zonas da casa: acesso principal do exterior, garagem, quartos em ambos os pisos, sala e serviços.

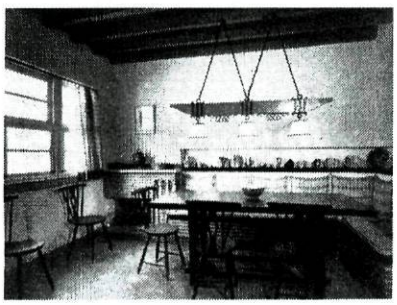


9-22. Casa de férias no Rodízio, planta e corte, Faria da Costa, 1948 [p464]

A organização da casa de matriz racional, procura reduzir aspectos de segregação socio-funcional, através do confluência no espaço central, dos principais movimentos, horizontais e verticais, dentro do espaço doméstico como factor de caracterização deste espaço. É o caso da passagem dos quartos para a cozinha, embora em níveis diferentes, ser realizada pelo interior da sala.

A simplificação traduz-se numa possibilidade de conceber e de articular o espaço de forma inovadora, propondo um estilo de vida particular, consonante com o seu proprietário. Esta acção, não descura contudo, os aspectos funcionais da área de serviços, onde é garantida uma perfeita ordenação de diferentes actividades, demonstrando particular atenção neste aspecto, de acordo com uma intensa vida social.

Também a relação como exterior é assegurada através da abertura da sala para o terraço com a piscina, sendo os quartos voltados para o lado oposto: em frente da sala situa-se a piscina, sendo lateralmente, que se organiza um outro espaço próprio para a vida exterior com a designação "sala de ar livre"[18] que mantém com a copa uma passagem de serviço pelas traseiras.



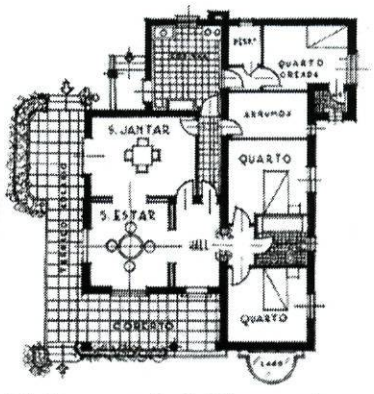
9-23. Casa de férias no Rodízio, sala comum, Faria da Costa, 1948 [p464]

A casa Diamantino Tojal apesar das inovações que introduz, mantém numa expressão depurada referências às construções vernaculares, ao trabalho artesanal da pedra, madeira e ferro, sugerindo uma versão mais

18. [s.n.], "Casa de Campo", *Arquitectura*, 2ª série, ano XX, nº 21, Lisboa, 1948, p.20

elaborada e erudita do protótipo da casa portuguesa, vulgarmente chamada "português suave".

No mesmo ano de 1948, Faria da Costa projecta uma pequena **casa de férias no Rodízio [p464]**. Apesar de praticamente se tratar de um abrigo, com uma distribuição de funções e equipamentos a reflectirem essa condição, a sua organização apresenta uma tal redução de áreas, que revela um conjunto de soluções de economia de espaço, informadas nas experiências modernistas sobre condições mínimas de habitabilidade. Assim, vamos encontrar soluções pragmáticas mas igualmente modernizantes, como os assentos fixos da mesa, sofá cama na sala, quartos com camas encostadas à parede, armário fixo, chuveiro embutido entre paredes e a substituição das portas interiores por cortinados.



9-24. Casa na praia de Miramar, planta, Mário Abreu, 1944 [p162]

No entanto, e apesar da administração de um espaço mínimo com soluções de equipamento tipicamente modernas, as imagens que nos chegam da casa, confirmam um gosto pelo rústico, na decoração e no mobiliário. Esta referência estende-se também à imagem exterior da casa, que formando um L, origina um pequeno pátio, para o qual é aberta a sala através de uma porta e janela, e que é inteiramente delimitado por dois arcos encimados por falsos beirais.

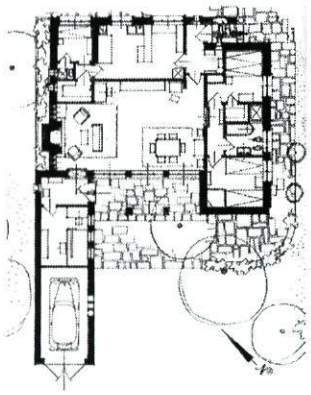
9-25. Casa na praia de Miramar, acesso principal, Mário Abreu, 1944 [p162]

A arquitectura da casa opta por uma referência rústica, evocando sinais de outras construções da arquitectura popular como os beirais ou a chaminé trabalhada. Verificamos assim que, nem o gosto do proprietário é condição suficiente para determinar a invenção do arquitecto, nem a manipulação de técnicas modernas de organização espacial parece impor um estilo modernista à construção. O lado prático da obra e a ausência de uma convicção moderna, socialmente ancorada na sociedade portuguesa, parecem ser os motivos que determinam a linguagem desta arquitectura.

Na década de quarenta, também Mário Abreu projecta uma pequena **casa na praia de Miramar [p162]** destinada a residência balnear, onde

este debate entre modernidade e tradição, não está presente como material da conceptualização da ideia arquitectónica.

A casa organiza-se em duas alas marcadamente diferenciadas. Uma destinada à sociabilidade da vida doméstica — estar e comer — à qual são aproximados os quartos, embora com acesso independente desde o átrio de entrada, este claramente desproporcionado relativamente aos compartimentos que serve. Outra, onde se localizam a cozinha, arrumos e quarto da criada. Contrariamente a uma ideia de economia de espaço, mas garantindo uma rigorosa segregação socio-funcional, existe um pequeno corredor central, que liga a área de serviço ao hall de entrada.



9-26. Casa Adelino Nunes no Rodízio, planta piso 1, Adelino Nunes, 1947 [p755]

Embora tratando-se de uma construção com áreas mínimas, a sua organização interna e a sua linguagem exterior, afastam-se da experiência modernista observada em exemplos anteriores procurando, pelo contrário, condensar pela miniaturização, os sistemas de relações presentes na habitação tradicional com outras dimensões. A habitação construída é a caricatura da casa tradicional burguesa, sendo incapaz de registar, como nas habitações que vimos, o ambiente particular para o qual a casa foi construída e as próprias limitações do programa. Verificamos assim, que a casa não questiona as convenções funcionais e espaciais da habitação burguesa limitando-se e reduzi-las, obtendo espaços exíguos como os destinados à sala de estar e jantar.

9-27. Casa Adelino Nunes no Rodízio, sala comum, Adelino Nunes, 1947 [p755]

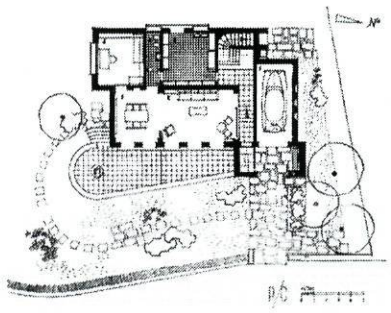
Observando as imagens e planta da **casa Adelino Nunes no Rodízio [p755]**, encontramos os mesmos princípios de organização tripartida e simplificação do programa doméstico, emanantes da modernidade, em simultâneo com um gosto rústico pelo "português suave", que verificamos na casa de Faria da Costa.

Estão presentes os mesmos tipos de elementos construtivos, por exemplo o travejamento aparente no tecto, o mesmo tipo de mobiliário, o mesmo gosto pelo objectos de cerâmica artesanal. A área de serviços apresenta também um programa detalhado, com armários contínuos na copa, como é ilustrado na imagem que acompanha a sua publicação.

A sala comum, continua a ser o espaço central da vida doméstica, a razão da própria casa, quer pela sua dimensão, quer por congregrar sobre ela todas as circulações que a atravessam.

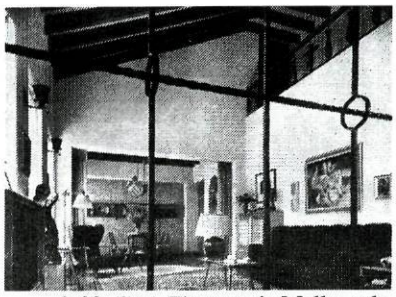
Salienta-se ainda, tal como na casa Diamantino Tojal, a presença da garagem integrada na habitação. Este corpo forma com a restante edificação um pátio em L, por onde se realiza a entrada principal — com uma antecâmara que se abre directamente sobre a sala — e para onde se orienta a sala. É curioso notar a diferenciação na forma como esta casa e a casa Diamantiano Tojal se ligam ao espaço exterior. Nesta, a sala não se abre directamente sobre o pátio exterior que a habitação forma, sendo a sua ligação somente visual através de janelas; pelo contrário, na casa Diamantino Tojal a sala abre-se directamente sobre o espaço exterior numa sequência de cinco portas.

Ainda no corpo da garagem, que prolonga a edificação limitando o espaço exterior, encontra-se uma pequena sala de trabalho.



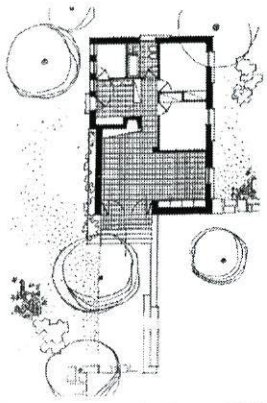
9-28. Casa Thomaz de Mello, planta, Keil do Amaral, 1941 [p262]

Julgamos que estas três casas, de Faria da Costa e Adelino Nunes, encontram a sua principal referência, na casa realizada por Keil do Amaral em 1941 no Estoril. Trata-se da **casa Thomaz de Mello [p262],** onde encontramos os mesmos princípios e elementos formais atrás enunciados, marcados por um gosto "português suave", embora aqui mais depurado e afirmado com elementos de evidência moderna. Devemos destacar no entanto, que nesta casa de Keil do Amaral, o desenvolvimento espacial da sala e o acesso à casa, constituem elementos inovadores no processo de transformação do espaço doméstico.



9-29. Casa Thomaz de Mello, sala comum, Keil do Amaral, 1941 [p262]

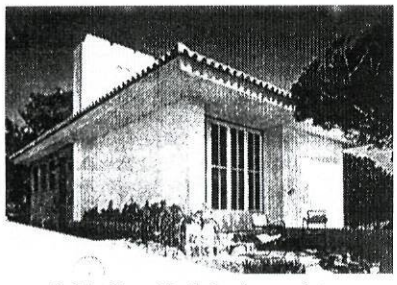
A sala é o espaço central da casa, embora o seu desenvolvimento espacial apresente uma variação de pé direito, que distingue as zonas de jantar e estar. Tratando-se de espaços ligados que formam uma sala comum, persistem um conjunto de marcações espaciais que permitem identificar a autonomia desses espaços. Àvariação do pé direito entre os dois espaços — a sala de estar comunica com a galeria de acesso aos quartos no piso superior e o tecto corresponde à estrutura da cobertura



9-30. Casa Keil do Amaral, planta, Keil do Amaral, 1939 [p275]

inclinada — associa-se um pórtico, que assinala a transição entre os dois espaços contíguos. Este elemento, de separação e de união, permite "separar" os dois espaços, mantendo embora, uma perspectiva comum sobre eles. O mesmo pórtico é ainda reproduzido em baixo relevo na parede do fundo na zona de jantar, recortando-se sobre tijolo aparente, reforçando o efeito de profundidade entre os espaços. A presença do tijolo aparente é inédita, e julgamos poder reportar-se directamente ao apreço de Keil do Amaral pela cultura arquitectónica holandesa.

O tratamento exterior da casa é muito depurado, baseado no desenho e articulação dos telhados como principais elementos que identificam o volume construído. É através da sua dobra, volume e telhado, que é obtida a marcação da entrada simultânea da garagem e do acesso principal à casa. Esta marcação faz-se pela colocação transversal do telhado, que assim permite ver as duas águas acentuando a verticalidade desta parte da casa. É ainda curioso notar, como a garagem e acesso principal à habitação se juntam sob um mesmo alpendre. Também a circulação interior que cruza a sala, desde a entrada até às escadas (que aqui são ocultas), e à zona de serviço, é tratada com ligeiro desnível e com uma grade em ferro, distinguindo-se assim a zona de passagem, do espaço da sala.



9-31. Casa Keil do Amaral, terraço exterior, Keil do Amaral, 1939 [p275]

Tal como Faria da Costa, também Keil do Amaral tinha projectado a **casa Keil de Amaral [p275]**, no Rodízio perto da Praia das Maçãs. Este projecto de 1939, revela contudo uma cultura moderna desconhecida no projectos que analisamos, nomeadamente nas casas de férias de Faria da Costa ou de Adelino Nunes.

9-32. Casa Keil do Amaral, sala comum, Keil do Amaral, 1939 [p275]

Trata-se de uma habitação onde, melhor do que em qualquer outra, a ideia de abrigo e de ligação à vida ao ar livre como estilo de vida, é mais claramente traduzido nas soluções adoptadas.

A casa assente num rectângulo, baseia toda a sua organização na definição eficaz dos aspectos mínimos das tarefas da vida doméstica e da privacidade, procurando libertar o máximo de área para a zona de estar e de ligação com o exterior.

O volume da lareira e chaminé, estabelece a divisão interior essencial entre área social e da cozinha e quartos. No exterior, é também este volume que divide o alçado em materiais de acabamento: reboco pintado (sala comum) e pedra aparente (serviços). Esta distinção de materiais existe igualmente na sala comum, onde a parede da lareira é em pedra.

O pavimento da sala é prolongado para o terraço exterior, reforçando a abertura do grande vão da sala.

A cobertura é em telha com quatro águas, contudo o seu beiral é extremamente projectado para o exterior o que reforça marcação da sombra e autonomiza assim, a leitura dos planos verticais das paredes e da chaminé.

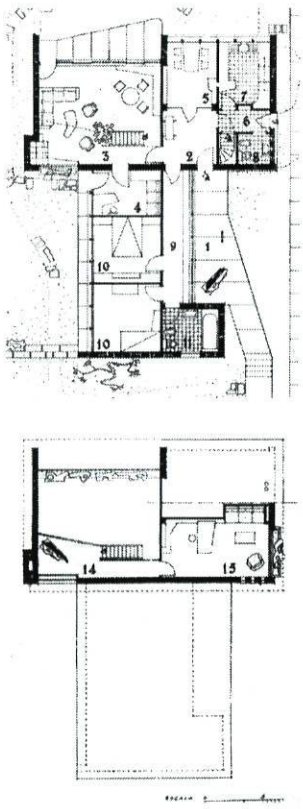
Esta casa de férias de Keil do Amaral, apresenta uma solução de concentração e simplificação do programa que, como vimos, na década de quarenta irá influenciar diversas obras. Também a articulação entre moderno e tradição será presente, numa situação de equilíbrio e depuração formal, marcada simultaneamente pelo gosto da cultura popular.

Moderno e vernáculo, uma experiência

Em 1948, Arménio Losa e Cassiano Barbosa projectam a **casa J. Carrapatoso [p340]** localizada no Porto, que partilha com os exemplos anteriores uma mesma preocupação na organização, redução, simplificação e concentração do programa doméstico, embora com resultados formais, que julgamos significativamente diferentes.

Embora não se tratando de uma habitação com um apertado controlo das áreas, o projecto para esta casa, tenta encontrar a medida exacta, para a realização espacial de cada dado do programa a que procura dar resposta. As áreas dos compartimentos são encontradas em função da forma de ocupação e utilização dos espaços, e nessa perspectiva o projecto apresenta uma forte racionalidade. Podemos observar a atenção a este facto, na cuidadosa comunicação dessas actividades, quer através do equipamento fixo, quer do mobiliário representado em planta.

A compartimentação dos espaços revela também, uma geometria adequada às suas necessidades funcionais, traduzida igualmente na forma como é organizada a casa. Partindo de uma estrutura tripartida — quartos, sala de estar e serviços com sala de jantar — o projecto apresenta uma concentração das actividades afins em cada uma deste três núcleos, assegurando a sua autonomia e inter-relação funcional bem como a sua tradução espacial.



9-33. Casa J. Carrapatoso, planta piso 1 e 2, A. Losa, C. Barbosa, 1948 [p340]

Esta análise que os autores estabelecem do programa doméstico e que reflectem no seu projecto, permite identificar um conjunto de sinais, quer na organização interna da casa, quer na sua linguagem exterior, que nos indicam a sua atenção em traduzir uma nova forma de habitar conciliando modernidade e tradição. Se por um lado, o programa doméstico responde com uma aglutinação funcional tradicional em três grupos, em que são mantidas as principais áreas de segregação nos serviços e nos quartos, não deixa nessas mesmas áreas, de indicar novas possibilidades de interpretação da rotina doméstica e da forma de habitar.

A zona de serviços articula a cozinha, com bancada de trabalho continua em U e passa pratos para a sala de jantar, instalações sanitárias, entrada de serviços e uma pequena escada para a cave.

É a localização da sala de jantar relativamente à área de serviço, e separada da zona de estar, que introduz uma valorização diferente deste espaço na hierarquia de funcionamento do espaço doméstico a que estamos habituados. Ao situar-se num posição de transição entre o átrio de entrada, os serviços e a sala de estar, a sala de jantar entendida como principal zona de sociabilidade doméstica, define uma interpretação diferente do programa, ao ensaiar incluir o espaço de comer na zona de serviço, ou pelo menos de a considerar mais afecta a esta parte da casa do que à vida social que se pretende para a sala de estar.

9-34. Casa J. Carrapatoso, vista sul, A. Losa, C. Barbosa, 1948 [p340]

Verificamos que a segregação da vida doméstica embora permaneça como factor determinante na orientação da estrutura da casa, revela também um sentido de integração que permite, por exemplo, que a sala de jantar se aproxime da zona de serviços. A segregação deixa de ser uma

estrita noção de enclausuramento funcional, sobretudo ditado por convenções sociais, e passa a ser também determinada por aspectos práticos da vida quotidiana. A concentração dos quartos, num corpo próprio é sobretudo determinada pela eficácia prática do seu funcionamento, da autonomia e privacidade requerida, e da sua protecção relativamente ao ruído da vida em casa.

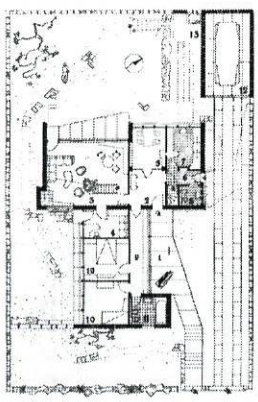
Na obra destes arquitectos, vamos encontrar situações semelhantes, em que os parâmetros da rotina quotidiana doméstica parecem ser questionados para se alcançar outras soluções. A casa António Neves [p369], que os mesmos realizam em 1947, o acesso principal à habitação que cruza o alpendre da garagem, é realizado pelo piso superior onde se situam os quartos. Sem pôr em causa a necessária privacidade desta área da casa, a solução adoptada ultrapassa os habituais convencionalismos, procurando responder globalmente às circunstâncias do projecto.

A concepção da casa J. Carrapatoso, apresenta um conjunto de espaços que identificam necessidades muito particulares da vida doméstica, relacionadas com o trabalho e o lazer, e de uma certa forma de estar e de habitar do seu habitante. Como sinal desta procura da identidade e individualidade dos espaços, podemos referir a informalidade da organização da sala, em dois núcleos de estar, um junto da lareira e outro da superfície de vidro aberta para o jardim, ou espaço da galeria sobre a sala equipado com uma *chaise longue*, (representação corbusiana do descanso individual), que dá acesso a uma pequena sala de trabalho aproveitando o vão do telhado. Ou ainda a presença de um escritório com acesso directo pelo exterior e pela sala de estar.

Também o espaço exterior é considerado como extensão espacial da casa e da sua vida doméstica. A sala de estar, ao prolongar o pavimento e ao recuar o caixilho relativamente ao beiral, mais do que criar um espaço de estar exterior, reforça esta intenção, como uma mais valia de um novo estilo de vida. A este aspecto não será estranha a implantação da garagem, que conjuntamente com a casa conformam um recinto exterior. Sinal desta vontade de ocupação exterior, é representado nas

plantas publicadas em 1950, onde é assinalado um homem deitado usufruindo a vida ao ar livre, no recanto protegido do alpendre de entrada.

Mas o aspecto que mais distingue esta casa, por exemplo da casa Thomaz de Mello (de Keil do Amaral), é a forma como é afirmada, na construção e na linguagem arquitectónica, a cultura moderna e sua articulação com os elementos tradicionais. A casa J. Carrapatoso afirma mais claramente a sua modernidade, apesar da utilização inequívoca de telhados e de pedra aparente — no interior e no exterior da habitação — enquanto elementos que valorizam os meios disponíveis no local, mas também como recusa dos seus autores de uma ortodoxia moderna sem sentido face às circunstâncias presentes.[19] Esta posição não impede contudo, um jogo de volumes muito claro, salientado por telhados de uma só água (e não de duas como na casa Thomaz de Mello), o que permite uma leitura mais límpida dos planos geométricos que limitam a edificação. O desenho das janelas parece também, ser mais agarrado a uma cultura moderna, do que no exemplo referido de Keil do Amaral. A aglutinação das janelas dos quartos formando uma marcação horizontal, ou a janela vertical na sala, no canto da lareira, que permite a leitura máxima do vão disponível no seu espaço interior, ou ainda os óculos circulares virados para a entrada principal, parecem assinalar a intenção de expressar modernidade.



9-35. Casa J. Carrapatoso, implantação, A. Losa, C. Barbosa, 1948 [p340]

Como já referimos, é na espacialidade da sala, definida pela cobertura inclinada, pelos vãos que se opõem de cada lado da sala e pela galeria superior, tal como na casa Thomaz de Mello, que radica uma cultura moderna, mais afirmativa nos seus valores espaciais, e como argumento de um novo estilo de vida, do que aquela assinalada nos projectos de Keil do Amaral, Faria da Costa ou Adelino Nunes. Não se trata de afirmar

19. Julgamos que a obra destes autores é singular nesta articulação entre moderno e vernacular, onde a **casa António Neves [p369]** realizada em 1947, também se destaca. Sobre esta obra ver capítulo *8 O espaço como argumento moderno ou a promenade architecturale*

estes contra aqueles, mas de esclarecer o vínculo formal e a influência que predomina na obra de cada um deles.

9.2 A casa "complexa" e a casa "máquina"

Será aberta outra perspectiva, com as produções de Nuno Portas e Nuno Teotónio Pereira, com a casa na praia da Maçãs em 1957, ou com a série de pequenas casas de férias de João Andresen e Rogério Martins iniciadas em 1946, entre outros, onde e respectivamente, por um lado a influência moderna é cruzada com uma contestação erudita aos princípios formais do Movimento Moderno, de um CIAM no fim do seu ciclo, e por outro, numa afirmação mais entusiasta da elegância moderna, da forma e da sua descoberta espacial, não ignorando o sítio, os materiais e a mão de obra locais. Estas vertentes são informadas por culturas disciplinares diferentes, da arquitectura italiana, brasileira à norte americana, que com consequências formais distintas, olham a realidade onde intervêm, como condição essencial do seu projecto.

Os aspectos que temos vindo a observar, de redução, concentração e simplificação do programa doméstico, constituem um factor pertinente na concepção do projecto de Nuno Portas e Nuno Teotónio Pereira, com Luís Moreira, para a **casa na Praia da Maçãs [p457]**, como uma casa "complexa", que assume o compromisso de simplificar o espaço sem ser redutora da experiência da vida. A casa ensaia assim ser o resultado da actividade e para a actividade dos habitantes, o registo espacial do seu mundo.[20]

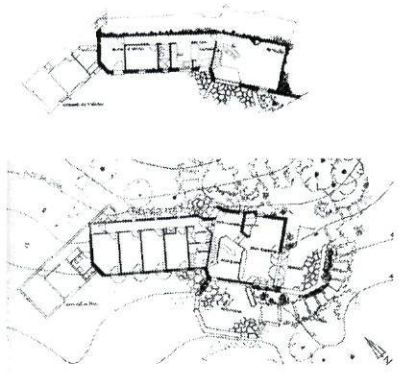
Segundo a nota que acompanha a publicação de1963, são requeridas pelo proprietário, contenção do custo da construção e simultaneamente, flexibilidade na sua organização, atendendo tratar-se de uma habitação

20. A ideia de uma casa complexa surge também na análise da casa em Floirac (1997) de Rem Koolhass, para quem a ideia de complexidade surge como aspecto vital do registo da vida contemporânea. Na encomenda da casa de Floirac, o seu dono (vítima de acidente que o deixou paralisado) terá afirmado *"não quero uma casa simples, quero uma casa complexa, porque será a casa a definir o meu mundo"*

COLOMINA, Beatriz, LLÉO, Blanca, "A machine was its heart: a house in Floirac", *Domus*, 811, 1999, p.58

de férias de campo e praia, para uma *"família numerosa e acolhedora de numerosos amigos"*,[21] e que possibilite no futuro a sua ampliação.

A resposta a estes requisitos, parte da sistematização da casa em dois grupos que reúnem a vida social e os quartos, sendo prevista desde logo a possibilidade de crescimento desta última zona. Esta solução permite focar todo esforço de projecto nesta duas áreas, nucleares no desenvolvimento da casa, e na sua optimização enquanto espaços, que devem responder a um programa e a um estilo de vida.



9-36. Casa na Praia das Maçãs, planta piso 1 e 2, N. Portas, T. Pereira [p457]

A organização da casa nestas duas áreas, é directamente traduzida em dois volumes exteriores que identificam as principais funções que albergam: quartos, serviços e cozinha e a zona social.

O corpo dos quartos, ou *"celas"* como é designado na nota que acompanha o projecto, é constituído por dois pisos. No piso inferior situam-se as serviços e cozinha (com acesso pelo exterior à cota mais baixa), e no piso superior os quartos, constituídos por um módulo que é repetido, servido por um corredor lateral, solução aliás, já anteriormente examinada.

9-37. Casa na Praia das Maçãs, acesso principal, N. Portas, T. Pereira [p457]

O corpo da zona social, com uma planta quadrangular, é destinado à sociabilidade doméstica, articulando diferentes níveis numa solução espacialmente complexa, que permitem determinar diferentes zonas de estar, e diferentes formas deste espaço se abrir para outros tantos espaços exteriores. Esta parte da casa é distribuída em três níveis: zona de refeições (situada na cota mais baixa ao nível da cozinha e que se abre para o espaço exterior designado de "esplanada"), zona intermédia (de acesso ao corredor de distribuição dos quartos e aos sanitários e entrada principal), e a zona superior, destinada ao principal espaço de estar, com a presença de uma enorme lareira que separa esta zona da entrada, e que é aberta para um "terraço" exterior.

Este espaço é centrado em redor de uma escada com um grande vão central, que interliga os diferentes níveis. O espaço da escada e o seu

21. [s.n.], "Habitação na Praia das Maçãs", *Arquitectura*, nº 79, Lisboa, 1963, p.13

vazio central constituem o verdadeiro *core* da habitação. No seu redor, em diferentes níveis, com distintas utilizações dos espaços, com outras tantas aberturas sobre o exterior, processam-se diferentes formas de ocupação que albergam a vida doméstica.

A solução encontrada parece responder com precisão aos objectivos da casa. A fragmentação do espaço de estar em níveis diferenciados, mas relacionados através da escada e do espaço central que os une, parece possibilitar simultaneamente a concentração de diferentes formas de estar, de reduzir a área que seria afecta individualmente a cada zona, e de simplificar as relações de funcionamento doméstico e espaciais neste corpo. A ideia de movimento que é sugerida neste corpo, contrapõe-se à privacidade e serenidade da repetição das *"celas"* no outro corpo. Para a compreensão desta solução, falta referir a concordância entre os distintos níveis em que a casa se organiza e a topografia do terreno envolvente, que permite que cada nível vá encontrar um prolongamento próprio com o exterior.

9-38. Casa na Praia das Maçãs, corredor de acesso aos quartos, N. Portas, T. Pereira [p457]

Contudo nesta invenção espacial que aglutina a zona de estar e a sua própria dinâmica, parece estar excluída a cozinha, uma vez que o seu desenho define um espaço próprio para o *"pequeno almoço"*, com uma ligação directa ao exterior. Seria mas consonante, de acordo com a perspectiva que temos hoje do funcionamento da cozinha, que ela integrasse de forma mais directa o espaço central. Contudo, durante os anos em que decorreram o projecto e a construção (1957-59), esta ideia não foi considerada. No projecto seguinte da mesma equipa, para a casa Barata dos Santos [p456], a cozinha ganha um outro protagonismo através da invenção do dispositivo da ligação "tubular", que articula cozinha e sala de jantar através da sala de estar.

9-39. Casa na Praia das Maçãs, zona superior de estar, N. Portas, T. Pereira [p457]

A constatação da redução do espaço da habitação, da simplificação e da concentração de alguns aspectos do programa doméstico surge, também, como oportunidade da habitação responder a novos estilos de vida, em que o habitar e o lazer são aspectos essenciais na qualificação do quotidiano.

A urbanização junto das praias, desde o Rodízio a Ofir, revela esta nova forma de estar. Estes locais surgem como espaços capazes de proporcionarem o contacto com a natureza, o despojamento de um conjunto de rotinas domésticas, que aqui podem ser abandonadas ou revistas, de acordo com uma outra forma de estar. Esta outra habitação, deve responder de forma mais pragmática e simples (e por vezes também de forma mais económica), a um novo tempo de lazer fora da residência principal, do fim de semana e de férias, no campo ou na praia.

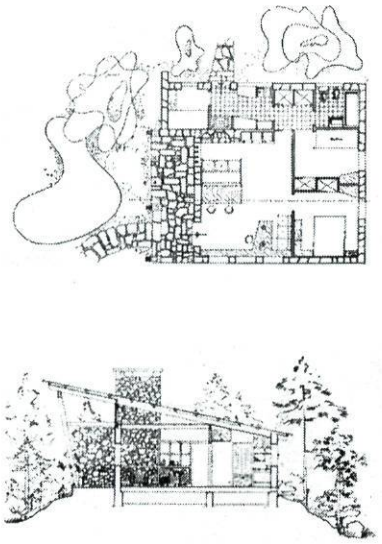
Um dos exemplos que melhor sintetizam este esforço de economia dos recursos, postos à disposição do arquitecto, para projectar esta habitação, são as pequenas construções destinadas a esta nova condição de vida no tempo livre. Partilhando os mesmos princípios de economia, nem todas as habitações no entanto, foram pensadas exclusivamente para férias, havendo casos em que algumas foram concebidas desde raíz como habitação permanente, ou outras com áreas superiores, de um uso flexível entre sazonal e permanente.

O mais significativo para a arquitectura destas casas, é a oportunidade de aceitar o lazer como algo indispensável ao programa doméstico, proporcionando um novo campo a ser explorado pelos arquitectos, ao proporem diferentes formas de articulação entre partes da casa, de estabelecerem diferentes níveis de segregação e de privacidade, de simplificarem e reduzirem as exigências do programa doméstico, tudo isto em condições excepcionais, que não seriam aceites na casa de todos os dias. A transferência de formas de fazer e de estar, entre estes dois tipos de casas, e também entre arquitectos e habitantes, vai com certeza alterar as condições em que o espaço doméstico é pensado, desde a segunda metade do século XX, facto que temos vindo a registar nos exemplos observados. Trata-se da abertura subtil a novas rotinas, modernas, que irão progressivamente ocupar a vida doméstica.

A **casa de férias em Ofir [p329]** realizada em 1946 por João Andresen e Rogério Martins, é exemplo de um conjunto de casas abrigo para tempos de lazer onde vamos encontrar a oportunidade de exploração

espacial e do vocabulário moderno, como proposta de formalização de uma nova ideia de habitar.

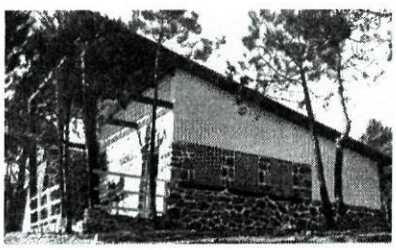
O desenho desta casa assenta, como já referimos, num entusiasmo modernista que determina o seu desenho e organização, ao contrário da reflexão sugerida pela casa na Praia da Maçãs. A casa é um dispositivo que pretende propor um estilo de vida. Ao contrário da casa "complexa" da Paria das Maçãs, a casa de férias em Ofir explora as possibilidades de reduzir e simplificar o programa doméstico, para produzir uma organização espacial orientada para uma nova domesticidade. A esta casa é associado um estilo de vida, que se pretente racional e eficaz como uma máquina moderna. Enquanto a primeira casa procura ser um resultado, esta e outras que observaremos, produzem uma condição de vida moderna para os seus habitantes



9-40. Casa de férias em Ofir, planta e corte, J. Andresen, R. Martins, 1946 [p329]

A planta da casa tem como base um quadrado, em redor do qual, no seu perímetro em L, são instalados os compartimentos destinados aos serviços e quartos. O espaço central é destinado à vida social e à abertura da casa para o exterior que se pretende valorizar.

A casa parte de uma organização funcionalmente eficaz e de grande racionalidade: um dos lados do L é ocupado pelas zonas de água, cozinha e sanitários, e o outro pelos quartos. Esta organização não impede que um dos quartos tenha acesso pelo espaço de estar, considerando que este aspecto de segregação e de privacidade (por exemplo no acesso aos sanitários) não é relevante. Existe também um quarto junto da cozinha, numa posição que o afasta do centro da casa, aceitando ainda a existência de empregados domésticos e consequente segregação na organização da casa.



9-41. Casa de férias em Ofir, alpendre varanda, J. Andresen, R. Martins, 1946 [p329]

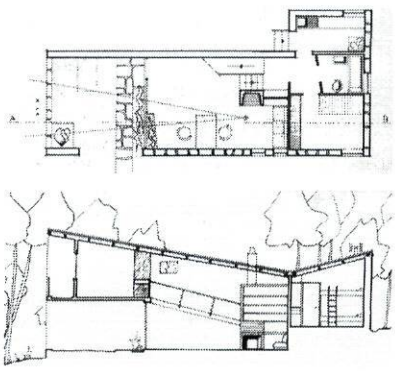
Mas o aspecto mais relevante na organização da casa, é a oportunidade de *fazer moderno* que o programa proporciona, como forma de reduzir, simplificar e concentrar, aspecto esse observado também, no equipamento e na sua distribuição. Através da planta e do corte da casa, pode-se observar o desenho cuidadoso de mobiliário fixo integrando diferentes componentes: armário, parede, mesa e banco. A sala é organizada desde dois núcleos, um sobre a lareira, outro no canto

oposto, onde a mesa integra uma prateleira que se desenvolve ao longo da parede. Os quartos são separados por armários roupeiros que integram uma mesa e toucador.

Este *fazer moderno* será mais vincado na espacialidade da casa: a articulação da estrutura em madeira para uma cobertura inclinada em "chapa ondulada Lusalite" e o espaço da sala comum constitui um dos elementos mais fortes na sua caracterização moderna. No corte que acompanha a publicação desta casa em 1950, é visível a forma como o plano inclinado e único da cobertura, permite criar interiormente na sala, um espaço de altura variável, que depois é repercutido com a presença da estrutura de madeira no alpendre da varanda que se projecta na frente da casa. Esta elaboração entre concepção estrutural e espacialidade, é evocadora de uma codificação moderna que se encontra formalmente presente em obras de Le Corbusier (como a Villa de Mme. H. de Mandrot), ou de Schindler onde predomina uma influência wrightiana.

A evocação destas influências na casa de Ofir, reforça-se também, se atendermos à forma como a lareira e a chaminé, construída em pedra (elemento vital de fixação do habitat), cruza a estrutura leve de madeira e a cobertura de Lusatite.

A contraposição destes elementos, pedra-madeira, denso-leve, quente- frio, pode ser encontrada na obra dos autores referidos. Também a pedra que é utilizada no embasamento desta construção, ou na moldura de três janelas da sala, dando-lhe uma unidade horizontal, é simultaneamente, expressão moderna e confrontação de saberes, revistos nas formas tradicionais de construir nos seus materiais.

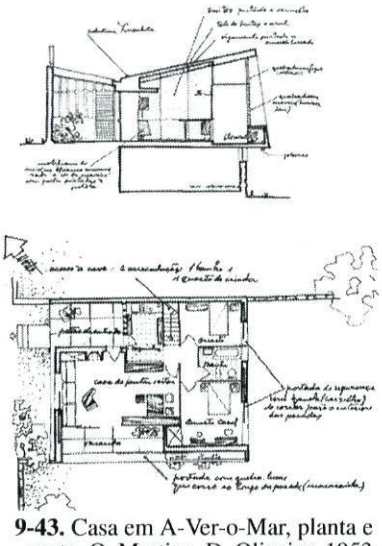


9-42. Casa de férias em Carreço, planta piso 1 e corte, J. Andresen, 1950 [p356]

Em Carreço, A-Ver-o-Mar, Miramar, Praia das Maçãs, ou na Arrábida, entre outros locais, vamos encontrar um vasto conjunto de casas que constituem uma construção que se repete, tornando-se numa imagem corrente nos pinhais e nas zonas balneares, apresentando-se sempre como oportunidade de expressar a modernidade da sua intervenção, embora de sinal diverso.

Para o Alto do Rodízio seria mesmo organizado um concurso para uma casa, tendo sido seleccionado João Andresen como primeiro classificado, a qual será publicada na revista Arquitectura, em 1948.[22]

Essa modernidade é marcada por sinais que se vão repetindo: pelo telhado borboleta, com duas águas convergentes, no sentido de ocultar a sua presença no desenho do alçado; pelo desenho e integração do mobiliário na construção de equipamento fixo; pelo uso de grelhas; pela marcação da horizontalidade dos vãos e novas formas de os movimentar; pela utilização da pedra aparente nas paredes em recorte com superficies brancas de reboco; pelo uso da nova espacialidade nomeadamente na sala comum; ou ainda pela utilização de uma rampa para ligar uma galeria que se abre sobre a sala, como acontece na **casa de férias em Carreço [p356]** de João Andresen, exemplo da redução e simplificação do programa doméstico.



9-43. Casa em A-Ver-o-Mar, planta e corte, O. Martins, D. Oliveira, 1953 [p379]

9-44. Casa em A-Ver-o-Mar, acesso, O. Martins, D. Oliveira, 1953 [p379]

Na **casa em A-Ver-o-Mar [p379]** de Oliveira Martins e Delfim Amorim, construída como habitação permanente para um casal de professores, com a encomenda de todo o equipamento e mobiliário,[23] vamos encontrar também, os mesmos sinais: clareza formal, telhado borboleta, redução e simplificação do programa, integração do desenho do mobiliário no seu projecto.

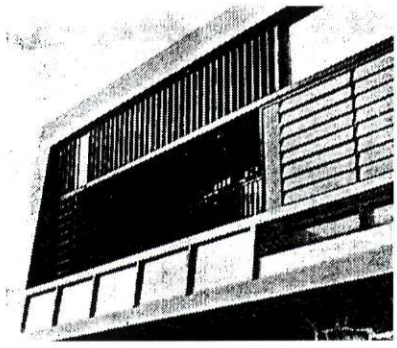
Estes elementos, permitem a exploração de uma laje de tecto inclinada o que introduz uma variação de pé direito na sala, que dá origem a um grande caixilho sobre o exterior, e leva ao estudo da forma de abertura e do controlo da luz, do vão da sala. Aqui vamos encontrar um conjunto de elementos do vocabulário moderno, como janela contínua, diversos tipos de grelhas de sombreamento, e recuo da fachada, que conforma uma pequena varanda que se pode fechar parcialmente. Soluções que

22. RAMOS, Carlos, "Concurso para uma casa de férias no Alto Rodízio", *Arquitectura*, ano XX, nº 23 e 24, Lisboa, 1948, p.2-23, [relatório do júri]

23. *"O mobiliário, integrado no conjunto, é construído com madeira de pinho, macacaúba envernizada e madeira prensada pintada à pistola."* [s.n.], "Pequena habitação em A-Ver-O-Mar", *Arquitectura*, ano XXV, nº 47, Lisboa , 1953, p.11

recordam as utilizadas por Le Corbusier, em projectos como o Immeubles-Villas.

Todas estas casas e as soluções que apresentam, continuam contudo, a encontrar no local e na circunstância em que são produzidas, as condicionantes que as moldam: tradição e moderno.



9-45. Casa em A-Ver-o-Mar, varanda, O. Martins, D. Oliveira, 1953 [p379]

As **casas geminadas [p216]** em Miramar, de Matos Veloso e E. R. Matos, publicadas no âmbito de um artigo sobre a "A VII exposição geral de artes plásticas" de Manuel Taínha, na revista *Arquitectura* em 1953, apresentam uma notável simplificação e redução dos elementos presentes na sua organização.

Embora limitados ao conhecimento da planta do piso 1 e de uma fotografia do conjunto das duas casas (único material publicado), julgamos poder verificar que se trata de um trabalho de grande contenção nos elementos requeridos para a organização do espaço, salientado pelo rigor e composição, que nos é apresentado na planta.

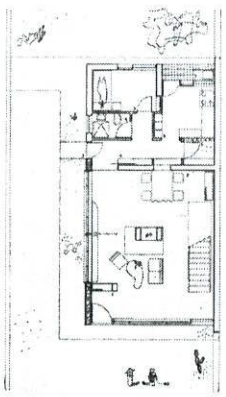
9-46. Casas geminadas, M. Veloso, E. R. Matos, 1953 [p216]

A planta do piso 1, é organizada em duas áreas segmentadas: a social e a de serviço. A zona social é considerada como um espaço único, sendo tratada como uma grande sala comum. No seu centro fica situada a lareira, com abertura para os dois lados da sala, dividindo-a em duas zonas: de comer e de estar. A entrada principal, situada na frente da construção, é realizada directamente para a zona de estar, sendo separada desta por um pequeno biombo/armário que protege visualmente a porta. Finalmente, a escada de acesso ao piso superior, é colocada dentro da sala, aceitando assim que este espaço da sociabilidade doméstica seja atravessado pelos movimentos que a cruzam. A escada é considerada como um elemento arquitectónico na composição espacial da sala. A sala é tratada como o espaço central na vida doméstica, sendo simultaneamente espaço de estar e ligação aos vários compartimentos.

A aglutinação na sala, agora sala comum, de diferentes funções e movimentos, é herdeira desta transformação iniciada com a conceptualização do "central living hall" na transição do século XIX,

assunto anteriormente tratado, como aspecto determinante, na abertura da casa a um outro modo de entender a vida doméstica. Este aspecto será essencial para as possibilidades exploradas pela a arquitectura moderna na redução, simplificação e concentração do programa doméstico.

A presença da escada na sala, na arquitectura do final do século XX, para além de decorrer dos aspectos acima referidos (e já presente no espaço central das casas anglo-saxónicas), vai assumir um valor cada vez mais representativo, abandonando a intenção predominantemente funcional que lhe pode ser atribuída, como resultado dos estudos de redução e simplificação do programa da casa conduzidos pelos arquitectos modernos. A escada surge na sala, inicialmente com uma tradução funcional e uma necessidade de concentrar actividades, para mais tarde, na arquitectura contemporânea vir a ganhar um protagonismo que rivaliza no seu desenho, com as escadarias monumentais dos palacetes dos finais do século XIX.[24] A escada adquire um valor simbólico incontornável na arquitectura da casa e especialmente do espaço interior, sendo um dos elementos mais trabalhados como factor de distinção social no espaço doméstico.



9-47. Casas geminadas, planta piso 1, M. Veloso, E. R. Matos, 1953 [p216]

O desenho elaborado por Matos Veloso e E. R. Matos, para o espaço central é cuidadoso, não só no seu dimensionamento, como também na implantação dos equipamentos fixos e do mobiliário que possibilitam a sua ocupação. Assim, a lareira aberta para ambos os lados, ocupando uma posição central no espaço, é determinante na organização da sala; a janela contínua lateral, à qual é associada uma prateleira e uma cortina perpendicular a este vão, reforçam a possibilidade de dividir a sala em dois espaços; no espaço destinado às refeições, a mesa e as quatro

24. Consultando qualquer dos muitos catálogos recentemente editados sobre casas, facilmente se verifica que a escada é um "elemento nobre" na composição da casa e factor de distinção, não só espacial mas também social. Como exemplo ver:

NEVES, José Manuel (dir.), *Casas*, Estar, Lisboa, 1998.

O repertório das casas aqui apresentado é observado em:

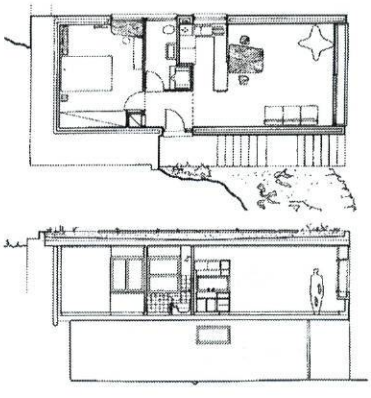
RAMOS, Rui, "Comentário crítico a propósito da edição do livro "Casas", *Arquitectos*, 189, Lisboa, 1999, p.52-54

cadeiras são localizadas de topo contra a parede, onde se abre um passa pratos com ligação à cozinha.

A zona de serviço apresenta, para além da cozinha equipada com um balcão contínuo, um quarto de empregada, sanitário, despensa, sendo estes compartimentos racionalmente articulados por pequeno corredor que os liga ao acesso de serviço e à sala.

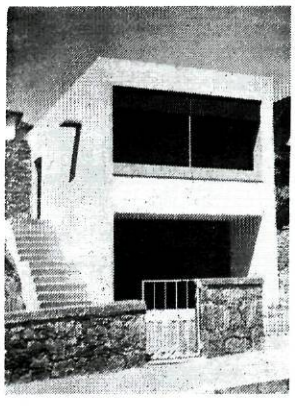
O exterior, de que conhecemos uma única imagem, revela-nos as duas habitações geminadas, com uma varanda balançada contínua no piso superior, provocando uma zona de sombra que solta o piso superior da sua base. A mesma solução é encontrada na casa Rangel Lima [p209] ou na casa Ruy d'Athouguia [p212], entre outras, onde o balanço do piso superior provoca o mesmo efeito de separação do piso térreo. Também a grande superfície sobre os vãos do piso 2 permite-nos concluir que provavelmente a habitação usará um telhado em borboleta, tal como algumas das anteriores casas.

9-48. Casa de férias, planta e corte, Vasconcelos Esteves, 1953 [p386]



No número seguinte da revista Arquitectura (nº49) no mesmo ano, é publicada uma pequena **casa de férias [p386]** de Vasconcelos Esteves. Trata-se de facto de uma construção anexa a outra habitação, destinada a garagem, que no piso superior deu origem a uma habitação.

9-49. Casa de férias, Vasconcelos Esteves, 1953 [p386]

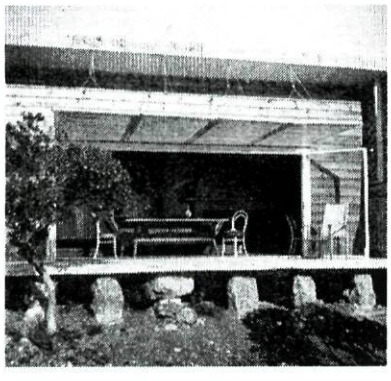


Na realização desta casa é possível reconhecer diversos elementos modernos na sua concepção, como a escada lateral de acesso à habitação ou a cobertura ajardinada, apesar do seu pragmatismo e austeridade formal exterior, permite um cuidadoso estudo da ocupação interior. Tratando-se de um espaço interior mínimo, a organização do programa parte da precisa localização do acesso exterior à casa situado na transição entre a sala e o quarto, em frente da zona de serviços. Esta organização e concepção do conjunto de serviço, que inclui instalações sanitárias e cozinha, permite um desenho compacto reduzindo ao mínimo a sua área, contando para isso com o estudo detalhado da construção dos móveis e equipamentos que definem esta zona. A publicação destes desenhos informa-nos da atenção posta na elaboração dos equipamentos interiores, como âncoras da organização doméstica. A cozinha compacta e aberta

sobre a sala e directamente ligada à mesa de jantar, e a simplificação da vida quotidiana que propõe, permite reconhecer a influência do moderno.

A cobertura ajardinada permite também a continuidade com o terreno, constituindo um espaço de uso e observação da paisagem. Esta solução resulta da implantação da construção em cunha, contra a pendente do terreno, que permite uma clara realização dos objectivos da construção: garagem, casa de férias e presença discreta na paisagem.

9-50. Casa de Alpurtuche, varanda, Eduardo Anahory, 1960 [p431]

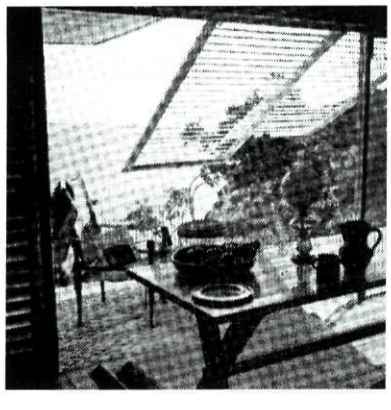


No início da década de sessenta, Eduardo Anahory constroi na Arrábida sobre o mar, duas pequenas habitações com estrutura metálica e madeira.

A **casa de Alpurtuche [p431]**, da qual não conhecemos nenhuma planta, é descrita na nota que acompanha a sua publicação na revista Binário da seguinte forma:

"(...) ocupa uma área de 7m x 7m, compõe-se de uma sala de estar de 5m x 7m, pequena cozinha, casa de banho e dormitório."[25]

9-51. Casa de Alpurtuche, sala, Eduardo Anahory, 1960 [p431]

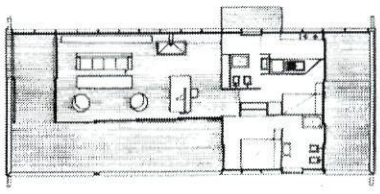


As imagens que a documentam permitem-nos observar o sistema de persianas, que será posteriormente utilizada em outras obras. Trata-se de um sistema simultâneo de grelha e portada que encerra a casa e os seus vãos, protegendo-a do sol. Este sistema funciona pela suspensão das grelhas basculantes através de cabos comandados por cadernais, solução de inspiração marítima. A imagem da casa, permite compreender a riqueza da solução que funciona como filtro, de altura e ângulo variável, ajustando-se à exposição solar e ao uso que se pretende do espaço exterior e interior.

As imagens da casa mostram-nos que o assentamento do volume construído da casa, se realiza sobre esteios baixos de pedra, dando origem a uma varanda alpendrada, sobre a qual a casa de se abre. Apesar

25. [s.n.], "Casa de fim de semana", *Binário*, nº23, Lisboa, 1960, p.267

de não existir mais documentação publicada sobre esta casa, verifica-se que a adopção da madeira, de grelhas, da abertura da casa para o exterior, são soluções que retomam princípios próximos da cultura vernacular, como já referimos em capítulo anterior, sem abdicação de uma expressão moderna.



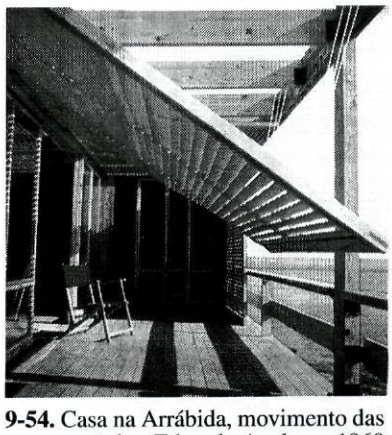
9-52. Casa na Arrábida, planta, Eduardo Anahory, 1960 [p466]

A **casa na Arrábida [p466]**, também de Eduardo Anahory, irá adoptar, não só o mesmo sistema de grelhas e portadas, bem como irá utilizar a madeira e o metal, como materiais de revestimento e estrutura. Estas duas habitações, e as 4 casas de férias em Galapos [p326], com os mesmos princípios formais e construtivos, constituem um conjunto singular no panorama nacional, não só devido ao processo técnico da construção, mas também pela forma como é tratado o tema da habitação de férias sobre o mar.

9-53. Casa na Arrábida, vista do mar, Eduardo Anahory, 1960 [p466]

A casa da Arrábida salienta-se pela espacialidade alcançada com a organização interna proposta, pela sua espectacular articulação com as varandas envolventes (único espaço exterior directamente acessível), e ainda pela sua implantação sobre um conjunto de pórticos metálicos sobre os rochedos e o mar. O projecto revela uma forte pertinência entre solução arquitectónica, programa e tecnologia construtiva, sendo invulgar esta articulação entre os exemplos estudados.

A sua organização compacta e simultaneamente flexível do espaço da entrada, cozinha e dos quartos, vai permitir dividir o espaço habitável em duas zonas referenciadas por varandas independentes que se destinam à sala e aos quartos com maior privacidade. É de notar, como a zona compacta dos quartos, instalações sanitárias e cozinha é organizada sem recurso a espaços próprios de circulação, usando-se diferentes possibilidades de acesso, quer através da sala, quer através da cozinha, alcançando-se uma grande flexibilidade de movimento e de utilização dos espaços.



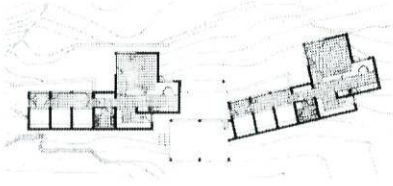
9-54. Casa na Arrábida, movimento das portadas, Eduardo Anahory, 1960 [p466]

As casas de Eduardo Anahory, e particularmente a casa na Arrábida, revelam uma adopção incondicional do moderno, sendo capaz de inovar sobre as condicionantes que lhe são impostas. A qualidade singular desta

habitação e a singularidade da sua obra, transformam esta casa num dos exemplos mais radicalmente modernos construídos em Portugal, contudo praticamente desconhecido.

A casa dos lugares: o início de uma influência

A **casa Sergio Fernandez [p564]** realizada por Sergio Fernandez entre 1971 e 1973 como habitação secundária, apresenta uma delicada integração no terreno com uma forte pendente, exposta à paisagem da foz do rio Minho (trata-se aliás de duas casas repetidas e idênticas).



9-55. Casa Sergio Fernandez, planta, Sergio Fernandez, 1971-1973 [p564]

O interior desta casa, é definido sem um esquema clássico de compartimentos e circulações, apresentando deste ponto de vista uma solução de redução/eliminação e simplificação destes dispositivos. Esta redução e a transformação do programa, tem neste projecto, a particularidade de articular uma nova forma de vida, com uma paisagem que orienta a construção e as soluções adoptadas. A simplificação e redução do programa, por exemplo, na área da cozinha integrada no espaço aberto dos espaços de estar, ou ainda a utilização de alcovas acessíveis desde a galeria aberta para a paisagem, resulta de uma dupla cumplicidade de propor um estilo de vida com a arquitectura, e uma arquitectura com a paisagem.

9-56. Casa Sergio Fernandez, alpendre, Sergio Fernandez, 1971-1973 [p564]

Apesar da particularidade do seu programa — casa de fim de semana — julgamos que os aspectos espaciais sintetizados neste projecto, irão influenciar a arquitectura do espaço doméstico, em especial das casas não urbanas projectadas desde então.

A construção do espaço interno é estabelecida recorrendo a dois argumentos: o movimento dos habitantes e a sua perspectiva sobre o espaço habitável e o exterior.

O seu espaço é fluido, não encerrado por compartimentos (com a excepção de um quarto e das instalações sanitárias), onde cada função é recolhida por um conjunto de equipamentos fixos. Assim, verificamos que o espaço de dormir são alcovas e não quartos, a cozinha é uma

bancada de infra-estruturas, e a sala é o espaço em redor da lareira com uma chaminé tubular, distribuindo-se por dois níveis diferentes. A cada uma das actividades da vida doméstica, corresponde um equipamento que é incorporado pela própria construção. Como resultado temos uma leitura contínua do espaço ponteado por acontecimentos:o desnível entre a sala e zona superior onde também se localiza a cozinha e a mesa de comer, a luz zenital na entrada, a zona mais escura e comprimida da casa, na passagem para a zona das alcovas onde se situam os armários.

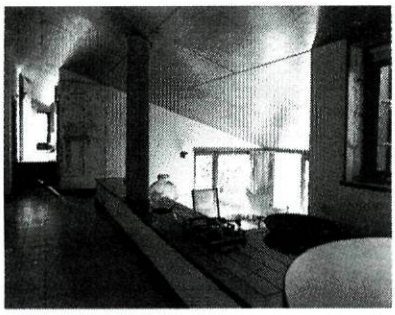
A atenção do projecto, é assim centrada no movimento dos seus habitantes e os objectos que limitam os interiores assim diferenciados. Michel de Certeau refere que, *"o espaço é um cruzamento de mobilidades"*;[26] o espaço na casa Sergio Fernandez é definido por vectores de direcção e velocidade variáveis no tempo. Através de uma observação cuidadosa dos rituais quotidianos, o projecto estabelece caminho e passagens de um uso a outro, construindo uma coreografia particular do movimento dos seus habitantes entre lugares dentro da habitação. O movimento empregue e o tempo que ele necessita, é utilizado como um instrumento para a concepção do espaço. O principal eixo desse movimento e o mais longo, é paralelo às curvas de nível do terreno íngreme, denunciando o princípio da implantação de toda a construção. Este movimento plano evolui contudo, para um movimento tridimensional, quando a circulação inflecte perpendicularmente, da entrada para a sala. Contraposto a um tempo horizontal, sequencial desde a mesa fixa de comer num extremo da habitação ao quarto no outro extremo, surge um outro tempo vertical, de passagem por três plataformas, a cotas sucessivas, desde o ponto mais alto no alpendre da entrada, até ao mais baixo na sala aberta para paisagem.

O outro argumento é a perspectiva. Na chegada à casa, ainda nas imediações do alpendre exterior, o olhar é focado para baixo, numa paisagem profunda, que se estende pela encosta até ao horizonte

26. CERTEAU, Michel de, GIARD, Luce, MAYOL, Pierre, *L'invention du quotidien*, (1980), 1.arts de faire, Galimard, Paris, 1990, p.208

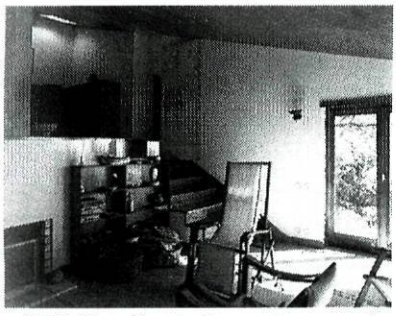
marítimo. A perspectiva que nos é oferecida, é enquadrada por uma moldura de sombra que o alpendre proporciona, o que reforça a violência da imagem. O tema de toda a construção preceptiva do espaço está definido. Se o movimento consagra uma longa horizontalidade, a perspectiva do habitante cruza essa horizontalidade, e dirige-se para a paisagem.

Este mecanismo tem, contudo, dois principais elementos de controlo: a luz e o rasgamento das aberturas no edifício. A perspectiva sobre o exterior, é vincada pela forma como a luz entra e é moldada pelas aberturas no espaço doméstico: da entrada, a luminosidade do fundo da sala inferior conduz-nos na direcção da abertura onde avistamos o exterior; na zona das alcovas, a luz intensa da grande superfície envidraçada da galeria que as percorre abre o nicho de dormir ao exterior; na zona de comer e no quarto, a luz pontual de um vão, remata os extremos da casa. Sobre cada um destes espaços e sobre cada forma de controlo da luz, é construída uma perspectiva.



9-57. Casa Sergio Fernandez, zona de comer e acesso às alcovas, Sergio Fernandez, 1971-1973 [p564]

A forma inversa de algumas perspectivas é surpreendente, sendo particularmente evidente para quem sobe, na contracção do espaço que se verifica, da sala inferior na direcção da entrada (na cota superior). Neste movimento, desaparece o espaço intermédio, correspondente ao nível da cozinha, contraído pela perspectiva agora focada, na luz ténue do lanternim sobre a entrada.



9-58. Casa Sergio Fernandez, zona de estar, Sergio Fernandez, 1971-1973 [p564]

Em vez de propor uma construção geométrica de espaços, Sergio Fernandez situa o habitante no espaço, tornando o seu movimento e o seu olhar, no centro das possíveis articulações que o espaço interior pode oferecer como sequências de lugares habitáveis.

Com a casa Sergio Fernandez, são introduzidas formas de composição que pareciam afastadas da estruturação do espaço doméstico, e que irão ter influência assinalável na arquitectura então produzida. Elementos como, a linearidade da composição em planta e a organização da zona social como espaço aberto, são algumas dessas formas que serão posteriormente adoptadas em diversos tipos de projectos. Referindo

somente alguns exemplos realizadas na década de setenta, entre 1973 e 1979, podemos citar a casa Marques Guedes [p602] de Alexandre Alves Costa, Camilo Cortesão e Sergio Fernandez, as quatro casas em banda [p925] de Rolando Torgo em Matosinhos, as casas em banda [p929] de António Corte-Real em Modelo do Minho, as quatro casas em banda na Aguda [p926] de Manuel Correia Fernandes e a casa Casimiro Vaz [p927] de Henrique Carvalho e Carlos Prata. Como organização longitudinal, o mercado de Braga realizado em 1981 por Eduardo Souto Moura, é um dos exemplos mais influentes pela sua linearidade que marcará não só diferentes obras,[27] mas também trabalhos académicos então realizados na disciplina de projecto do curso de arquitectura da ESBAP.

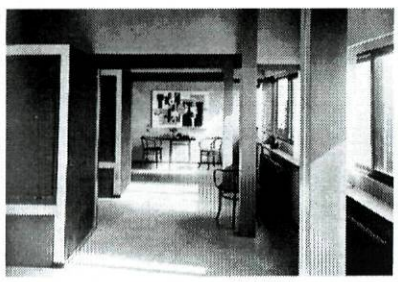
A organização linear da planta e sua consequente estruturação do espaço interior, ou seja da planta comprida que sustenta a repetição de uma unidade base, geralmente servida por uma circulação lateral, é um dos argumentos formais, utilizados pelos arquitectos modernos, na defesa da analogia da casa com a máquina. É esta a perspectiva da argumentação de Le Corbusier, quando defende a Maison du second type, construída 1927 no Weissenhof de Stuttgart.[28] Para Le Corbusier, a organização linear da edificação permite a organização ideal, através da repetição racional de uma célula, com igual exposição desta relativamente ao sol e à paisagem, articulando por um conjunto de elementos de transição — como paredes deslizantes e armários — entre privado e colectivo, tal como se podia verificar em equipamentos

27. Diversas revistas publicaram obras e projectos dos arquitectos portugueses na década de oitenta, sob uma grande atenção dos média. Entre muitas referências salientamos a revista Holandesa a *Wonen Tabk*, 22-23, 1983 (com separata posteriormente traduzida) que publica um conjunto de projectos muito abrangente da *de school van Porto.*

28. Outros exemplos podem ser relacionados com a organização linear da casa como seu princípio gerador: casa em Klapenborg de Arne Jacobsen (1926-29), casa E1027 de Eillen Gray (1926-29), casa para a Mãe junto do lago Lénam de Le Corbusier (1925), casa de Verão em Castellar de Eileen Gray (1932-34), Case Study House 8, de Charles e Ray Eames (1949), casa em Katnah de Ieo Ming Pei (1952), casa em Nancy de Jean Prouvé (1954), casa em New Canaan de Marcel Breuer (1947), casa em Tokio de Kenzo Tange (1951-53), casa em Baden-Baden de Egon Eiermann (1959-62).

industriais modernos. O comboio ou o transatlântico, seriam os modelos construídos dessa redução e concentração funcional do espaço, que agora importava reproduzir no ambiente doméstico. A este respeito refere:

"A grande sala é obtida pelo eclipse das paredes móveis que só são usadas à noite transformando a casa numa espécie de sleeping-car. De dia a casa é aberta de um extremo a outro, formando uma grande sala: de noite no que se refere ao dormir — as camas, os armários — encontram-se à disposição, escondidos nos blocos localizados em cada célula. Um pequeno corredor lateral da dimensão exacta daqueles dos vagões da Companhia Internacional dos Wagons-lits é usado unicamente para serviço nocturno. A estreiteza deste corredor escandalizou os inúmeros visitantes de Stuttgart e provocou as mais violentas críticas na imprensa. Esqueceram-se completamente, que sobre toda a superfície da terra, os comboios à velocidade de 100 à hora, usam os mesmos corredores e que estes são percorridos por verdadeiras multidões, carregadas de pesadas malas."[29]



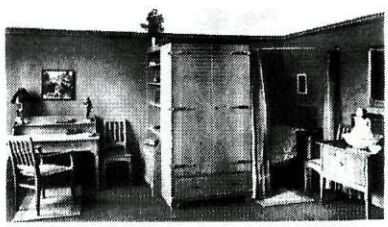
9-59. *Maison du second type*, área em frente dos quartos, Le Corbusier, 1927 *[p87]*

A ideia de compactar a vida doméstica não é nova. Como já referimos, Le Corbusier, durante a sua juventude, terá visitado a cidade de Hellerau, salientando, nas notas de viagem, o seu interesse pela arquitectura doméstica de Richard Riemerschmid (1868-1957). Este arquitecto é o responsável pelo estudo realizado em 1907, para a Deutsch Werkstätte (fábrica de móveis e casas pré-fabricadas, dirigida por Karl Schmidt, juntamente com Muthesius e Henry Van de Velde, da Deutscher Werkbund), visando uma solução que permitisse organizar num único compartimento, a sala e o quarto de dormir. Pretendia-se encontrar uma solução económica e funcional, capaz de responder às novas exigências habitacionais em áreas muito reduzidas. A proposta de Richard Riemerschmid de sala-quarto, marca o momento em que a Deutscher Wekbund passa a interessar-se pelo urbanismo e pela nova estética dos

29. LE CORBUSIER, *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: Oeuvre complète*, (1929), vol. 1, Les éditons d'architecture, Girsberger, Zurich, pp.150-155

objectos produzidos em série, sem pôr em causa preocupações artísticas.[30]

A ideia de redução do espaço habitável a uma célula, como unidade mínima e de fácil repetição, tem permanecido como objectivo de investigação, ao longo de várias gerações de arquitectos. O desenvolvimento de grandes meios de transporte, como o comboio e o transatlântico, e de viagens de longa duração, obrigou ao desenvolvimento de acomodações, que fossem capazes de fornecer conforto, requinte e funcionalidade e, simultaneamente, constituíssem soluções de grande economia de espaço. Esta nova percepção do espaço habitável, que é introduzida pelo meios de transporte, nos *wagons-lits* ou nas cabinas dos navios, cativa os seus utentes para um outro estilo de vida, onde continua a encontrar o seu conforto burguês, em espaços de pequena dimensão. Este aspecto é notoriamente explorado por Le Corbusier, para rever o espaço da casa — propondo diversos tipos de unidade de habitação —, não só como um processo de minimização do espaço, mas sobretudo como um novo entendimento da função de habitar, isto é, das relações entre os espaços e as suas manifestações de uso.



9-60. Sala-quarto, R. Riemerschmid, 1907 *[p877]*

Uma das primeiras observações, entre a concepção da construção naval e a arquitectura civil, é realizada em 1853, por Horatio Greenought (1805-1852),[31] que encontra nessa relação a mesma precisão entre *forma e função* que aspira poder aplicar à arquitectura:

"Se pudéssemos transferir para arquitectura civil as responsabilidades que pesam sobre a construção naval, já a algum tempo que teríamos melhores edifícios que o Partenon (...)"[32]

30. MASSEY, Anne, *La décoration intérieure au XX siècle*, Thames & Hudson, Paris, 1991, p.65-66

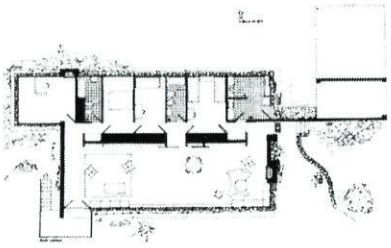
31. Para uma alargada observação da importância de Horatio Greenought na crítica à arquitectura do século XIX e na formulação de novos princípios ver:

KRUFT, Hanno-Walter, *Historia de la teoría de la arquitectura*, (1985), 2. Desde el Siglo XIX hasta nuestros días, Alianza Forma, Madrid, 1990, p.597-625

32. GREENOUGHT, Horatio, "American Architecture", (1843), in Harold A. Small (ed.), *Form and Function: Remarks on art, design, and architecture*, University of California Press, Los Angeles, 1958, p.61

Este paixão pela simplificação e minimização, como processos indissociáveis da racionalização da construção, e da vida doméstica, constitui um dos argumentos modernos mais explorados e amplamente analisados por Sigfried Giedion, no livro *Mechanization takes command: A contribution to anonymous history*, editado em 1948.

No mesmo ano em que Sigfried Giedion publica este exaustivo estudo, onde elogia a racionalidade da produção industrial e dos produtos e bens a ela associados, como paradigma da vida moderna, Antonio Bonet Castellana projecta a sua primeira residência, La Rinconada, situada frente ao mar num pequeno penhasco, propondo uma construção onde associa betão e pedra, panos de vidro e janelas tradicionais, assente numa organização linear.



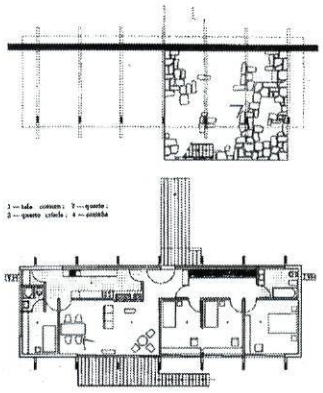
9-61. *La Rinconada*, planta, A. Bonet Castellana, 1948 *[p164]*

A sua implantação sobrelevada relativamente à praia, permite organizar a casa em duas áreas que claramente determinam a divisão do programa. Baseada numa estrutura linear, a área voltada contra o horizonte marítimo é destinada aos serviços, quartos e escritório. Esta parte da casa é organizada, através da repetição longitudinal dos compartimentos servidos por um corredor que liga cozinha, espaços de dormir, sanitários e escritório. Tal como na casa de Le Corbusier para Stuttgart, a repetição está associada a uma intenção de simplificar esta parte do programa, permitindo juntar sob uma mesma circulação e numa mesma área, compartimentos que tradicionalmente estariam separados. À ideia de simplificação, revista na sua organização linear, associa-se a possibilidade de concentrar parte do programa da casa numa só área, para assim libertar o outro lado da casa. Esse outro lado, é constituído pela sala de estar, miradouro sobre a paisagem marítima. Este enorme espaço (com cerca de $75m^2$), ocupa metade da área da planta e constitui o espaço central da habitação, e a sua razão de ser.

Julgamos que a desdramatização da estratificação funcional da vida doméstica aqui verificada, vai permitir não só, como temos vindo a analisar, a redução, concentração e simplificação do programa da casa mas também abrir a casa para o espaço exterior. Este último aspecto, irá

constituir um dos principais agentes da transformação da casa, ao longo do século XX.

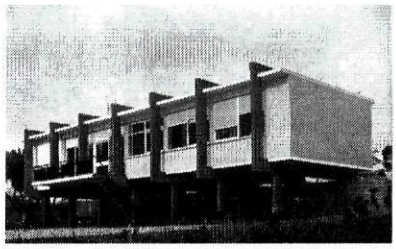
Também em 1958, Formozinho Sanchez realiza a **casa em Paço de Arcos [p420]** assente numa organização longitudinal da planta. Esta casa é inteiramente voltada para o lado dominado pela paisagem, obtendo-se do lado oposto o espaço para o equipamento fixo, serviços e acesso principal. O seu princípio decorre de uma influência moderna e corbusiana, reforçado ainda mais, pela suspensão da construção sobre pilotis. Esta é uma das soluções mais marcantes da casa, que articulada com a concepção estrutural constituída por sete pórticos de betão exteriores que suportam as lajes de cobertura e pavimento, caracterizam a sua imagem exterior.



9-62. Casa em Paço de Arcos, planta piso 1 e 2, Formozinho Sanchez, 1958, [p420]

A organização do programa doméstico é muito detalhada. Em planta é assinalado o mobiliário sugerindo a forma de ocupação do espaço. A sua publicação na revista Binário, é acompanhada também de detalhes de construção dos equipamentos da cozinha, e da própria estrutura de betão.

A casa adopta uma estrutura que lhe permite reduzir e simplificar o programa doméstico, privilegiando as áreas sociais, sala e quartos que se interligam formando um espaço de estar comum (tal como na solução de Le Corbusier), e reduzir os serviços, através do estudo do funcionamento e da eficácia possibilitada pelos novos equipamentos domésticos.

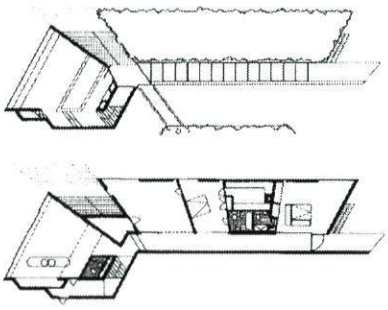


9-63. Casa em Paço de Arcos, alçado sobre o jardim, Formozinho Sanchez, 1958, [p420]

O princípio da simplificação e concentração aparece em diferentes obras, evidenciando a clareza estrutural do espaço assente na organização linear. Na casa Greek Vean realizada entre 1964-1967 por Richard e Su Rogers e Norman Foster, este princípio é retomado correspondendo aos princípios da linearidade, como forma de simplificação do programa, como um valor intrínseco da arquitectura na definição de um estilo de vida.

Tal como na casa Sergio Fernandez, a circulação longitudinal na casa Greek Vean, tem um sentido eminentemente público, quase de espaço comunitário, abrindo a casa de um extremo ao outro, tal como a proposta

de Le Corbusier— repare-se que o acesso, à casa pode ser realizado pelo extremo do corredor situado junto do último quarto.

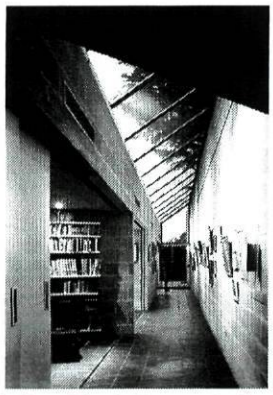


9-64. Casa Greek Vean, planta piso 1 e 2, Richard e Su Rogers e N. Foster, 1964-1967 *[p888]*

A linearidade da organização da planta valoriza sempre o espaço de circulação, tal como uma rua interna percorrível nos dois sentidos, sugerindo uma dimensão superior à que realmente possui. Esta situação pode ser verificada nos projectos referidos.

Outro aspecto relacionado com a simplificação e concentração do programa doméstico, é respeitante à abertura do espaço da sociabilidade doméstica, ao cruzamento de mobilidades de funções como cozinhar e trabalhar, até aí consideradas em espaços autónomos.

O *open space* surge na casa, como uma possibilidade de simplificar o programa doméstico, eliminando a compartimentação entre funções habitualmente segregadas. Esta simplificação alcançada pela concentração de diversas actividades num único espaço, é um aspecto da organização doméstica que radica na ideia de *central living hall,* e posteriormente na ligação entre salas, desenvolvida desde o final do século XIX.



9-65. Casa Greek Vean, galeria, Richard e Su Rogers e N. Foster, 1964-1967 *[p888]*

É esta concepção de espaço comum, que vai permitir a redução da área habitável da casa, nomeadamente na habitação colectiva. A ela será ainda associada a noção de tornar "útil", o espaço de circulação considerado como espaço perdido. O desaparecimento do espaço específico de circulação, a sala multifuncional e a redução geral da área, vão transformar as casas económicas de edifícios de habitação colectiva, em espaços insuportáveis aos seus habitantes, geralmente com origens rurais.[33]

33. O respeito pelas áreas de circulação exigidas pelos habitantes, bem como outros aspectos referentes à organização da casa, podem ser observados no projecto singular na época, de Nuno Portas e Costa Cabral para a Célula C nos Olivais Sul (1957-1959)

A Rogers house de Richard e Su Rogers, realizada no final da década de sessenta, apresenta a solução de concentrar num só espaço, as actividades domésticas de estar, comer e cozinhar.[34] Apesar desta integração e da sociabilidade que propõe, este tipo de realização conduz à necessidade de estabelecer âncoras no espaço aberto, que fixem elementos para realização da vida quotidiana.

No grande espaço que atravessa a casa Rorgers, esses elementos são registados nas diferentes áreas que se podem identificar: a *zona da cozinha* com a presença de um longo balcão de trabalho com o acesso para a *zona de comer* e do lado oposto, a *zona de estar* próxima do escritório. Isto também é evidente na casa Sergio Fernandez, sobretudo com a transposição da acidentada topografia para o interior da casa, permitindo assim encontrar lugares diferenciados, dentro de um mesmo espaço.

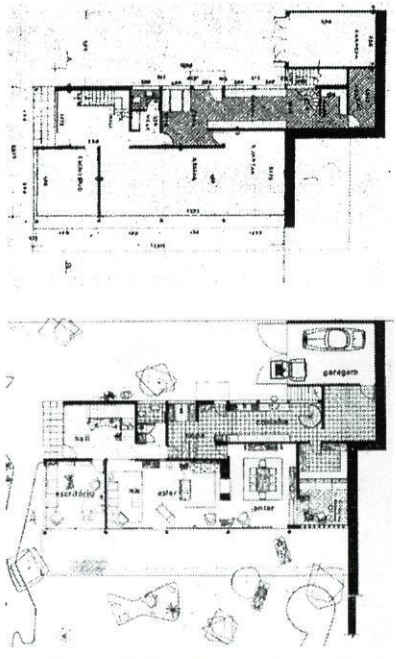
9-66. Rogers house, open space, Richard e Su Rogers, 1968-1969 *[p781]*

A planta longa assente numa estrutura linear, e a abertura do espaço doméstico segregado por compartimentos de diferentes funções, ou ainda pelo seu atravessamento por circulações, nomeadamente escadas, constituem desde os anos setenta, um dos fortes estereótipos na definição da casa. A actual vulgarização na habitação doméstica burguesa, da localização da escada teatralizada de acesso ao piso superior, na zona social aberta, julgamos estar relacionada com a massificação desta noção de integração e simplificação do programa e da compartimentação da casa, como factor de diferenciação social.

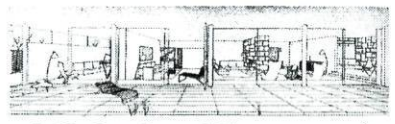
A **casa Rangel Lima [p209]** realizada em Lisboa entre 1950-1952, por Maurício Vasconcelos, ilustra com clareza os princípios que temos vindo a analisar.

34. A casa Rogers, realizada em Inglaterra, para os pais de Richard Rogers, pode ser relatada como um exemplo da influência do Case Study Houses. Sobre este assunto ver:

SMITH, Elizabeth A.T. (org.), *Blueprints for modern living: History and Legacy of the Case Study Houses*, MIT Press, 1989



9-67. Casa Rangel Lima, planta piso 1 em 1952 e 1953, Maurício Vasconcelos, 1950-1953 [p209]



9-68. Casa Rangel Lima, perspectiva do exterior sobre a zona social, Maurício Vasconcelos, 1950-1953 [p209]

A casa apresenta uma planta que se dispõe perpendicularmente à rua, permitindo assim uma organização linear ao longo do corpo construído que simultaneamente se abre lateralmente sobre o jardim.

Este ponto de partida para a organização da casa, leva a que a área disponível no piso 1, seja dividida entre a zona de serviços e a zona social. Pode observar-se na planta deste piso, correspondente ao projecto de licenciamento de 1952, a intenção de compactar os serviços numa estreita faixa da casa que articula entrada, garagem, escada principal e escada de serviço com a área destinada à cozinha. A área destinada aos serviços e à logística, é ainda sujeita a uma organização e simplificação, ditada pelo desenho do equipamento (que incluiu electrodomésticos), respondendo a novas exigências de eficácia e rapidez, no advento de uma casa sem empregados.

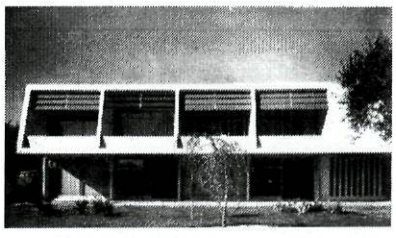
Este tratamento do programa na área de serviços, tem por objectivo libertar toda a frente da casa que se abre para o jardim — note-se no entanto, que ainda é mantida uma escada de serviço de acesso ao quarto das criadas no piso 2, e que através do toucador do quarto principal, se acede a todo o piso dos quartos.

O principal espaço da sociabilidade doméstica, é constituído por um grande espaço contínuo, onde somente o escritório surge como um compartimento distinto.

A publicação do projecto em 1953, permite-nos conhecer uma outra planta do piso 1 onde se regista uma considerável diferença no tratamento deste espaço comum. Sem recusar a ideia de fluidez espacial anteriormente expressa, como se pode observar na perspectiva que ilustra o espaço interior, a grande sala comum passa a ser segmentada por elementos que identificam e que fixam determinados aspectos do programa permitindo a sua ocupação. O espaço é dividido pela lareira, que ocupa uma posição central, separando a zona de estar e de comer, e é acrescentado um terceiro espaço de estar (julgamos tratar-se de um bar) na extremidade oposta ao do escritório com acesso pela sala.

Apesar da simplificação proposta pela continuidade espacial da sala, regista-se a necessidade de afectação de áreas a actividades concretas, mesmo passando a desenrolar-se num mesmo espaço e compartimento.

A casa pretende captar um estilo de vida. A sala comum é a tradução mais imediata da ideia de continuidade espacial do programa doméstico moderno. Essa continuidade pretende, principalmente, traduzir uma nova forma de estar na casa, agora marcada por uma fluidez da relação espaço/função (particularmente da vida social) o que não impede que o espaço vá ganhando "saliências" que identificam lugares. Descansar, comer, jogar, ler, trabalhar, brincar ou fazer bricolage, passam a ser actividades que podem estar mais ou menos concentradas num espaço comum da sociabilidade do grupo doméstico. Cada uma destas actividades vai ser subtilmente assinalada no projecto, como podemos ver na planta e na perspectiva da casa Rangel de Lima de 1953. Estes lugares contidos no grande espaço comum, são assinalados com elementos fixos ou com a disposição do novo mobiliário. A decoração pretende ser uma consequência da forma de uso e de ocupação desse lugar. O mobiliário moderno que observamos é ligeiro, leve, e fácil de ser deslocado para atendender a alterações na configuração do espaço.



9-69. Casa Rangel Lima, Maurício Vasconcelos, 1950-1953 [p209]

O espaço comum é assim um conjunto de lugares para a vida doméstica que se abre a novas actividades, formas de estar, de usos, permitindo uma acção quer individual, quer de grupo, e a casa também se abre para o exterior, como seu prolongamento imediato. A casa é então um contentor de múltiplas funções e actividades que já não encontram uma definição rígida, baseada na compartimentação, mas num espaço que se pretende fortemente contínuo e fluído, de acordo com os habitantes e a sua idade, a época ou a circunstância.

9-70. Casa Ruy d'Athouguia, R. Athouguia, 1954 [p212]

Esta ideia da casa como contentor, tem a sua mais viva representação na casa que realizam para si, Charles e Ray Eames, entre 1945 e 1949 em Los Angeles.

Observando a história do projecto, verificamos que embora a ideia de *caixa* estivesse presente desde as primeiras soluções, a sua ideia

percursora era a casa de vidro de Mies van der Rohe. Na primeira versão de 1945, desenvolvida com Eero Saarinen,[35] adoptava uma implantação contra a pendente do terreno ficando suspensa no ar. Este projecto retomava a ideia da caixa de vidro de Mies, mantendo também a sua elevação relativamente ao terreno, como na casa Farnsworth.[36] A casa é considerada como uma caixa disponível, para receber diferentes partes do programa doméstico.

A realização do projecto até à sua construção, reflecte o desenvolvimento da ideia como espaço polivalente, como casa capaz de albergar um largo conjunto de actividades, de que a família Eames é ela própria um perfeito exemplo.

9-71. Casa Eames, alçado Este, Charles e Ray Eames, 1945-1949 *[p609]*

A versão que virá a ser construída, abandona a referência Miesiana da *sandwich*, onde lages de pavimento e tecto definem uma forte horizontalidade, fazendo rodar a edificação para uma posição paralela às curvas de nível do terreno. A casa pousa no chão e adquire uma forte fragmentação, não do seu volume — composto por dois corpos ligados por um pátio — mas da perspectiva que agora se pode ter do interior da casa sobre o espaço exterior. O edifício é tratado como um espaço fragmentário, como um conjunto de pontos de vista sobre objectos, no interior e exterior da casa. Assim o projecto inicial, de uma singular visão unitária, passa para uma visão caleidoscópia sobre diferentes objectos.[37] Esta transformação revela-se no tratamento da superfície exterior e do seu espaço interior. O tratamento dos caixilhos com diferentes sub-divisões, e das paredes exteriores usando diversos materiais procuram encontrar a resposta mais adequada ao espaço que encerram, através da cor, da textura e da forma. A ideia de conter um espaço e um conjunto

35. COLOMINA, Beatriz, "Reflections on the Eames House", Cynthia C. Davison (ed.), *Anyone Corporation*, Nova Iorque, 1998, p.192-201

36. A realização da casa Farnsworth (1945-1950) é precedida por uma série de estudos e projectos, que exploram o tratamento da parede de vidro e a suspensão da construção relativamente ao chão. Desses estudos destaca-se em 1934, um desenho de Mies van der Rohe para "Glass House on a Hillside", onde apresenta uma implantação do edifício contra a pendente do terreno, soltando o mesmo do solo, tal como o primeiro estudo da casa Eames; também no projecto para a casa Resor de Mies em 1938, é abordada a possibilidade de construir uma parede exterior inteiramente em vidro. Sobre este assunto ver:

CARTER, Peter, *Mies van der Rohe at Work*, (1974), Phadion, Londres, 1999, p.31

diverso de actividades passa a ser o mote do projecto, desde a sua composição espacial até à organização das fachadas. Nesse sentido o edifício organiza-se numa estrutura linear sublinhada por uma circulação que percorre toda a casa numa sequência de espaços diferenciados de descansar a receber, de pátio aberto até ao estúdio de trabalho.

O resultado deste trabalho dos Eames, tal como também é apontado nas casas Rangel Lima ou Ruy d'Athouguia, é a tradução de um diferente entendimento da casa, como espaço para um vasto conjunto de actividades, que são executadas em tempos e ritmos diferentes pelos seus habitantes.

A abertura do programa doméstico, a parâmetros que decorrem de novos estilos de vida emergentes na sociedade em meados do século XX, resulta num diferente entendimento da vida em casa, e da possibilidade de a reconsiderar através de aspectos que temos vindo a analisar, como a redução de áreas afectas a usos concretos e imutáveis, da simplificação dos espaços associados a rotinas quotidianas e da concentração das várias vertentes do programa em espaços comuns.

37. A transformação da Casa Eames da primeira versão para a versão construída, revela o afastamento da estética miesiena de afirmação da forma construída face à natureza, numa clara estratégia de confronto dialéctico com esta, para uma aproximação do edifício ao terreno e ao local onde se implanta. Esta atitude na casa Eames é fragmentária, não só do ponto de vista formal — o edifício ao rodar para se implantar em concordância com as curvas de nível do terreno, quebra-se em espaços abertos e fechados, como jogo de cheios e vazios que surgem também como principal sistema de composição da fachada — mas também como atitude face ao conhecimento. A perspectiva dos Eames é integradora dos diferentes aspectos da vida na sua obra. O projecto é uma "celebração", a sua actividade na produção de mobiliário, edifícios, jogos, brinquedos, filmes e exposições faz parte da mesma acção, onde as diferentes partes integram o projecto.

Em Mies é afirmada da ideia de transparência na construção face à natureza. Em Eames o opaco é essencial. Partindo da lição miesiana, desenvolve uma ideia decorativa sobre variações de superfícies translúcidas e opacas. Esta atitude torna a casa em objecto contentor, um recipiente para outros objectos que surgem de forma inesperada por toda a casa. Em Farnsworth esta acumulação de objectos seria fatal.

A preocupação de Eames é pre-ecológica. Está interessado no homem, sobretudo na forma como o design pode ser contributo para a melhoria da sua qualidade de vida.

Este assunto é amplamente discutido em:

SMITHSON, Peter, "Just a few chairs and a house: an essay on the Eames-aesthetic", *Architectural Design*, nº 9, 1966, p.443-446

Uma das possibilidades abertas pelo Movimento Moderno que procura responder a este programa, é a que decorre da ideia de continuidade espacial, como princípio para acolher no mesmo espaço diversos usos, até então apartados em compartimentos distintos. Outras possibilidades são também então formuladas. O próprio trabalho dos Eames, parece propôr uma visão mais programática da vida doméstica, contraposta por exemplo, às soluções de Mies.[38] A obra destes dois autores pode sintetizar de forma clara as duas vertentes da modernidade que então se desenvolviam, e que Peter Smithson nos revela na diferença existente, entre o desenho de uma cadeira de Mies e de Eames, sendo a primeira desenhada para o edifício e a segunda para o seu ocupante.[39]

Na Europa os Smithson's, que integram com outros arquitectos e artistas o *Team 10*, acolhem com grande atenção as experiências dos Eames, e em particular a sua casa. Para este dois autores, a identidade é algo de fundamental à habitação e ela pode ser retida em formas e objectos correntes presentes no nosso quotidiano. A representação desses objectos surge nos quadros de Jeanneret (ver Botlles and Glasses, 1919) ou na exposição no interior do Pavilhão do L'Esprit Nouveau (Paris, 1925) como uma forma artística, revelando a possibilidade da construção de uma estética, assente nas formas banais e na geometria simples dos objectos que usamos todos os dias. Ambos, os Eames e os Smithson's, amam o efémero.[40]

38. A opção realizada na casa Eames nos anos 40, é clara já desta escolha. Ver nota anterior relativa às diferentes soluções que se registam no seu processo de projecto.

Contudo a influência e o reconhecimento da obra de Mies, pode ser registado quando em 1947, Charles Eames ao fotografar para a revista *Arts & Architecture* (nº27, 1947) a exposição da obra de Mies van der Rohe patente no MoMA, é fortemente impressionado pela técnica expositiva de Mies. Eames refere, que o visitante experimenta a arquitectura de Mies e não a sua representação, tratando-se de uma experiência dos sentidos. A influência de Mies sobre Eames, faz-se notar sobretudo na organização "dos objectos no espaço". Sobre este assunto ver:

COLOMINA, Beatriz, "Reflections on the Eames House", Cynthia C. Davison (ed.), *Anyone Corporation*, Nova Iorque, 1998, p.199

39. SMITHSON, Peter, "Just a few chairs and a house: an essay on the Eames-aesthetic", *Architectural Design*, nº 9, 1966, p.443-446

40. COLOMINA, Beatriz, "Reflections on the Eames House", Cynthia C. Davison (ed.), *Anyone Corporation*, Nova Iorque, 1998, p.195

A alternativa à ortodoxia do International Style, esboçada por arquitectos como os Eames, os Smithson's ou Aldo van Eyck, entre outros, passa essencialmente pela reconsideração do homem, do quotidiano e do local, como centro do seu projecto.

Será imprudente julgarmos que este momento, se constitui como único, na trajectória das transformações da casa e das formas de habitação. Pelo contrário, o espaço doméstico é permanentemente sujeito a processos de transformação, articulados entre inovação espacial ou permanência e a fenómenos de moda e gosto. O que verificamos é a emergência de um conjunto de valores, que surgem agora sublinhados, num momento de afirmação da forte contestação ao Movimento Moderno e na proposta de alternativas capazes de responderem a um diferente *estilo de vida* que então se perspectivava.

Julgamos que desde então, os modelos societais são fragmentários, não admitindo uma visão única sobre os fenómenos que nos rodeiam, mas exigindo a aceitação simultânea de local e global.

Verificamos que os processos de transformação da casa, de redução, de concentração e simplificação, que nos serviram como tópicos de análise, ou outros, são permanentemente retomados em cada momento da história da habitação, e a redução de um dado do programa da casa, dará lugar a outro aspecto da forma de habitar, que será mais tarde reconsiderado pela necessidade de responder a outras incidências do nosso *estilo de vida.*

Também hoje, a casa que habitamos reproduz modelos que podemos questionar, explorar diferentes alternativas de habitação, na tentativa de responder melhor aos actuais *estilos de vida.* A actual tipificação do programa doméstico na habitação individual ou colectiva, pode dar lugar a algumas interrogações. Exemplificando, podemos adiantar algumas dessas questões:

A segregação actual entre áreas de quartos e sala corresponde a uma única solução de separação? Não existem soluções mais permeáveis que possam satisfazer diferentes formas de apropriação e uso do espaço doméstico?

O encerramento completo da cozinha num compartimento, por vezes com porta de ligação com a zona de comer, satisfaz as actuais formas de partilha dos trabalhos domésticos e da nova culinária que nela se processa (com a existência por exemplo de refeições pré-preparadas)?

A sala comum (cada vez menos comum), deve continuar a concentrar as formas de estar, quando o quarto assume um papel importante como espaço alternativo?

Deverá ser mantida a circulação através de corredores e átrios, como única forma de separar espaços, num ambiente doméstico cada vez mais híbrido no uso e mutante no tempo (por exemplo os ciclos provocados pelo crescimento dos filhos, que levam à sua maior autonomia)?

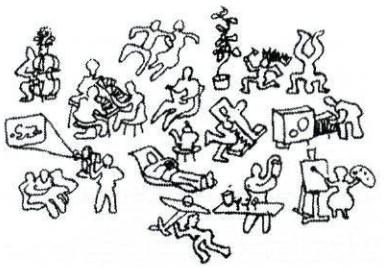
Ou ainda, será que todo o programa doméstico terá de ficar contido no espaço da casa? Não existe a possibilidade de oferecer a sua extensão em zonas colectivas, tal como hoje já acontece com as salas para festas ou com a centralização de alguns serviços, mas usando isso como oportunidade para reformular os conceitos de espaço habitável?

E o automóvel? Qual sua relação com a casa? A garagem tal como hoje a concebemos deve ser mantida como espaço tradicionalmente distante da casa, quando o carro é um objecto de culto, de uso constante e que adquire contornos de grande sofisticação tecnológica?

Reparemos ainda nas questões relativas ao trabalho em casa, permanente ou só ao fim do dia, ou no síndroma do micro-ondas que permite refeições a horas diversas, individualmente ou em grupo, formal ou informalmente. E as novas tecnologias? Como se processa a instalação dos sistemas de cinema em casa como o DVD e ecrãs planos, e o acesso à informação e aos serviços na Internet, assim como a grande oferta de canais de TV (a Siemens acaba de comercializar a "delivery

box", armário isotérmico com acesso pelo exterior da habitação através de código de abertura programável para entrega das encomendas no domicílio)?

Pouco a pouco estes novos sinais vão entrando no nosso quotidiano, como pequenas mudanças nas estruturas habitacionais, nos nossos comportamentos domésticos e nas expectativas que temos, relativamente à nossa casa. Verifiquemos três exemplos desta discreta transformação dos nossos hábitos e do espaço que habitamos: a simples localização das tomadas de telefone, antigamente só presente no átrio de entrada em casa, hoje encontram-se em todos os compartimentos; a tecnização da cozinha pré-equipada, como paradigma da eficácia e da rapidez de uma linha de montagem de alimentos; o número crescente de instalações sanitárias na habitação que chegando a ser em número superior ao dos quartos, indicia a nossa expectativa no uso individual e reforça a ideia actual de privacidade, como aspecto subjacente ao aumento do conforto.



9-72. "What is a house?", desenho, Charles Eames, 1944 [b1892]

Em 1944 é publicado na *Arts and Architecture,* o desenho de "What is a house?" onde Charles Eames se interroga, sobre quais as actividades que integram os novos conceitos de habitar, e que o desenho do seu espaço deve acomodar. Hoje julgamos que a pergunta colocada por esse desenho se mantém actual: O que é uma casa? O que deve conter?

10 A abertura da casa para o exterior

A organização do espaço doméstico a partir de um espaço central e de um núcleo edificado, é como vimos, associada a uma outra transformação que ocorre simultaneamente. O projecto da casa ao ligar os espaços sociais, circulações e acessos, numa lógica de reforço da continuidade espacial do espaço doméstico, vai igualmente propor a dilatação do seu espaço interior, abrindo a casa para o exterior. A noção de continuidade espacial, é levada a celebrar uma relação sucessivamente mais directa entre interior e exterior, até à eliminação virtual dessa separação, consagrada nos exemplos das casas de vidro. Esta transformação espacial acompanha uma valorização diferente da relação do homem com a natureza, e da sua importância na vida quotidiana familiar. O exterior passa a ter uma presença imediata no tempo doméstico, já não só no espaço de chegada ou de serviço doméstico, mas também de extensão vital, para a forma de vida que passa a incluir o contacto com o ar livre e o seu uso e contemplação.

O grande átrio central da casa do final do século XIX, vai inicialmente permitir o acesso à varanda, ao alpendre (por vezes espaço de estar envidraçado) e ao jardim que passam a rodear a casa, transformando-se em elementos importantes na composição e articulação dos volumes edificados. O alpendre, porticado e coberto, surge como um elemento de continuidade para o exterior, que articula os diferentes volumes que compõem a edificação, conferindo à casa um espaço intermédio de

transição (entre interior e exterior), de controlo da iluminação e de protecção térmica, como pode ser observado no exemplo anteriormente referido, da casa F. W. Andrews (1872-73) de Richardson (1838-1886), assim como na casa Monsalvat [p589] no Monte Estoril, e na casa da Quinta da Comenda [p436] em Outão, de Raul Lino.

10-1. Fotografia da inauguração da casa Monsalvat com Raul Lino, Rey Colaço, Batalha Reis, António Reis, etc., 1901 [b1050]

Raul Lino ao realizar a **casa Monsalvat [p589]** em 1901, para o seu amigo Alexandre Rey Colaço,[1] desenvolve um dos projectos mais modernos do seu tempo, na organização do espaço interior, anteriormente analisado. Contudo a modernidade informada não deve ser restringida apenas ao seu interior, mas também à forma como é tratado o volume edificado, assim como na relação que vem permitir com o exterior. Apesar da casa possuir um vasto repertório de elementos decorativos — beiral, arcos, tijolo aparente, pedra com tratamento rústico, azulejos — que serão conotados com a procura de uma expressão nacional, a organização dos volumes e a presença de uma varanda circular, constituem sinal de uma outra atitude face ao entendimento academizante do programa doméstico.

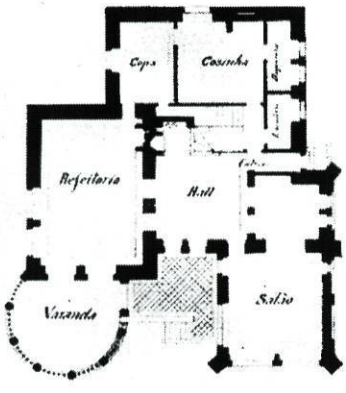
10-2. Casa Monsalvat, desenho, Raul Lino, 1901 [p589]

O esquisso do exterior da casa que acompanha a sua publicação, permite compreender a intencionalidade pretendida por Raul Lino, relativa à fragmentação do volume. A casa deixa de ser uma massa única, passando a ser considerada como uma composição de diferentes corpos que expressam atitudes distintas, face ao seu programa e local de implantação, a critérios de composição, e necessariamente a um estilo de vida mais informal.

Nesta óptica, verificamos que, desde a entrada, a casa surge ao observador numa sequência de volumes, identificados pelo alinhamento dos seus beirais que vão aumentando de altura. Este aspecto é

1. No regresso a Portugal, Raul Lino desde logo contactou com o um meio cultural que irá vincar a sua formação, sendo para isso determinante a amizade com Alexandre Rey Colaço que o irá introduzir no seu círculo de amigos. Será neles que Raul Lino encontrará, no começo da sua carreira, os seus primeiros clientes. Para uma observação mais extensa dos anos de formação de Raul Lino ver no capítulo *4 Precedentes na experiência anglo-saxónica: o central living hall* a nota [36] na página 121, e a nota [131] na página 179.

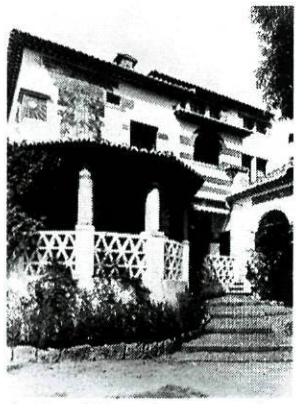
particularmente claro, no aproveitamento dos volumes destinados à varanda e ao salão, que, conjuntamente com o pequeno torreão da entrada principal, definem um movimentado alçado, composto por diversos corpos, entre os quais é realizado o percurso de acesso à casa. Esta solução em que a varanda e salão têm um só piso, contrastando com a restante edificação de dois pisos, permite tratar a aproximação à casa através de uma sequência de volumes construídos.



10-3. Casa Monsalvat, planta, Raul Lino, 1901 [p589]

O acesso, enquanto percurso exterior, é assim controlado: delineando um espaço por entre volumes mais baixos e geometricamente distintos (varanda circular e salão quadrangular), que sobe até à porta principal situada no centro da casa.

Nas casas de Richardson, enquanto que as varandas permitem ligar pelo exterior um conjunto diverso de volumes, tal não acontece na casa Monsalvat, cabendo ao espaço central da casa aglutinar os volumes que o rodeiam, como pode ser claramente observado na planta.[2] A varanda é o principal elemento de abertura da casa com o exterior, sendo tratado como mais um compartimento da sua organização interna, com a particularidade de ser aberto. É desta forma que Raul Lino prolonga uma utilização interior para um espaço exterior de dimensão equivalente aos restantes compartimentos.



10-4. Casa Monsalvat, varanda e percurso de acesso, Raul Lino, 1901 [p589]

Mas julgamos que cabe ainda à varanda um protagonismo especial na articulação da imagem da casa. Ela é como que a chave da composição exterior, tal como o átrio central é a chave na organização interna. A imagem de diferentes volumes obtida da casa Monsalvat é fixada pela varanda circular, pela singularidade do volume construído, pela forma como é aberta, formando um pórtico de grossas colunas com uma guarda com triângulos repetidos em idênticass formas geométricas.[3]

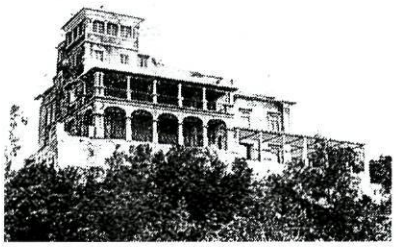
Raul Lino projectou a **casa da Quinta da Comenda [p436]**, sem preconceitos formais ou estilísticos, numa arquitectura balnear de influência clássica,[4] com *um misto de sabedoria e refinamento*, perfeita

2. Tema analisado no capítulo *4 Precedentes na experiência anglo-saxónica: o central living hall*

3. Esta disposição geométrica dos triângulos sucessivos tem o nome de Triângulos de Sierpinsky e foi formulada matematicamente em 1916.

na localização sobre a baía de Setúbal e na adaptação da organização interna ao programa moderno. Para esta sabedoria, não terá sido indiferente o insólito pedido do conde Armand, cliente de Raul Lino, para este passar uma noite ao luar na quinta, antes de traçar o projecto.[5]

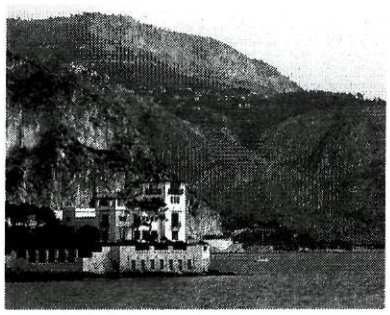
A Villa Kérylos realizada entre 1902 e 1908 por Emmanuel Pontrémoli para Théodore Reinach,[6] revela fortes semelhanças, com a casa da Quinta da Comenda (1904) de Raul Lino. Para além de uma localização análoga face ao mar, ambas partilham uma mesma atitude face ao estilo e ao lugar, como condição moderna de responder de uma nova forma, ao lazer e o ao uso da natureza, atitude suscitada pela vida contemporânea. A este propósito, Pierre Pinon que analiza a Villa Kérylos, comenta assim o projecto de Emmanuel Pontrémoli:



10-5. Casa da Quinta da Comenda, *"Photografia tirada da praia"*, Raul Lino, 1904 [p436]

"(...) projectou sem hesitação nem complexos, um misto de sabedoria e refinamento, uma arquitectura balnear tipo Côte d'Azur e de citação arqueológica Helenistica, conivente na organização interna e na sua particular estética.

(...) a villa Kérylos faz parte das construções em que a adaptação à vida contemporânea prevalece na organização da planta (...)"[7]



10-6. Villa Kérylos, Emmanuel Pontrémoli, 1902-1908 *[p1003]*

A casa da Quinta da Comenda volta-se para a baía, através de um conjunto de elementos arquitectónicos de transição interior/exterior que

4. O problema da repetição de uma arquitectura com características formais semelhantes em locais e países diversos, como a que se refere à arquitectura balnear foi conetado no capítulo *4 Precedentes na experiência anglo-saxónica: o central living hall* quando é citada a publicação *Biarritz: vilas et jardins, 1900-1930*

5. FRANÇA, José-Augusto, "Raul Lino, Arquitecto da geração de 90", in *Raul Lino. Exposição Retrospectiva da sua Obra*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1970, p.88

6. A Villa Kérylos foi deixada em testamento por Théodore Reinach ao Institut de France a quem actualmente pertence. O seu arquitecto, Emmanuel Pontrémoli (1865-1956) projectou a casa Calouste Gulbenkian em Paris, entre outras obras. Para uma história detalhada da Villa Kérylos ver:

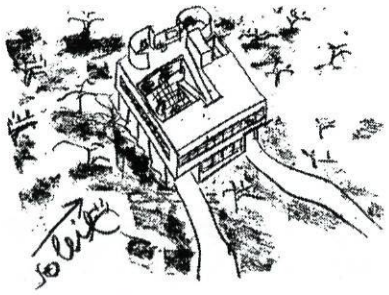
PINON, Pierre, "The architect and the archaeologist: The villa by Emmanuel Pontrémoli for Théodore Reinach", *Lotus*, 60, 1988, p.112-127

7. Ibid., p.124

assinalam a intenção de olhar sobre o horizonte marítimo, como sejam: o torreão, o terraço porticado, a varanda coberta e a pérgola.

A organização do seu espaço interior reflecte também este objectivo de abrir a casa sobre a paisagem: partindo de um grande átrio central, todos os compartimentos se voltam para o perímetro exterior, abrindo-se sobre espaços de transição, que unem os diferentes corpos da casa. Estes elementos entre interior/exterior, conferem uma imagem romântica de evasão do mundo. Esta experiência não perturba a necessidade da casa incorporar novas exigências de conforto para uma vida moderna, como é relatado no artigo que acompanha a sua publicação:

"Apesar do estylo da construcção ser tradicionalista, género a que, quasi exclusivamente se tem dedicado o nosso amigo sr. Raul Lino, a casa tem todos os confortos modernos mais aperfeiçoados, não esquecendo as retretes à inglêsa, tinas esmaltadas, encanamentos, autoclysmos, estufas, elevador, e outras machinas e apparelhos modernos, os mais commodos, para tornar a estância agradável."[8]



10-7. Casa Savoye, Le Corbusier, desenho, 1929-1930 *[p915]*

No início do século, o projecto da casa burguesa moderna vai prestar atenção particular à articulação entre espaço habitável encerrado e o espaço exterior. Será este um dos temas recorrentes da sua arquitectura, encontrando nesta relação uma nova condição, de usufruto do espaço exterior com o prolongamento ao ar livre, do espaço da sociabilidade e privacidade doméstica, que conduziram à recuperação e inovação de um conjunto de dispositivos arquitectónicos, que permeiam esta transição entre interior e exterior.

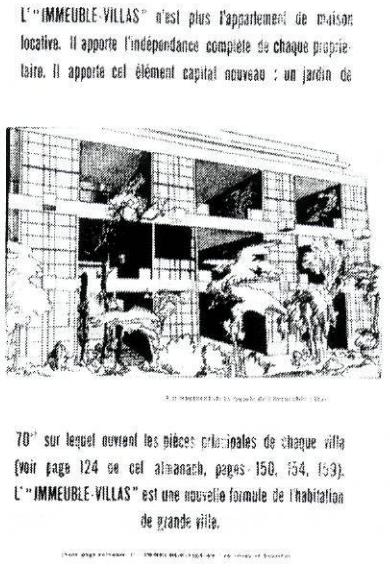
Dispositivos como terraço, varanda, galeria, alpendre, pérgola e pátio, que estiveram sempre ligados à casa burguesa,[9] são retomados como oportunidade de realizar a moderna espacialidade da vida doméstica, que

8. [s.n.], "Casa do Exº Sr. Conde de Armand, na quinta da Commenda em Setúbal", *A Construcção Moderna*, ano IV, nº104, 1903, p.155

9. Como se pode observar na utilização na casa de campo inglesa, ou nas obras iniciais de Raul Lino, ou ainda na posterior estilização por ele elaborada, onde alguns destes elementos são mantidos como característicos de uma arquitectura local.

se abre do interior ao exterior e vice-versa. Estes dispositivos tradicionais na casa burguesa são por vezes re-desenhados, re-elaborados e re-nomeados de forma a traduzirem este novo sentido: o solario surge no desenho da cobertura, o terraço passa a ser jardim, a pérgola associa-se a grelhas de sombreamento, a varanda torna-se um espaço habitável, a galeria é composta por *pilotis* e a casa abre-se para o novo pátio.

A casa Savoye (1929-1930), pode registar de forma paradigmática este duplo sentido, comum na obra de Le Corbusier, de uma nova condição espacial para a vida moderna, recriando os seus elementos e abrindo a casa para o exterior. O terraço central é como uma sala exterior, parcialmente descoberta e com mobiliário fixo em betão, sendo o prolongamento da sala interior, separada desta por uma enorme parede de vidro deslizante. Aqui a continuidade é assegurada, não só pela passagem entre o interior e o exterior, mas também pela fachada da sala que é mantida com o mesmo recorte do vão sobre o espaço exterior do terraço. O exterior é a dilatação do espaço da sociabilidade doméstica.



10-8. Immeubles-Villas, publicidade no *Almanach d'architecture moderne*, Le Corbusier,1926 *[p643]*

O ar livre e o usufruto terapêutico do sol é assegurado pela presença do *solarium*. Este espaço de carácter mais reservado, com acesso exterior por rampa desde o terraço central, surge na cobertura da casa Savoye, protegido por um conjunto de paredes sinuosas que formam um perímetro de privacidade — sublinhado pela abertura de um vão numa das paredes como se tratasse de um espaço encerrado — e que simultaneamente rematam a composição do volume edificado da habitação.

10-9. Pavilhão do L'Esprit Nouveau, Le Corbusier, 1925 *[p920]*

O espaço exterior e a sua articulação com a habitação, será um dos aspectos publicitados por Le Corbusier na promoção da nova forma de habitar. No *Almanach d'architecture moderne* de 1926, a promoção do projecto de habitação colectiva Immeubles-Villas, salienta a inovação de ser possível reproduzir o ambiente de uma casa com jardim num edifício de apartamentos, pela a introdução do novo dispositivo *terraço jardim* com 70m^2 em cada habitação. O jardim ou o espaço exterior é assim um

dos elementos identificados como pretensão essencial para quem sonha com uma casa. A solução de Le Corbusier não só garante esta possibilidade, como também oferece a independência e privacidade na utilização deste espaço exterior.

O terraço jardim e a varanda comportam, não só a necessidade de prolongar a actividade da área de estar da casa, mas permitem também o seu uso com um desejável grau de privacidade. Na solução apresentada em 1925 na exposição das Artes Decorativas, com o Pavilhão do L' Esprit Nouveau — protótipo da solução projectada para o edifício de apartamentos Immeuble-Villas (1922)— é conseguida uma regulação da abertura do terraço jardim para o exterior, através de painéis móveis colocados sobre a guarda do terraço. Estes painéis permitem controlar a luminosidade do terraço e a visibilidade sobre o espaço exterior, possibilitando um nível de utilização semelhante ao de um compartimento interior.

10-10. Unidade de Habitação de Marselha, varanda, Le Corbusier, 1947-1952 *[p65]*

Na Unidade de Habitação de Marselha (1947-1952) esta situação é igualmente explorada: a varanda, de pequenas dimensões, prolonga o espaço da casa abrindo-o ao exterior, contudo, devido à altura da guarda, não é possível para quem está sentado, a visualização do exterior. Como nos exemplos anteriores, pretende-se articular abertura ao ar livre e confinamento perspéctico do espaço da varanda como parte do domínio da casa.

10-11. Casa Malaparte, escritor numa sessão de exercício no *solarium*, Aldalberto Libera e Cruzio Malaparte, 1949 *[p630]*

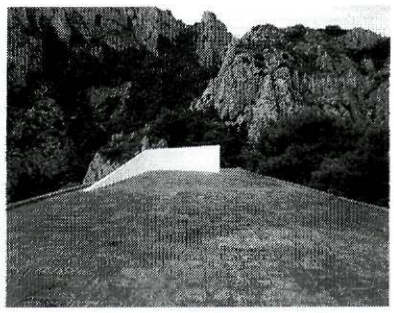
A casa Malaparte (1949) no cabo Massulo perto de Capri,[10] apresenta também uma utilização do terraço, como espaço vital de relação com o exterior, uma vez que a casa é rodeada de água. O terraço da cobertura é o local para a vida ao ar livre e para o exercício físico. A construção de uma única parede em forma de vela, constitui o elemento que marca a

10. A casa Malaparte, apesar da conturbada relação entre arquitecto e cliente, Adalberto Libera e Cruzio Malaparte respectivamente, é um exemplo único na articulação entre programa e sítio. Sobre este assunto ver:

SAVI, Vittorio, "Orphic, surrealistic: Casa Malaparte in Capri and Adalberto Libera", *Lotus*, 60, 1988, p.6-16.

TALAMONA, Maria, *Casa Malaparte*, (1990), Princeton Architectural Press, Nova York, 1992

habitabilidade deste espaço totalmente exposto. A redução e simplificação deste elemento construído no terraço da casa Malaparte, cercada pelo mar e pela escarpa rochosa, evidencia a minimização dos elementos em jogo na organização deste espaço, para a maximização do seu programa. A parede branca, o terraço e a paisagem surgem como a redução máxima da ideia de *solarium* e de espaço de utilização exterior, como é aliás celebrizado no filme de J. L. Godard.[11]



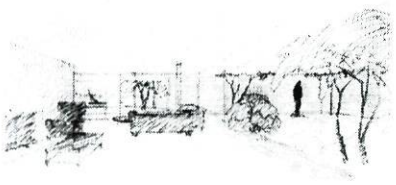
10-12. Casa Malaparte, *solarium*, Adalberto Libera e Cruzio Malaparte, 1949 *[p630]*

11. Filme "Le Mépris" de J. L. Godard, realizado em 1963, em que *Paul* (M. Piccolli) tenta conversar com *Camile* (B. Bardot), no recanto da vela no *solarium* da Casa Malaparte.

10.1 Mediação entre interior e exterior

Os elementos de mediação entre interior e exterior, irão sofrer uma progressiva transformação durante o século XX, procurando assegurar diferentes formas de realizar esta dilatação específica do espaço interior.

A unificação dos espaços de estar e da sala de jantar num espaço amplo e comum, vai tender a propor uma relação de continuidade entre interior e exterior. Contudo, duas soluções estarão em confronto: uma pela maximização dos elementos referidos de transição entre interior e exterior, recorrendo à reinterpretação da sua forma tradicional, valorizando a sua expressão construtiva; outra apostando na sua minimização, depurando a sua presença formal, reduzindo-a até à presença de um plano de vidro, como única separação entre interior e exterior, eliminando a sua aparente presença construtiva com o balanço de lajes, como processo de suspensão do volume construído.



10-13. Casa Huble, desenho, Mies van der Rohe, 1934-1935 *[p992]*

O alpendre da casa em Barca d'Alva de Matos Ferreira, os terraços cobertos nas Prairie Houses e as varandas românticas balançadas sobre a água na casa Edgar J. Kaufmann (Falling Water), de Wright,[12] ou os pátios que prolongam a perspectiva do espaço interior, nas casas de Mies van der Rohe, revelam algumas das grandes diferenças na forma como este tema foi tratado na arquitectura do século XX, mas também a sua enorme sedução na procura da continuidade espacial, e da captura do exterior para o espaço doméstico, como condição de modernidade.

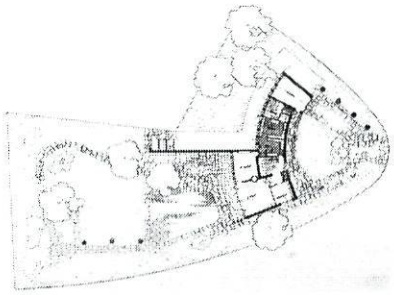
12. Segundo Henry-Russell Hitchcock a casa Kaufmann (1936-1937) de Wright combina dois tipos de romantismo; um ligado à contemplação da natureza com origem na tradição romântica do século XVIII; outro derivado de uma visão ideal das possibilidades técnicas e científicas que permitem o *sonho* de uma casa sobre uma cascata.

HITCHCOCK, Henry-Russell, *Frank Lloyd Wright: obras 1887-1941*, (1942), Gustavo Gili, Barcelona, 1978, p.14

Esta casa de Wright, será editada em Portugal no ano seguinte à sua conclusão, o que reflete a atenção com que era acompanhada na altura:

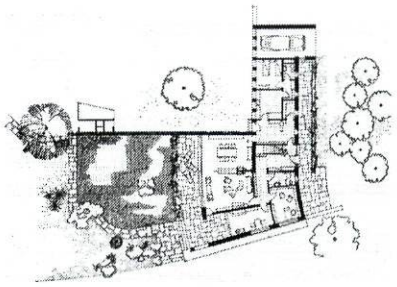
[s.n.], "Arquitectura de hoje pelo estrangeiro", *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação / Reunidas*, 3ª série, ano XXXI, nº 37, Lisboa, 1938, p.22-25

Em 1950, Keil do Amaral projecta a **Casa Sousa Pinto [p338]** no Restelo, em Lisboa. A casa situa-se num gaveto sendo voltada para um extenso logradouro, dividido por um muro de pedra aparente que integra a casa e permite dividir, no interior e no exterior, as zonas dos serviços domésticos e social. Este muro *"suficiente alto para impedir que os vizinhos devassassem a zona de estar"*,[13] determina não só a organização da casa mas também a sua relação com o espaço exterior, constituindo o tema de toda a composição da casa. A separação assim criada, permite resolver o funcionamento da casa, em serviços e zonas sociais, articulando um conjunto de dispositivos espaciais que qualificam a vida doméstica, em especial a sua relação com o exterior.



10-14. Casa Sousa Pinto, implantação e piso 1 presente na V E.G.A.P., Keil do Amaral, 1950 [p338]

O muro em pedra permite assim, ao longo do seu desenvolvimento, organizar uma sequência de espaços que incluem o jardim com lago, um terraço sombreado por uma espécie de pérgola em consola e sala comum. A transição entre exterior e interior é particularmente cuidada. A pérgola surge como um dispositivo eficaz — recuperado da arquitectura tradicional com uma interpretação modernista em forma de grelha —, não só porque permite sombrear o terraço em frente da sala comum e a superfície em vidro do seu caixilho, mas também porque se estende para uma zona mais ampla e profunda do terraço para onde é aberta a sala de costura (na versão de 1953).



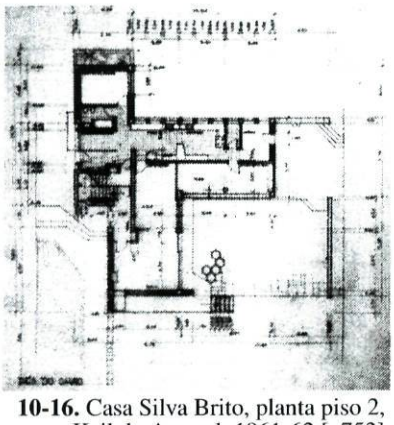
10-15. Casa Sousa Pinto, planta piso 1, Keil do Amaral, 1953 [p338]

Cabe ainda salientar, como é observado por Keil do Amaral, que o programa doméstico ao integrar a sala de costura com o terraço e este com a zona social da casa, regista uma concepção do quotidiano doméstico em que trabalho e lazer podem ser espacialmente relacionados. Esta preocupação percorre a obra de Keil do Amaral, registando-se em outras obras como a **casa Silva Brito [p752]** realizada em 1961.

Nesta casa, a sala de estar e de jantar (unificada num espaço comum mas diferenciado) e a sala de costura, estão interligadas, funcional e

13. [s.n.], "Moradia na Encosta da Ajuda", *Arquitectura*, 2ª série, ano XXII, nº 46, Lisboa, 1953, p.4

morfologicamente, numa disposição em L, evidenciando uma clara ligação ao uso quotidiano da casa. A forma subtil e flexível como simultaneamente são ligadas e separadas estas diferentes áreas funcionais — através de uma grande porta de correr — é inovadora no programa doméstico.



10-16. Casa Silva Brito, planta piso 2, Keil do Amaral, 1961-62 [p752]

O L, além de integrar no seu interior, diferentes partes do programa doméstico, no exterior configura um pátio como zona estar. Num dos seus lados, este espaço prolonga a sala de estar que constitui o seu único acesso. No outro lado, a sala de costura contígua ao pátio, não permite a passagem para o exterior, possuindo apenas uma única janela ao longo de todo o compartimento.[14]

A preocupação da vida ao ar livre da casa Sousa Pinto, é também registada no piso superior destinado aos quartos: existe um grande terraço que se sobrepõe e prolonga a área do terraço do piso inferior, cujo acesso é feito pelo corredor de distribuição dos quartos, directamente ligado com a escada principal. Verificamos que, enquanto o uso deste terraço não é afecto a nenhum quarto, mas de uso comum, pelo contrário, a extensão do quarto sobre o espaço exterior é tratada individualmente assegurando a sua privacidade:

"Em frente dos quartos dispuseram-se varandas individuais, com uma parte tapada por um rotulado, de modo que das casas vizinhas não se pudesse devassar, nem o interior dos quartos, nem grande parte das próprias varandas."[15]

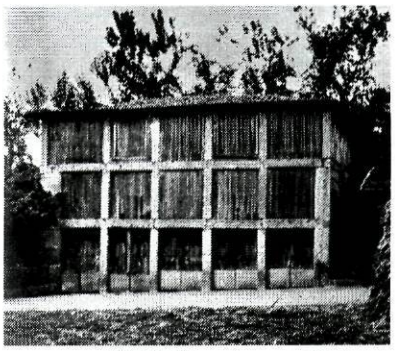
Os dispositivos de transição usados estão claramente presentes na composição da casa, sendo sujeitos a uma actualização modernista, como é o caso da pérgola balanceada que se aproxima da ideia de grelha. Simultaneamente, o uso da pedra não só no muro mas também nas

14. Esta obra recebe o Prémio Valmor em 1962.

15. [s.n.], "Moradia na Encosta da Ajuda", *Arquitectura*, 2ª série, ano XXII, nº 46, Lisboa, 1953, p.4

paredes e pavimentos exteriores no piso térreo, referencia nesta arquitectura, uma valorização dos materiais e das tecnologias tradicionais.

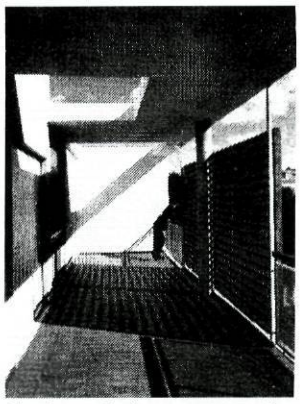
A utilização do rotulado como solução protectora, presente nas varandas dos quartos na casa Sousa Pinto, é já assinalada desde a época de *D. Maria I e D. João VI*, que Maria B. Nizza Silva descreve como sendo comum no Brasil, nas fachadas das casas, como dispositivo adequado às condições não só do clima (permitindo criar uma zona de sombra ventilada), mas também de privacidade.[16]



10-17. Sequeiro com 3 pisos, Guimarães *[p923]*

Esta mesma solução é recorrentemente usada na arquitectura vernacular, nomeadamente na construções dos sequeiros. A rótula ou gelosia é constituída por uma grade de fasquias em madeira, adaptada às dimensões do vão, que permite uma conveniente ventilação. A adequação deste dispositivo a condições de ventilação, sombreamento e resguardo visual, é transposta para a arquitectura moderna pelos diversos tipos de grelhas, verticais e horizontais, de betão, tijolo ou madeira.

É no cruzamento destas referências que este tipo de protecção é usado, entre outros, no Hotel em Porto Santo (1960) de Eduardo Anahory e Pedro Cid[17], no conjunto de 4 casas de férias na Costa da Caparica (1959) de Cândido Palma e Pires Martins, ou ainda em diversas obras de Januário Godinho.



10-18. Conjunto de 4 casas, varanda, Cândido Palma e Pires Martins, 1959 [p408]

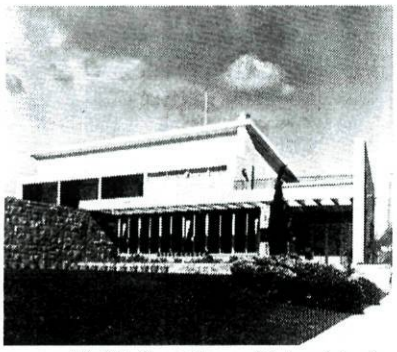
Parece-nos ainda significativa, a forma como o projecto da casa Sousa Pinto se transforma, desde a sua apresentação na *V Exposição Geral de Artes Plásticas* (V E.G.A.P.), em 1950, até à sua posterior publicação na revista *Arquitectura*, em 1953. A diferença mais significante entre as duas plantas no piso 1 (térreo), regista-se na organização das salas de estar e jantar — de uma solução mais compartimentada para uma mais fluída — e na relação interior/exterior da sala de costura.

16. SILVA, Maria B. Nizza da, *Vida Privada e Quotidiana no Brasil. Na época de D. Maria I e D. João VI*, Editorial Estampa, Lisboa, 1993

17. [s.n.], "Albergo a Porto Santo, arcipelago di Madeira, Portugalo", *Domus*, 398, 1963, p.11-21.

[s.n.], "Hotel de Porto Santo", *Binário*, nº 88, 1966, p.28-29

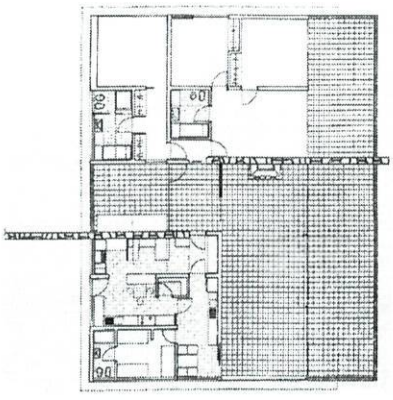
Na versão de 1953, a sala de costura ganha um espaço na frente construída para o jardim, passando a integrar o terraço sombreado, que com esta transformação ganha profundidade permitindo o seu uso mais resguardado. Igualmente a articulação entre acesso e escada principal é modificada, apresentando uma marcação volumétrica mais forte.



10-19. Casa Sousa Pinto,vista do jardim, sala e quartos, Keil do Amaral, 1953 [p338]

O que nos parece conveniente notar nesta transformação verificada nas diferentes publicações, é a intencionalidade da investigação em redor da relação interior/exterior no projecto da casa e da integração de diferentes formas de estar, entre o lazer e o trabalho, tema continuamente observado por Keil do Amaral nos seus projectos.

Na medida em que o espaço da sociabilidade doméstica é aberto ao exterior, também encontramos uma maior integração entre espaço de lazer e trabalho, com a consequente diluição de algumas das suas fronteiras — mantendo-se contudo uma apertada separação com outras áreas de serviço, como a cozinha. Esta atitude projectual, perspectiva uma valorização da rotina doméstica, tal com verificamos em outros exemplos, com a integração do *central living hall* como espaço nuclear da vida em casa. Esta posição reflecte uma atenção a novos estilos de vida que nos anos cinquenta se configuram, como a valorização do lazer, a vida ao ar livre e a organização familiar e doméstica.



10-20. Casa Sande e Castro, planta, Ruy d'Athouguia, 1950 [p750]

No mesmo ano Ruy d'Athouguia constroi a **casa Sande e Castro [p750]** onde podemos registar a mesma preocupação de abertura da casa sobre o espaço exterior.

Apesar da existência de um muro de pedra aparente em ambas as casas, aqui este muro tem a sua origem dentro de casa, sendo prolongado para o espaço exterior, ao contrário do que verificamos no exemplo anterior, em que, é sobre o terreno do logradouro que o muro tem a sua implantação geradora. Na casa Sande e Castro a construção do muro, parte da organização interna da casa e surge como divisória, entre zona social e privada ou entre a zona de serviços e o acesso principal, situação que se estende para o espaço exterior como prolongamento do espaço da sala comum e dos dois quartos ou da cozinha.

A extensão deste muro do interior para o exterior da casa, e a sua constituição em pedra aparente (e não rebocado), permite salientar a intenção, não só de prolongar o espaço exterior sobre a sua envolvente directa, mas também em destacar a laje de cobertura, soltando-a de qualquer elemento de suporte aparente. De facto julgamos que o muro de pedra à vista cumpre este papel de "não ligar" a laje ao chão, permitindo que ela flutue, propondo uma espacialidade contínua da casa e em particular da sala, entre interior e exterior.

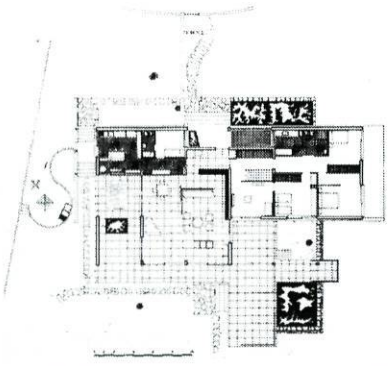
A extensão do espaço doméstico sobre o exterior é conseguida pelo prolongamento tanto da laje de cobertura como do pavimento (em cerâmica no interior e no exterior) permitindo assim um espaço contínuo, unicamente segmentado pelo vidro, suportado por caixilhos fixos entre o chão e o tecto.

10-21. Casa Sande e Castro, terraço exterior, Ruy d'Athouguia, 1950 [p750]

A relação proposta defende uma minimização dos elementos de transição entre interior e exterior, transformando esta passagem entre as duas condições, num momento virtualmente inexistente. O balanço da laje da cobertura que prolonga a sala (e os quartos) sobre o exterior, permite reconhecer a intencionalidade de sintetizar um pórtico sem pilares. A diluição dos dispositivos de transição entre interior e exterior (parede e pórtico) é assim conseguida, particularmente na sala de maior dimensão, perdendo-se a noção dos seus limites.

A **casa Lino Gaspar [p396]** realizada entre 1953 e 1955 por João Andresen, mantém uma articulação semelhante entre interior e exterior, pela minimização dos elementos, mas apresentando agora uma maior complexidade nas relações que vai estabelecer com as diferentes partes da casa.

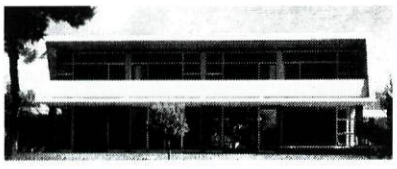
O pavimento, interior e exterior, fortemente marcado por quadrados brancos e negros e a laje de tecto, são prolongados para o exterior, tal como no exemplo anterior, mantendo uma forte continuidade espacial. Esta continuidade não se estabelece só no sentido interior e exterior e vice versa, mas também permite ligar transversalmente, pelo exterior, um conjunto distinto de espaços.



10-22. Casa Lino Gaspar, planta piso 2, João Andresen, 1953-55 [p396]

Como é visível na planta, a casa recorta-se numa série de espaços exteriores e interiores, relacionados com os serviços, sala e quartos que são unidos por uma mesma laje — por vezes rasgada — construíndo uma forte perspectiva. Esta solução de grande complexidade espacial, relega a separação tradicional entre zonas funcionais diferenciadas da casa. Assim os quartos são abertos para um espaço exterior que se recorta em planta, mas que mantém também contacto com a sala; a cozinha e a copa abrem-se também para uma parte do terraço que contorna a sala.

Verificamos que é abandonado um sistema absoluto de segregação espacial de determinadas partes do programa doméstico, mantendo-se como argumento essencial para a organização da casa, um princípio tripartido de separação em quartos, salas e serviços. Esta separação funcional permite contudo diversas relações, sobretudo visuais, porque a casa privilegia a orientação sobre a paisagem marítima. Podemos falar de diferentes níveis hierárquicos dos espaços — a sala ocupa a frente, no segundo plano os quartos e no fundo a cozinha — que compartilham espaços exteriores comuns, diluindo uma separação rígida entre eles.



10-23. Casa Ruy d'Athouguia, fachada sul, Ruy d'Athouguia, 1954 [p212]

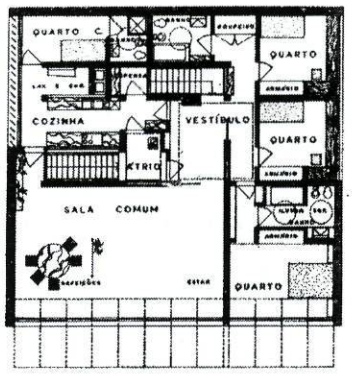
Também a **casa Ruy d'Athouguia [p212]** de meados da década de cinquenta, adopta este princípio de continuidade entre interior e exterior através de uma redução dos elementos de transição.

O balanço do piso superior e o prolongamento do pavimento para o exterior, asseguram esta relação de continuidade dos principais espaços da sociabilidade doméstica, compostos pela sala de brincar e sala comum onde se identificam as zonas de comer e estar. Estas três áreas são interiormente segmentadas por paredes e paineis porta móveis, permitindo uma grande fluidez de circulação e uso destes espaços. Estas zonas podem, desta forma, ter um funcionamento autónomo ou interligado (mediante a abertura ou fecho das portas de correr que as separam), obtendo-se na situação de maior abertura, uma perspectiva conjunta de toda a frente envidraçada que se projecta sobre o espaço exterior. O seu exterior tem também um tratamento contínuo, evidenciando-se somente numa das extremidades da sala um banco

sinuoso que intercepta o caixilho e um dos pilares de sustentação do piso superior.

Relativamente a estes pilares, praticamente invisíveis nas imagens da casa, por serem escuros e se situarem na zona de sombra, denotam a vontade de suspender o corpo superior da casa como se flutuasse, reduzindo assim a sua presença na formalização deste espaço de transição.

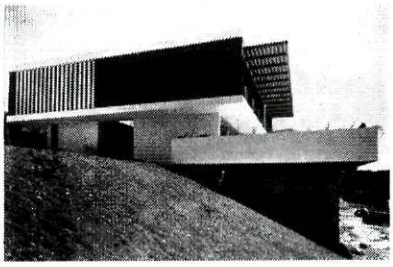
10-24. Casa C. Correia, planta piso 3, M. de Vasconcelos, 1955 [p451]



Situação semelhante na projecção da casa para o exterior, e no destaque dos volumes construídos pelo seu balanço, surge em duas casas de Maurício Vasconcelos realizadas entre 1955 e 1960.

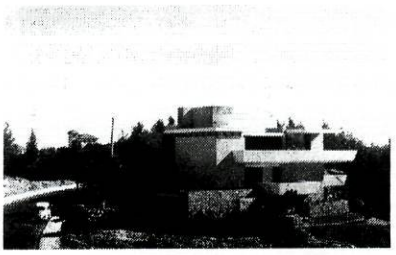
A **casa C. Correia [p451]** inscrita numa planta quadrada e implantada sobre um terreno fortemente inclinado, apresenta o destaque do corpo superior da construção, onde é organizado todo o programa habitacional. Esta solução é alcançada pela leitura autónoma do volume do piso superior (piso 3), que se separa do piso inferior ligeiramente recuado. A extensão da zona social da casa, situada neste piso e por isso sem contacto directo como o chão, é obtida através de uma pala em grelha situada sobre o vidro do vão da sala comum e do quarto, permitindo criar, não só uma zona de sombra sobre esta superfície, mas também forçar a expansão da perspectiva do interior sobre o espaço exterior.

10-25. Casa C. Correia, fachada lateral, M. de Vasconcelos, 1955 [p451]



O contacto com exterior é realizado no piso inferior (piso 2), com a criação de um terraço balançado, implantado contra a pendente do terreno, sugerindo também a suspensão do seu volume, e criando uma plataforma exterior para uso da casa.

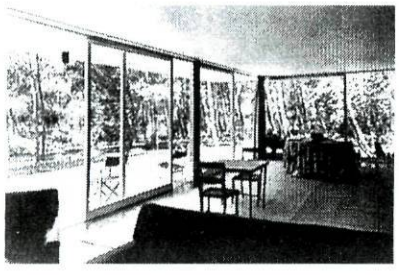
10-26. Casa Cunha de Freitas, M. de Vasconcelos, 1958-60 [p452]



A outra casa de Maurício Vasconcelos, a **casa Cunha de Freitas [p452],** agenda um conjunto de referências diversas da influência racionalista verificada na casa C. Correia. Apresenta uma influência directa da obra de Wright, opondo volumes maciços encerrados, de forte verticalidade, a grandes varandas balançadas horizontalmente. Também aqui julgamos ser cumprido o objectivo de abrir a casa ao espaço

exterior, através das varandas de cor clara que produzem um efeito de suspensão no ar.

10-27. Casa Sande e Castro, sala, Ruy d'Athouguia, 1950 [p750]



A casa Sande e Castro de Ruy d'Athouguia [p750], a casa Lino Gaspar [p396] de João Andresen, e mesmo a casa C. Correia [p451] de Maurício de Vasconcelos na década de cinquenta, tal como as casas de Eduardo Souto Moura na década de oitenta, mantêm o objectivo de incluir o exterior no espaço interior da casa. Esta inclusão faz-se pela substituição da parede maciça de alvenaria por uma de vidro, passando a considerar a envolvente da casa como uma paisagem, um *wall-paper*. Esta imagem passa a integrar o espaço doméstico, prosseguindo a lógica das casas de vidro,[18] onde a parede transparente limita sem nada esconder.

10-28. Casa Resor, colagem da paisagem para a sala de estar, Mies van der Rohe, 1937-1938 *[p921]*

O interesse pela continuidade espacial entre interior e exterior, é um dos factores mais influentes na transformação do programa doméstico na arquitectura moderna.

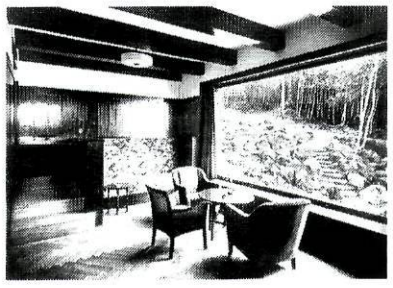
Mies van der Rohe evidencia este aspecto na sua obra, onde a ideia de transparência e de continuidade espacial são aspectos determinantes. A atenção dada à continuidade entre interior e exterior que acontece em diversos projectos, é exemplificada na inclusão da superfície contínua exterior, como perímetro da edificação na colagem realizada para a casa Resor (1938): as paredes de vidro são substituídas por imagens que dela se poderiam apreciar, criando uma ambiguidade entre figura e fundo, isto é, entre casa e paisagem que ao fundirem-se constituem uma mesma unidade compositiva.[19]

18. Título frequentemente usado desde o início do século para descrever a eliminação da parede opaca que esconde a casa. Diversos arquitectos recorrem a este nome e a esta ideia, entre outros, George Fred Keck (Chicago, 1934), Mies van der Rohe (Farnsworth, 1945), Philip Johnson (New Canaan, 1949) ou Lina Bo Baradi (São Paulo, 1950). Sobre este tema ver também:

[s.n.], "A casa de amanhã", *A Arquitectura Portuguesa*, ano XXV, nº8-9, Lisboa, 1933, p.93

ROWE, Colin, SLUTZKY, Robert, *Transparency*, (1956), Birkhauser Verlag, Basel, 1997

Também na década de trinta, Adolf Loos demonstra uma atenção particular à ilustração fotográfica da janela horizontal da casa Khuner (1930). Esta janela desta habitação situada numa zona campestre, evidencia a importância na distinção realizada entre casa urbana e rural. Na casa urbana,[20] em que o espaço habitável nada tem a dizer ao exterior, é vedada a vista sobre a urbanidade, através de um conjunto de dispositivos de controlo sobrepostos à abertura de um vão: janelas altas, espelhos, cortinados, sofás de costas voltadas para a janela e construção de uma perspectiva complexa sobre o espaço interior. Esta janela, na casa urbana, é unicamente uma abertura para deixar passar a luz e ventilar.



10-29. Casa Khuner, vista original e fotomontagem, Adolf Loos, 1930 *[p991]*

Na casa Khuner, situada no meio rural, a situação é oposta. Tal como é notado por Beatriz Colomina, que refere o tabalho de Benedetto Gravagnuolo,[21] a casa ao situar-se num meio rural conduz a uma necessidade de abertura e de relação directa com o exterior, aspecto inédito nas casas urbanas. Nesta perspectiva, Adolf Loos abre a uma ampla janela horizontal até ao chão sobre o exterior, colocando em confronto os dois sítios habitáveis: o interior doméstico e o exterior do campestre. Contudo a imagem fotográfica deste espaço exterior voltado para a janela, apresenta uma vista agreste, com rochas e um denso arvoredo, que não favorece a intenção do demonstrar esta relação, pelo que a imagem publicada apresenta uma manipulação conseguida através de uma fotomontagem de uma paisagem alpina sobre a janela, demonstrando assim com maior eloquência, a relação que Adolf Loos pretende, entre interior e exterior na casa rural.

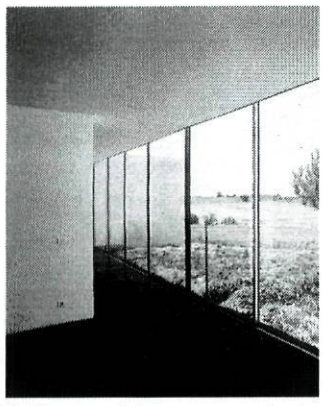
19. Mesmo depois do projecto para a casa Resor ser abandonado pelo seu cliente, Mies van der Rohe ainda produz outra colagem usando este trabalho, na qual apresenta uma tela de Paul Klee (Colorful Meal, 1928). A colagem constitui na sua obra um instrumento usado diversas vezes para a comunicação da sua ideia de espaço. Sobre este assunto ver:

McQUAID, Matilda (ed.), *Envisioning Architecture: Drawings from The Museum of Modern Art*, The Museum of Modern Art, Nova Iorque, 2002, p90-92

20. Ver no capítulo *7 Movimento e projecto para uma nova domesticidade* a observação das casas urbanas Moller (1928) e Müller (1930) de Adolf Loos

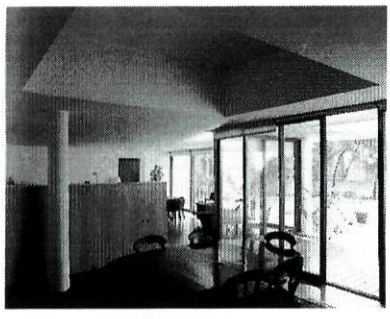
21. COLOMINA, Beatriz, *La publicité du privé: de Loos à Le Corbusier*, (1994), HYX, Orléans, 1994, p.183-215

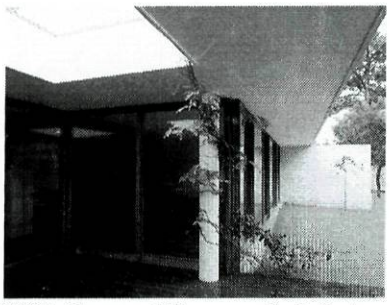
A procura desta relação é perseguida por diversos arquitectos no estudo do espaço doméstico. Eduardo Souto Moura na série de casas que realiza na década de oitenta, apresenta esta preocupação, traduzindo-a no confronto entre a fronteira do vidro/caixilho e o exterior. Este espaço é assinalado, como nos exemplos referidos de Ruy d'Autoguia ou Mies van der Rohe, pelo balanço da laje de cobertura e pela intercepção de muros perpendiculares ao plano de vidro da fachada. Estes muros por vezes em pedra, como nas casas de Alcanena (1987-1892), de Miramar (1987-1991) e na Boavista (1987-1994), além de segmentarem o espaço exterior em diferentes *paisagens* — entrada, serviço, zona social, zona privada —, contribuem para uma ilusão pretendida da continuidade espacial entre interior e exterior, atravessando a superfície de vidro transparente.



10-30. Casa em Alcanena, parede de vidro, Eduardo Souto Moura, 1987-1992 *[p971]*

Por vezes estes elementos são mais marcados, procurando um maior protagonismo na identificação do espaço a que se referem. Na casa em Miramar, Eduardo Souto Moura tenta adicionar ao sistema anteriormente descrito, um conjunto de dispositivos que identifiquem, no interior e no exterior, a sala de jantar. Para isso, arrisca um solução particularmente híbrida, nas influências cruzadas que recolhe do seu espólio formal. A zona de comer precisa de ser identificada como um espaço específico dentro da sala comum proposto para esta casa. Neste sentido o caixilho na zona de comer é reentrante, provocando a compressão do espaço interior e dilatando o espaço exterior, dando origem a um terraço. Sublinhando este aspecto, estes dois espaços — sala de jantar e terraço — são ainda configurados como pólos da relação entre interior e exterior, através da criação de uma concavidade no tecto da laje sobre a mesa da sala de jantar e no exterior com o rasgo na laje sobre o espaço exterior do terraço.

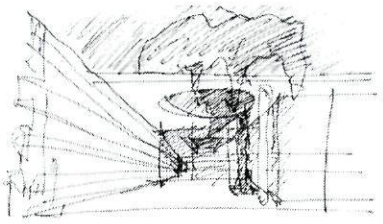




10-31. Casa em Miramar, sala de jantar e terraço, Eduardo Souto Moura, 1987-1991 *[p989]*

Estes dois elementos formais sublinham esta oposição essencial (interior/exterior, fechado/aberto) na identificação do espaço de comer, perturbando a continuidade interior e exterior somente entremeada pelo vidro. Estes dispositivos manuseiam elementos, com origem na obra de Mies van der Rohe e de Le Corbusier, este último inegavelmente observado através da influência de Álvaro Siza. A presença da abertura

quadrada na laje no espaço exterior, que em projecto chegou a ser circular, remete-nos para o Pavilhão do L'Esprit Nouveau de Le Corbusier, que apresenta uma solução semelhante para deixar passar uma árvore situada no terraço, introduzindo assim uma ambiguidade significativa neste espaço, que é tanto pertença da casa como do seu exterior "interior".



10-32. Casa em Miramar, desenho de Abril de 1989, terraço e sala, Eduardo Souto Moura *[p989]*

Já em 1984 na casa na Quinta do Lago, Eduardo Souto Moura citará o repertório de Le Corbusier — *"a arquitectura é o jogo sábio, rigoroso e magnífico dos volumes juntos sob a luz"*[22]— para desta forma assinalar a singularidade da casa e dos espaços que a compõem, na urbanização onde se situa. Na Quinta do Lago em Almansil, a relação da casa com o exterior, é assinalada num primeiro plano, pelas formas geométricas puras que pousam sobre a cobertura plana da casa, numa evocação da obra de Le Corbusier, assim como da construção mediterrânea e vernacular do sul do país. Esta influência da cultura vernacular na produção arquitectónica — aspecto seminal da formação do jovem Le Corbusier, já anteriormente referido[23] — pode ser observado nas construções em Olhão dos arquitectos como Cottinelli Telmo e Carlos Ramos,[24] sendo-nos também revelado pelos dados obtidos e divulgados no Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa.

Serão estes elementos, com origem funcional na representação da variação da altura interior dos diferentes espaços habitáveis, que estabelecem a imagem da casa e da sua relação com o exterior. Esta situação é visível e clara para quem se aproxima da casa pelo acesso

22. LE CORBUSIER, *Vers une Architecture*, (1923), Editions Vicent, Frál & C., Paris, 1966.

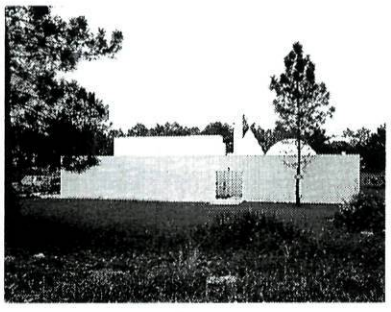
Esta expressão é editada pela primeira vez em *Vers une Architecture*, contudo ela terá sua origem, numa carta de Jeanneret datada de 16 de Janeiro de 1911 dirigida a Charles L'Eplattenier (1874-1946), quando ainda trabalhava com Peter Bherens. Nessa extensa carta, referida por Allen Brooks, onde faz um ponto de situação sobre a realização do seu trabalho académico *Etude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne*, Jeanneret referindo-se à escultura, escreve o que virá a ser uma das suas definições de arquitectura mais influentes para o Movimento Moderno: *"o jogo dos volumes sob a luz em ritmos baseados em figuras geométricas; alegria da forma redescoberta para o prazer dos olhos"*.

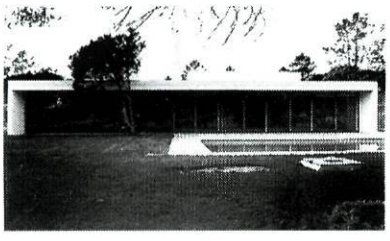
BROOKS, H. Allen, *Le Corbusier's formative years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds,* The University of Chicago Press, Chicago, 1997, p.244

23. Ver capítulo *5 Mudança e continuidade no projecto doméstico*

24. Ver no mesmo capítulo 5 o tópico "Casas simples" na página 292

principal, pelo facto da sua implantação no terreno ficar ligeiramente abaixo da cota da via de acesso, o que realça os elementos pousados na cobertura. Eles asseguram a representação social da casa.

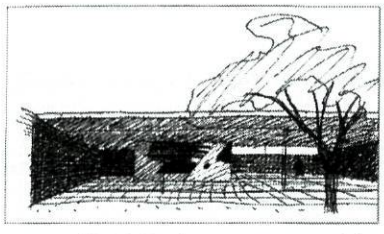




10-33. Casa na Quinta do Lago, alçado fechado e aberto, Eduardo Souto Moura, 1984-1989 *[p990]*

Numa outra leitura, a relação do espaço habitável com exterior é realizada com o desenho de um único vão, onde são reunidos num extenso caixilho, os diferentes compartimentos do programa doméstico — sala comum e quartos. A casa parte da ideia de um U invertido, constituído por laje de cobertura e paredes portantes no seu perímetro, excepto num dos lados, onde a casa se abre completamente. A concepção desta casa assemelha-se a uma mesa, sobre a qual são dispostas as formas geométricas, e sob a qual é contida a casa, local protegido para o habitar.

Esta série de casas de Eduardo Souto Moura, parece articular um conjunto de sistemas que se prendem à origem da noção de casa, como representação da Vida e espaço seminal da nossa condição de habitar. O conceito da "casa mesa" ou U invertido, remete-nos para a lição de Joseph Rykwert em "One way of Thinking about a House", onde salienta a importância do tecto, como arco que nos protege, como espaço côncavo protector, onde nascemos e morremos, percorrendo assim um binómio importante para o habitante da casa.[25]



10-34. Projecto para casa pátio, esquisso do pátio, Mies van der Rohe, 1931-1934 *[p834]*

Verificamos que o conjunto de dispositivos de relação da casa com exterior é vasto e sujeito a uma infinitude de variáveis, que permitem que cada projecto possa tratar de forma particular esses elementos. Um exemplo da redução formal de um determinado dispositivo, pode ser observado na **casa das Marinhas [p587]** realizada por Viana de Lima em 1954.

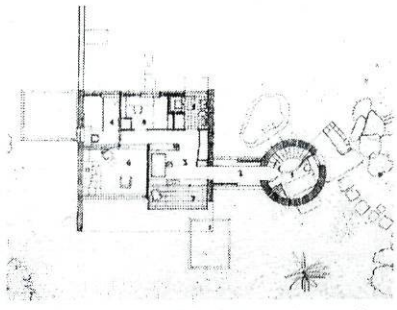
25. RYKWERT, Joseph, "One way of Thinking about a House", *Lotus*, 8, Alfieri, Milão, 1974, p.192-193;

Ver também sobre este asunto, com especial referência, o capítulo *El amparo de la casa* em:

BOLLNOW, Otto Friedrich, *Hombre y Espacio,* (1963), Labor, Barcelona, 1969, p.117-173

Trata-se de uma casa especial, quer no seu programa de retiro de fim de semana, quer na articulação que desenvolve com um moinho pre-existente que é anexado ao novo corpo edificado.

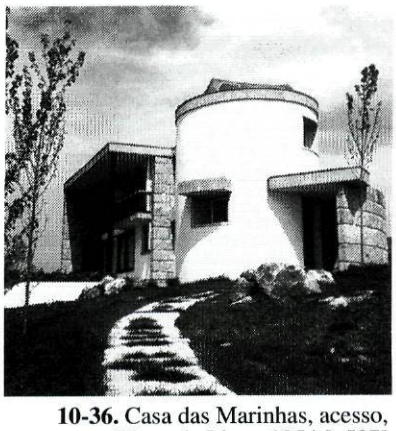
O que interessa salientar é a forma como é construída a relação do espaço interior com o exterior, através da utilização de um alpendre. A casa liga-se ao espaço exterior no piso térreo, como prolongamento da zona social, e no piso superior com uma varanda incluída no espaço côncavo do alpendre, relações que garantem uma solução de conforto e pertinência estética



10-35. Casa das Marinhas, planta piso 1, Viana de Lima, 1954 [p587]

Na casa das Marinhas o alpendre é transformado pela redução dos elementos que o compõem: prolongamento da laje de cobertura que é suportada a Norte pela parede que limita a construção, e no lado oposto por um pilar metálico. Estes elementos (parede, laje e pilar) determinam a leitura do espaço exterior sugerido pelo seu prolongamento para além do limite encerrado da casa, deixando ver a sua essência construtiva (ou leitura contrária), pelo recuo da caixa construtiva/invólucro da habitação.

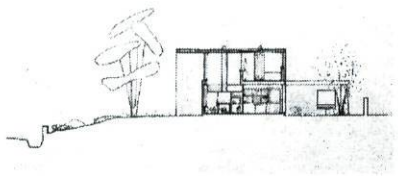
Este alpendre é, desta forma, reconfigurado por uma linguagem moderna que se pretende afirmar, permanecendo inalterada a sua função de protecção ao uso (sol/vento) e de transição (interior/exterior), criando um espaço exterior bem definido, pelo prolongamento da zona social da casa, e pela varanda no nível superior dos quartos. Este espaço do alpendre tem a altura total da edificação, dois pisos, o que reforça, como já referimos, a ideia de uma grande caixa que envolve a construção e permite a composição espacial da sala com uma altura dupla.



10-36. Casa das Marinhas, acesso, Viana de Lima, 1954 [p587]

A presença de elementos da linguagem moderna como a independência dos elementos estruturais (laje e pilar), a identificação de volumes puros, a altura variável do espaço interior ou a elaboração de percursos entre interior e exterior como *promenade architecturale*, é particularmente significativa neste pequeno edifício de Viana de Lima. Existe uma afirmação intencional de um novo entendimento da arquitectura e da forma como ela se pode repercutir na construção da habitação e num habitar moderno.

Contudo este manifesto moderno é moderado com elementos da terra, característicos do local de construção, como a pedra que é utilizada nas paredes e com a integração do moínho na composição da casa. Mas simultaneamente, é também o moinho e seu tratamento plástico — como forma cilíndrica —, comum na paisagem litoral de Esposende, que é reinterpretado como volume puro, vertical, que se contrapõe à restante construção (situação particularmente evidente no caminho de acesso) que assinala a influência de Le Corbusier.



10-37. Casa das Marinhas, corte transversal, Viana de Lima, 1954 [p587]

Também o muro de pedra que limita a construção a norte, é prolongado pelo lado oposto ao do alpendre, configurando uma zona de estar exterior. A imagem deste espaço de estar, que nos chega pelo corte transversal da casa, remete-nos para uma relação directa com a solução construída por Le Corbusier, em 1925, na casa *"au bord du lac"* para a sua mãe. Nesta casa, como na casa das Marinhas podemos reconhecer a citação deste trecho de muro exterior com a janela *tradicional*, o que nos revela, mais uma vez, a vontade e a paixão deste arquitecto, em reconhecer no mestre do Movimento Moderno, uma das suas maiores influências.

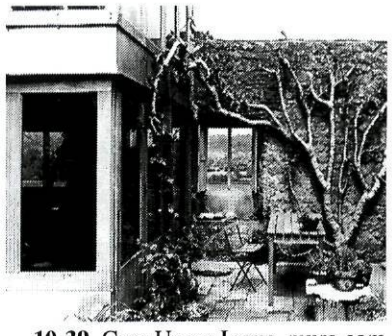
10-38. Casa *"au bord du lac"*, jardim, Le Corbusier, 1925 *[p830]*

A utilização destes elementos, muro de vedação em pedra rasgado pela a abertura de uma janela, associado a alguns elementos que proporcionam uma forma de estar (banco, mesa ou vegetação), podem ser encontrados em diversos tempos e obras, desde a tradição romântica revista no miradouro e caramanchão, até as realizações contemporâneas, (como a casa construída por Alison e Peter Smithson), com notáveis semelhanças aos exemplos já referidos. A casa Upper Lawn,que edificam entre 1959 e 1982, como um verdadeiro laboratório das ideias sobre o habitar[26] — tema que persegue toda a obra dos Smithsons —, é assente sobre o muro de vedação da propriedade. A relação com o muro e com o espaço exterior, é um dos aspectos centrais da edificação e na forma com ela explora o meio ambiente que a rodeia. Um dos espaços

26. Sobre a obra destes arquitectos ver:
SMITHSON, Alison, SMITHSON, Peter, *The charged void: architecture*, The Monacelli Press, Nova Iorque, 2001

que a casa configura na sua relação com o muro, é estabelecido na utilização de uma pequena janela no muro exterior, aberta para fora do limite da sua propriedade.

Estes elementos da casa, muro e janela, configuram um espaço de estar que prolonga a vida doméstica para o exterior. Julgamos que esta ideia é presente e comum nas três obras referidas. O muro é sempre limite e nele sempre rasgada uma abertura, para ver mais além da fronteira que nos impõe. Esta ideia sugere-nos um contraponto, entre o confinamento essencial que define o espaço doméstico, e a janela no muro aberta para o mundo, construindo um espaço de estar exterior marcadamente pessoal e privilegiado.

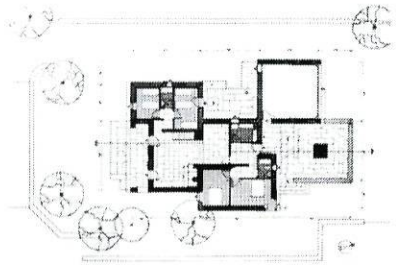


10-39. Casa Upper Lawn, muro com janela, Alison e Peter Smithson, 1959-1982 *[p780]*

Na casa das Marinhas podemos reconhecer com evidência, que a especificidade do moderno português se constroi numa teia de sinais que amalgamam diversas influências, locais, nacionais e internacionais, agendando sempre na sua elaboração uma visão própria, que diríamos sempre predominantemente romântica. A escala da construção — e note-se a importância da arquitectura doméstica no moderno português —, a sua adequação ao local, não só paisagístico e topográfico, mas igualmente aos materiais e aos meios de construção disponíveis, com alusões pontuais a uma produção industrial, como um pilar metálico (sendo Portugal na época, de uma industrialização quase inexistente), revelam-nos uma vontade de afirmação de uma arquitectura manifestamente moderna.

Desde os anos 50 com a revisão da arquitectura do Movimento Moderno, a observação das formas tradicionais de construir ou a procura de soluções mais eficientes — com tecnologias mais adaptadas às circunstâncias locais e melhores condições de conforto — nomeadamente nas regiões quentes, levou a que a redução dos dispositivos de transição entre interior e exterior deixasse de ser considerada como matéria essencial da constituição da sua linguagem arquitectónica.[27] Contudo a procura de outros meios de articulação para

essa transição, permanece como objectivo programático da casa, que agora recupera processos abandonados pela expressão Moderna, da relação do espaço doméstico com o exterior.

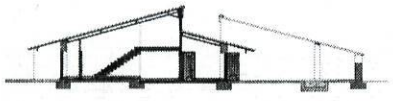


10-40. Casa em Barca d'Alva, planta, Matos Ferreira, 1963 [p582]

Na **casa de Barca d'Alva [p582]** de 1963, realizada por Matos Ferreira, vamos registar o interesse na recuperação destes aspectos, articulados com um profundo conhecimento dos materiais e técnicas construtivas locais.

Aqui, o alpendre é utilizado de forma diversa dos exemplos anteriormente observados, e este dispositivo de extensão e transição da casa com o exterior, surge com o prolongamento do telhado, mantendo a sua inclinação e apoiando-se numa parede e pilar de alvenaria em pedra.

A casa e o seu alpendre remetem-nos para uma referência intencional à construção popular, pelo material usado na construção, pela forma como os volumes são segmentados, e pelo uso de janelas e portas com vãos pequenos. A abertura do compartimento da sala sobre o exterior é realizada pela interposição do alpendre, espaço coberto que evoca soluções presentes na arquitectura vernacular, como o telheiro.

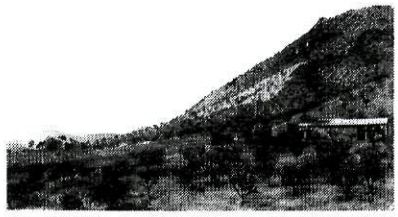


10-41. Casa em Barca d'Alva, corte AB, Matos Ferreira, 1963 [p582]

A casa de Barca d'Alva apresenta ainda uma forma particular de organizar o espaço interior e a sua relação com exterior. A organização do seu espaço doméstico afasta-se de um processo comum de segregação funcional para se filiar numa estrutura diversa de uso e de ocupação do espaço. A observação da planta mostra-nos que a estruturação do espaço obedece à formação de grupos funcionais, que determinam conjuntos de compartimentos ligados pelo uso e ocupação. Esta situação é particularmente clara na forma como os quartos se agrupam em dois conjuntos, formando um padrão de funcionamento, que por sua vez determina o funcionamento da casa. Um conjunto está ligado à sala, com

27. A minimização que caracterizou no início a arquitectura moderna e o minimalismo, como redução estilística da construção expressa através da sua linguagem (exemplificado na investigação sobre a habitação mínima e nas "casas de vidro"), volta no início da década de oitenta, a ser considerada como argumento para a linguagem arquitectónica, desenvolvida nomeadamente por Eduardo Souto Moura, apresentando-se como alternativa à via de Álvaro Siza, mas sobretudo como resposta ao historicismo das correntes pós-modernas em arquitectura.

um pátio exterior directamente ligado a um dos quartos, e o outro está ligado a um pequeno átrio que articula sala, cozinha e entrada pelo pátio traseiro. O espaço da habitação assim delineado entre estes dois conjuntos de quartos, parece ser intersticial, ou seja, surge como vazio percorrido desde o alpendre até ao pátio traseiro.



10-42. Casa em Barca d'Alva, localização na encosta, Matos Ferreira, 1963 [p582]

A organização interna e sua relação com o espaço exterior ganha assim um sentido quase aleatório, que reflecte uma referência intencional à casa do mundo rural. A simplificação das ligações entre espaços é disso um sintoma, e referimos como exemplos: a circulação interna que cruza a área de estar e de comer, o acesso da garagem que é realizado pelo exterior, o acesso pela sala (através de uma estreita escada aberta) ao meio piso situado sobre a área de comer, e a criação do pátio traseiro sobranceiro à encosta do monte, que parece determinar uma oposição à paisagem aberta sobre o vale que se obtém do alpendre oposto da sala. Esta oposição entre vale e monte, captada na implantação da casa a meia encosta, num terraço natural, é também sublinhada pelo meio piso existente sobre parte da sala, já referido, onde uma janela encostada ao telhado é rasgada de forma a permitir, do centro da casa, uma visão frontal da encosta.

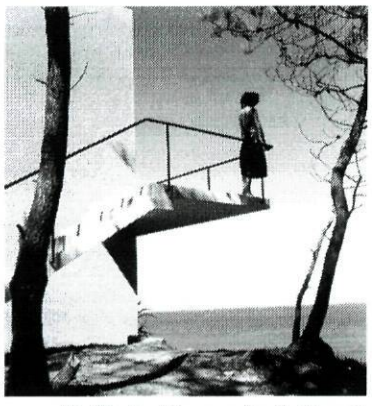
A relação interior/exterior nesta casa, parece recorrer ao uso de uma informalidade intencional que advém da fragmentação da construção, que introduz com naturalidade dois pátios e um alpendre, e de uma organização assente numa relação aparentemente espontânea, entre espaços abertos (estar) e fechados (quartos).

Nesta observação da organização do espaço doméstico, parece-nos ficar de fora a cozinha, que se confina a um espaço encerrado e minúsculo, que não participa da fluidez que se observa nesta ideia de casa e da sua relação com o mundo exterior.

Julgamos que a dilatação da casa sobre o espaço exterior, constitui um factor significativo na transformação do espaço doméstico ao longo do século. Cabe-nos contudo registar, que na arquitectura portuguesa, como vimos, quer predomine uma influência internacional e moderna, quer

uma reorganização de aspectos culturais e da tradição local (como na casa de Matos Ferreira), o exterior e a sua relação com o espaço interior assume um sentido essencial na qualificação da vida doméstica, sendo este o seu principal objectivo.

De fora ficam manifestações mais exuberantes de teatralização desta relação, de manifesto de uma nova condição social que a nossa arquitectura, na primeira metade do século XX, não conhece de forma generalizada.



10-43. *La Rinconada*, A. Bonet Castellana, 1948 *[p164]*

A abertura e a relação da casa com o espaço exterior envolvente, próximo ou mais distante, é sempre um prenúncio de um gesto romântico, que, independentemente do estilo, caracteriza o seu sentido de habitar.

Vindos da viagem pelo mundo exterior, a casa é o espaço para onde regressamos, sendo simultaneamente, espaço de acolhimento e abertura ao exterior. Esta abertura é cuidadosamente medida e controlada, numa atitude de comoção individual que procura registar a paisagem e a natureza envolvente, como fragmentos que passam a integrar o espaço doméstico. Estes são aspectos comuns, em obras distantes e diferentes como a casa da Quinta da Comenda (1904), e a casa Matos Ferreira (1963), assim como a casa La Rinconada (1948) realizada por Bonet Castellana em Portezuelo, perto de Barcelona.[28] Obras situadas em locais onde a natureza se afirma de modo excepcional — baías, rios ou praias — construindo o nosso modo de habitar, a casa e o mundo.

Nesta relação, a casa burguesa é o registo simultâneo e não substitutivo, de um espaço de regresso e por isso de prazer doméstico, sendo neste sentido, ideia moderna; mas também de evasão desse mundo exterior, de retiro, sendo esta atitude uma ideia romântica, vincada na cultura de novecentos. Este dois pólos, como já referimos, constituem não só a especificidade da cultura arquitectónica portuguesa, ao longo da primeira metade do século XX, mas julgamos ser também o centro de um

28. Sobre esta obra ver o capítulo *9 Redução, concentração e simplificação do programa doméstico*, figura 9-61 na página 595.

paradigma que envolve, desde sempre e em qualquer cenário, projectar e habitar uma casa.

10.2 O espaço exterior como centro e a *casa pátio*

A abertura da casa sobre o exterior implica que sejam observados não só os dispositivos de articulação e transição entre estar dentro e estar fora da casa, mas também reconhecer, que a sua utilização na construção do espaço doméstico vai produzir diversos entendimentos dessa relação. A maximização ou minimização desses dispositivos, como observamos em alguns exemplos já referidos, não devem ser considerados como processos de exclusão de uma forma em relação à outra, mas sim como um processo analítico e interpretativo dessa relação no seio da organização da casa. O uso simultâneo de diversos processos de articular e transitar entre interior e exterior é corrente.

A importância do exterior pode ser determinante na organização do interior da casa, transformando-se no seu centro conceptual e formal. Nesta situação, a casa passa a ser determinada por um exercício intenso, de abertura do espaço interior sobre o exterior envolvente. Nele serão tomadas as diversas e decisivas formas de valorização, da envolvente natural e construída, e o processo como a casa as vai articular.

A conceptualização desta ideia de espaço exterior como centro da organização da casa, culmina ou maximiza este processo de relação entre interior e exterior; toda casa é voltada para um espaço fora dela que passa a ser uma parte indissociável. Uma das formas que melhor reflecte esta articulação intensa, é a que é desenvolvida desde o tipo *casa pátio*.

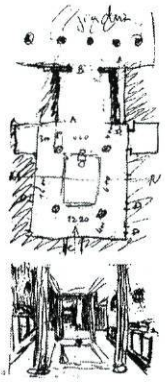
A adaptação do pátio à vida na casa contemporânea e à arquitectura do século XX, passa pela transformação de alguns aspectos que o caracterizavam na antiguidade.[29] A ambiguidade daqui resultante é evidente, e o modelo é imperfeitamente seguido, por não poder aplicar-se a uma casa isolada: as casas no quarteirão do Teatro de Delos,[30] ou das

29. A revista *DPA*, dedica o seu número 13 ao tema do "Patio y Casa", constituindo no seu conjunto de artigos, material indispensável para uma perspectiva alargada sobre este tema, ao longo do tempo até à modernidade.

mais diversas civilizações que adoptaram este modelo,[31] eram justapostas, encostadas umas às outras de tal maneira que as janelas externas não se podiam abrir, pelo que o pátio surgia como dispositivo essencial para iluminação e ventilação, como espaço de passagem dentro da casa e neste sentido devemos admitir que ditaria um modo de vida próprio.

Na arquitectura da casa do século XX, o pátio é um espaço vazio que vai valorizar a sua organização interior, e desta maneira, relacionar exterior e interior como partes de um mesmo espaço doméstico. O pátio pode ainda ser considerado como passagem da esfera pública à privada (pelo que seria mais correcto designar como átrio),[32] embora não seja a sua única e primordial função na casa burguesa. O pátio surge como espaço essencialmente privado, dispositivo que amplia a casa e duplica pela redundância, os seus dispositivos espaciais. Ao contrário da antiguidade, todos os sistemas vitais para a vida doméstica podem ser realizados sem o pátio, e a sua existência tem um papel de qualificar e de tornar mais intensa a relação entre as partes que compõe o programa da casa. Também muitas das vezes, o pátio é usado como recinto exterior alternativo à envolvente da casa, situação corrente nas casas de Álvaro Siza. Aqui o pátio é um dispositivo de controlo da casa e do seu espaço doméstico na sua relação com a envolvente: a casa abre-se para o pátio e encerra-se para o exterior urbano. O pátio é um espaço do interior doméstico.

10-44. *Maison des Noces*, Pompeia, Viagem ao Oriente, Ch. E. Jeanneret, 1911 *[p951]*



No livro *Brazil Builds* no capítulo dedicado à arquitectura moderna brasileira, são apresentados os projectos da casa João Arnstein (1941) e da casa Frontini (1940-1941) de Bernard Rudofsky (autor da exposição

30. PINON, Pierre, "The architect and the archaeologist: The villa by Emmanuel Pontrémoli for Théodore Reinach", *Lotus*, 60, 1988, p.124

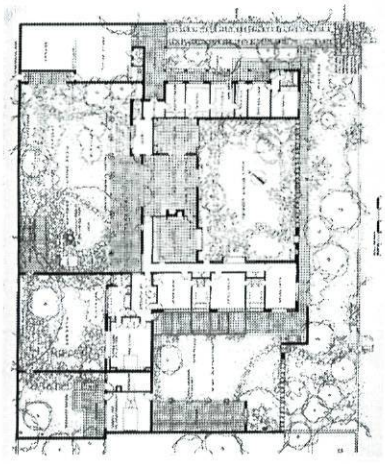
31. Ibid.

32. Importa clarificar a diferença que atribuímos na expressão arquitectónica, ao espaço do átrio e pátio. Assim e segundo o Dicionário da Língua Portuguesa (Porto Editora, 2003):

Átrio é o "espaço que serve de entrada principal a um edifício", sentido que nos interessa reter. Embora também sejam atribuídos, numa linguagem corrente, sentidos próximos de pátio, como "espaço central de circulação dentro de um edifício", ou mesmo "pátio interno".

Pátio é o "recinto descoberto, no interior de um edifício".

Architecture without Architects, 1964), que apresentam um cuidadoso tratamento da relação interior/exterior. Na casa João Arnstein essa extensão para o exterior é realizada através de pátios que rodeiam a edificação. Neste projecto cada compartimento ou área da casa é aberta para um recinto murado que forma um pátio, solução que pretende ser adequada às condições climatéricas e ao tipo de vida dos seus habitantes, temas que preocupam Rudofsky. A observação da utilização do pátio é particularmente relevante, ao verificarmos, que no início da década de quarenta, Rudofsky, apresenta um entendimento, não só da vida doméstica e da arquitectura da casa, livre da rigidez formal moderna, mas também, atento às tradições locais, que só nas décadas seguintes será genericamente registado na produção arquitectónica, como crítica ao código moderno e ao *International Style*.[33]



10-45. Casa João Arnstein, planta, Bernard Rudofsky, 1941 *[p1018]*

Estes aspectos representam alguns dos processos pelos quais a ideia de pátio é trabalhada, desde os primeiros arquitectos Modernos,[34] e aplicada à casa como dispositivo de relação entre interior e exterior. Como salienta Carlos Martí o pátio não faz parte dos dispositivos básicos da arquitectura moderna, a qual tende a desenvolver, como temos vindo a observar, espaços fluídos e abertos.[35] Pelo contrário, o pátio parece contradizer a espacialidade moderna sendo fechado e introspectivo; contudo, será desde a ideia de pátio que a arquitectura moderna desenvolve alguns dos aspectos mais marcantes da sua espacialidade, nomeadamente na arquitectura doméstica.

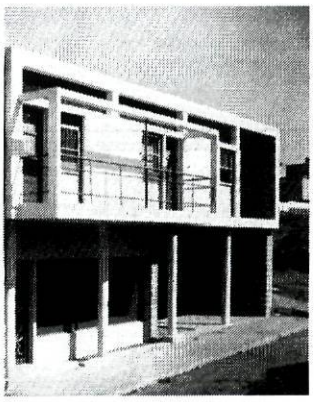
33. A exposição *Architecture without Architects* é proposta ao MoMA nos anos quarenta por Rudofsky é considerada anti-moderna, sendo realizada somente em 1964. Curiosamente Rudofsky terá estas casas claramente não ortodoxamente modernas, expostas na exposição *Brazil Bluids* em 1943. Sobre este assunto ver o cápitulo *5 Mudança e continuidade no projecto doméstico*, a nota [264] página 325.

34. RECASENS, Gonzalo Díaz, "La Tradición del pátio en la arquitectura moderna", *DPA*, 13, Escola d'Arquitectura de Barcelona, Barcelona, 1997, p.6-10.

35. MARTÍ ARÍS, Carlos, "Presencia del pátio en la arquitectura moderna: del arquetipo a las versiones heterodoxas", in *La habitación y la ciudad modernas: rupturas y continuidades, 1925-1965*, Actas do 1º seminário DOCOMOMO Ibérico, DOCOMOMO Ibérico, 1997, p.121-127

MARTÍ ARÍS, Carlos, "La casa binuclear según Marcel Breuer. El patio recobrado", *DPA*, 13, Escola d'Arquitectura de Barcelona, Barcelona, 1997, p.46-51

A estratégia moderna implica a recuperação da ideia remota do pátio. A admiração de Le Corbusier dos pátios e das casas de Pompeia, revista nos seus desenhos de 1911 realizados durante a Viagem ao Oriente, constitui um dos exemplos mais eloquentes. O pátio é assim um dispositivo que se insere na óptica moderna da busca do primordial, que ao lado da "cabana primitiva", faz parte dos fundamentos originais de onde, a nova arquitectura, deve encontrar as suas fontes. Ele é assim um vazio germinal, que sucessivas gerações de arquitectos retomam com os mais diversos argumentos, programas e opções formais. Com esta liberdade o pátio, na casa moderna, é transformado como espaço vazio. E para que serve este espaço vazio?



10-46. Casa em Loulé, fachada principal, Gomes da Costa, 1953 [p205]

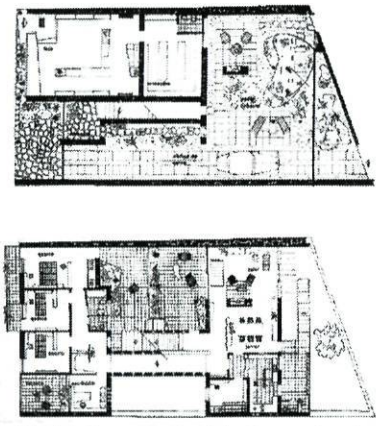
A **casa em Loulé [p205]** que Gomes da Costa realiza no início da década de cinquenta, situada num lote com duas frentes, apresenta uma solução muito particular, com a agregação de diferentes aspectos do programa nos dois pisos.

No piso 1 situa-se uma loja, um *"abrigo para o carro"*, um recinto coberto exterior e uma entrada com acesso ao piso superior. Este espaço situado de baixo da casa, como prolongamento de um pequeno logradouro, assegura o princípio moderno da elevação da construção, libertando, mesmo que parcialmente, o piso térreo. Esta preocupação projectual, indicada pela presença de *pilotis* na fachada principal (e outros elementos como estrutura aparente, grelhas ou cobertura plana), permite, para além de uma referência explícita à arquitectura moderna, a criação de um espaço de estar protegido do sol, que diversifica as zonas sociais configuradas no piso superior. O reforço da utilização deste espaço ainda é acentuado, nos elementos publicados, pela presença de uma lareira exterior —situada na mesma prumada de uma outra no piso 2 — que juntamente com o mobiliário desenhado em planta, sugerem diferentes possibilidades de uso deste espaço.

No piso 2, a organização da casa regista aspectos pouco comuns na arquitectura doméstica da época, como seja a existência de um segundo espaço aberto caracterizado como pátio, no centro da casa, que abre um

conjunto de novas possibilidades de organização do espaço doméstico, inovando nas formas de habitar.

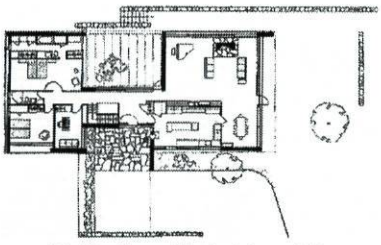
A organização do piso 2 estende-se por dois níveis, a que correspondem duas zonas, privada e social, separadas pelo pátio central, também ele em dois níveis. Na zona social, localiza-se a cozinha (aspecto excepcional em Portugal, onde a cozinha e serviços são geralmente remetidos para uma terceira área), a sala comum e os acessos por escada do piso inferior, e na a zona privada, situam-se os três quartos e um pequeno espaço de trabalho. O pátio central interpõem-se entre estas duas zonas, social e privada.



10-47. Casa em Loulé, planta piso 1 e 2, Gomes da Costa, 1953 [p205]

Este pátio no piso 2, articula diferentes acontecimentos: a abertura de um dos quartos e da sala (que tem também outra frente para a rua), e a iluminação das duas casas de banho, da escada interior de acesso entre os dois pisos e da rampa interior de ligação entre as duas zonas.

A ligação entre estas duas zonas, por estarem em níveis diferentes, pode ser feita de duas maneiras: interiormente através da rampa já referida, contígua a um dos lados do pátio, e exteriormente, através do seu pátio por umas pequenas escadas. Esta diferença de níveis também se irá reflectir no espaço exterior do pátio, que é subtilmente dividido com uma floreira (criando um espaço associado à sala e outro ao quarto), mantendo-se contudo a ligação entre os dois, através da pequena escada exterior.



10-48. Casa Clark, Marcel Breuer, 1949 [p994]

Devemos salientar mais uma vez, o carácter singular desta casa no panorama da arquitectura doméstica, entre outros aspectos, pela forma como uma pequena edificação, de área muito reduzida, reúne um conjunto tão completo de sinais e de citações da arquitectura do Movimento Moderno. Uma dessas citações é a usada na associação entre rampa, pátio e escadas, numa *promenade architecturale*, exemplo retirado da mesma articulação, embora com outra dimensão, do movimento de subida em redor do pátio da casa Savoye, realizada por Le Corbusier em 1929. Outra citação, onde julgamos encontrar a maior radicalidade na determinação do espaço doméstico, refere-se ao pátio e nas possibilidades que abre à organização da casa. Como referimos o

pátio (e um pequeno saguão oposto ao pátio, para ventilação da cozinha e transparência da rampa), permite criar uma organização da casa baseada em dois núcleos. Este aspecto, como vimos, é designado por Carlos Martí como *casa binuclear*, sendo um dos ingredientes essenciais, na articulação entre expressão moderna e utilização da ideia de pátio. Em Portugal este aspecto ganha ainda a particularidade de ser incomum, na época onde a produção de casas unifamiliares, se baseava preferencialmente num modelo tripartido.

Diversos autores têm discutido o tema do pátio, contudo julgamos que a análise de Carlos Martí, é a que mais claramente identifica o "novo" pátio na casa moderna.[36] Para Martí, esta casa é panorâmica e o pátio surge como contraponto. Ao analisar as casas de Marcel Breuer (1902-1981), Martí sugere que o pátio (ou vazio exterior) é um elemento de tensão na composição de dois núcleos que organizam a casa, o da vida íntima e o da vida social, a que chama *casa binuclear*. Este espaço vai caracterizar-se, para além de vazio intersticial entre corpos edificados — ganhando um sentido funcional relacionado com iluminação e ventilação ou com o programa da habitação separando as zonas da casa —, como possibilidade de abertura do espaço interior sobre o exterior (ao qual acrescentamos a visão do habitante sobre esse espaço). A *casa binuclear* de Marcel Breuer ganha assim duas perspectivas diferentes, propondo ambas uma forma específica da relação com o exterior: uma panorâmica, referida na janela horizontal e no terraço aberto para a paisagem, outra interiorizada ou segmentada, voltada para o pátio. Verificamos pelas plantas das casas de Marcel Breuer, que o pátio sofre uma mutação da sua matriz original transformando-se num espaço, que pode ser mais ou menos aberto, mas sobretudo caracterizado como *um compartimento* exterior ligado à casa. Esta noção de pátio, como espaço exterior ligado à casa, re-introduz também o tema do espaço intermédio e com ele a noção de centro como espaço, simultaneamente, gerador e aglutinador.[37]

36. MARTÍ ARÍS, Carlos, "La casa binuclear según Marcel Breuer. El patio recobrado", *DPA*, 13, Escola d'Arquitectura de Barcelona, Barcelona, 1997, p.46-51

Verifica-se que em muitas soluções que usam o pátio, ele surge como elemento central não só na composição da planta, e da organização da casa, mas sobretudo como centro da vida doméstica.

No essencial julgamos que na casa moderna, o pátio deixa de ser um espaço escavado numa massa homogénea, para passar a ser um espaço aberto, que articula e estabelece relações com os diferentes corpos da casa. Repare-se também como a disposição misiana da casa pátio, subscreve este entendimento, ao adoptar sempre uma relação do pátio com o muro limite do lote.[38] Para Martí, a introdução do pátio na casa moderna, corresponde também ao deslizamento de uma posição estritamente côncava da casa moderna (unicamente panorâmica sobre o horizonte exterior), para uma orientação convexa[39] com todos os aspectos a ela conotados de protecção, abrigo ou recolhimento. Julgamos ainda que esta transformação acompanha igualmente a ruptura, no final da década de cinquenta, com a ortodoxia Moderna.

10-49. Casa do Cipreste, planta, Raul Lino, 1907-1913 [p537]

Sintetizando, podemos referir que as transformações do pátio passam pela sua deformação. O pátio deixa de ser um espaço necessariamente encerrado, passando a suportar diferentes configurações, entre um perímetro aberto e fechado, articulando construção e vazio. Assim o pátio surge na sua transformação como metáfora formal do pátio primitivo, conservando a essência da casa relacionada com este novo espaço. Encontramos pátios mais ou menos abertos, rodeados ou não de edificação, mas com uma ideia comum de centro ou conjunto de centros, que determinam uma forma de organização da vida no espaço doméstico.

A outra transformação do pátio refere-se à forma como a casa o usa. Originalmente o pátio decorria de um processo de densificação urbana e era espaço vital de abertura para entrada de luz, ar e também como

37. Este tema é debatido no capítulo *4 Precedentes na experiência anglo-saxónica: o central living hall*, e no capítulo *6 O centro como determinante na organização da casa.*

38. RAVETLLAT, Pere Joan, "Atrios y peristilos. Las casas-patio de Mies", *DPA*, 13, Escola d'Arquitectura de Barcelona, Barcelona, 1997, p.22-27

39. MARTÍ ARÍS, Carlos, "La casa binuclear según Marcel Breuer. El patio recobrado", *DPA*, 13, Escola d'Arquitectura de Barcelona, Barcelona, 1997, p.51

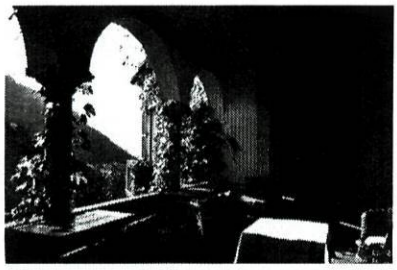
espaço de circulação entre compartimentos. Hoje na casa isolada essas condições deixam de ser pertinentes. O pátio na casa moderna tende a não integrar os seus mecanismos elementares de funcionamento — circular, ventilar e iluminar —, surge como um espaço adicionado à casa e que a prolonga, podendo reforçar, sem substituição, alguns destes aspectos. A nova ideia que introduz na casa moderna é a de um compartimento que pode dilatar quer a zona social, quer a zona serviço, quer a zona privada da casa. Todos os outros dispositivos de conforto podem prevalecer, nomeadamente a circulação interior, sendo o pátio entendido como um novo dispositivo posto à disposição de um estilo de vida. Em todas as situações o pátio continua a ser um espaço de forte centralidade, quer na vida doméstica, quer na definição do projecto da casa.

10-50. Casa do Cipreste, galeria e pátio, Raul Lino, 1907-1913 [p537]

A **casa do Cipreste [p537]** realizada por Raul Lino entre 1907 e 1913, em São Pedro de Sintra, é um dos mais eloquentes exemplos da adaptação da ideia de pátio às circunstâncias de um programa e de um local.

O pátio surge, não como espaço exterior de usufruto directo, mas como forma de articular diversos componentes do programa doméstico edificado e sobretudo de os ligar com a paisagem natural envolvente. O programa assenta numa fragmentação de espaços e compartimentos que incluem áreas para a vida doméstica, galeria exterior e zona de trabalho. O pátio, como centro vazio (não construído), surge como principal elemento gerador e de articulação das diferentes partes que compõem o seu programa: afasta o local de trabalho da zona reservada à vida doméstica, sendo por isso situado numa das suas extremidades; determina uma arcada na ligação da *casa* ao atelier, aberta para um pequeno jardim situado sobre parte do espaço central do pátio; e por último, propõe uma varanda de onde se pode observar a paisagem e que abre a sala de estar para o exterior, mantendo sobre todos estes elementos uma forte coesão formal e funcional, enquanto construção de uma imagem de casa.

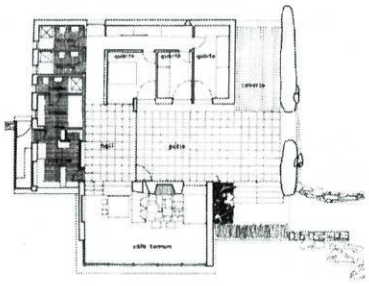
Também o pátio, na casa de Sintra é uma resposta eficaz ao local e à paisagem que dele se observa. Sendo um espaço para ver, mais do que para ser usado — trata-se de um local alto e escarpado —, o pátio torna-se no espaço exterior que se interpõe entre a casa e a paisagem. Ele organiza a perspectiva do interior sobre exterior, e sobretudo, polariza a visão entre um primeiro plano sobre o pátio e um segundo sobre a paisagem, tornando evidente a necessária domesticidade desta relação com a envolvente. O pátio na casa do Cipreste é o dispositivo regulador da abertura da casa sobre a paisagem; é o seu diafragma, regulando a exposição da vida doméstica, da passagem da luz para cada compartimento que se organizar em seu redor, e determinando a sua visão sobre o exterior.



10-51. Casa doCipreste, varanda, Raul Lino, 1907-1913 [p537]

A opção do pátio na organização da casa, é pouco corrente na arquitectura da casa individual burguesa em Portugal durante o século XX.

A **casa Conceição Silva [p182]** realizada para si próprio, como habitação de fim de semana, apresenta uma das mais rigorosas utilizações do pátio como sistema central de circulação, iluminação, ventilação e zona de estar. Trata-se de uma casa de pequenas dimensões, muito compacta na organização interna, que leva a que seja utilizado um pátio central com espaço ordenador do projecto.



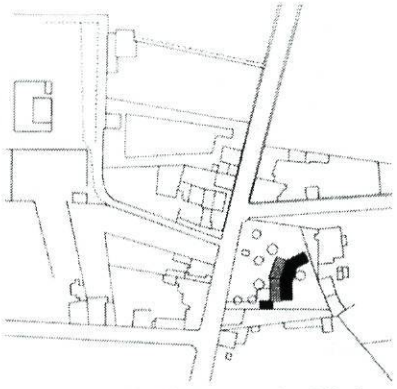
10-52. Casa Conceição Silva, planta, Conceição Silva, 1960 [p182]

Organiza-se em três corpos: quartos, serviços e sala comum que se articulam em forma de U, que envolve o pátio central. Este é simultaneamente, espaço de acesso à casa, através de um percurso pelo coberto até ao átrio de entrada da casa (junto do corpo dos serviços), e espaço para onde são abertos todos os quartos. Esta situação elimina qualquer noção de segregação formal e funcional, de zonas com diferentes níveis de privacidade. O pátio é ainda um espaço de estar. Embora a sala comum não se abra completamente para ele, privilegiando a frente oposta aberta sobre a paisagem, o pátio é parcialmente rasgado sobre a paisagem — no alinhamento do coberto de entrada e junto da

fraga rochosa que é integrada na construção — permitindo o seu uso em articulação com espaço exterior.

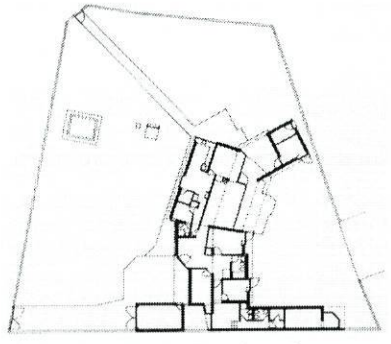
A utilização da ideia de pátio como espaço de relação entre interior e exterior na organização do espaço doméstico, e como factor na definição de um estilo de vida, pode ser observado num conjunto de casas projectadas por Álvaro Siza entre 1957 e 1979.

O amplo conjunto inclui, a casa Carneiro de Melo [p415], a casa Rocha Ribeiro [p201], a casa Ferreira da Costa [p573], o projecto da casa Rui Feijó [p862], a casa Alves Costa [p574], a casa Alves Santos [p572], a casa Manuel Magalhães [p575], a casa Beires [p577], o projecto da casa em Francelos [p914], a casa Carlos Siza [p578] e a casa Maria Margarida [p579], permite verificar como o tema da abertura do espaço encerrado para o exterior, é tratado em redor de diferentes conceptualizações da ideia de pátio.



10-53. Casa Rocha Ribeiro, implantação, Álvaro Siza, 1960-1969 [p201]

Julgamos que, apesar das profundas diferenças demonstradas na sua realização, o espaço exterior é sempre considerado como um dado importante na formulação da casa, quer se trate de um espaço aberto em forma de L, como na casa **Carneiro de Melo [p415]** realizada no Porto entre 1957 e 1959, para onde são orientados os quartos e a sala de estar (tendo a sala de jantar um espaço exterior específico), ou como na casa Rocha Ribeiro, em que é um recinto exterior confinado entre os limites do logradouro e o perímetro da casa.



10-54. Casa Rocha Ribeiro, planta com amplição de 1969, Álvaro Siza, 1960-1969 [p201]

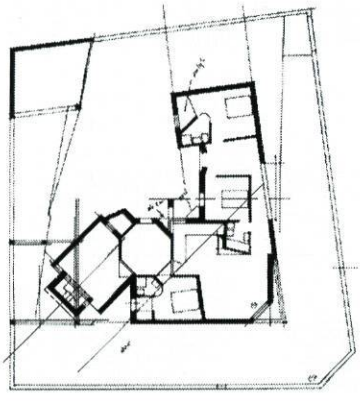
Na **casa Rocha Ribeiro [p201]** é particularmente clara esta intenção. A casa surge com um volume sinuoso, recortada por corpos mais ou menos abertos e transparentes, articulados por um telhado de duas águas, que unifica fortemente o conjunto. A sua edificação quebrada, parece ajustar-se ao limite do terreno, conformando um recinto bem delimitado para onde toda a casa é orientada e aberta.

Na sua implantação, podemos verificar como a casa se afasta dos limites urbanos do lote, implantando-se no ângulo interior mais profundo. A construção deste espaço exterior e o afastamento da frente

urbana, parecem ser factores que concorrem para a edificação de um espaço marcado pelo sentido do privado e do doméstico, que caracteriza a sua arquitectura. Na análise da planta, a relação entre espaços cobertos abertos e fechados e a pormenorização dos acabamentos — sobretudo da madeira —, revelam-nos uma atmosfera doméstica simultânea e cuidadosamente trabalhada e contida, que recorda a obra de Alvar Aalto (1878-1976) e Asplund (1885-1940). Mesmo a sua ampliação em 1969, onde é construído um longo corpo por trás da garagem encostado ao muro de limite da propriedade, parece-nos continuar a reforçar este sentido da casa, e da sua articulação com o pátio exterior.

10-55. Casa Rocha Ribeiro, fachada sobre o pátio, Álvaro Siza, 1960-69 [p201]

Também no projecto elaborado em 1976 para a **casa em Francelos [p914]** (nunca construída) encontramos uma formação idêntica de um pátio exterior em L. Toda a casa é orientada para esse pátio conformado entre a nova edificação e o limite do logradouro. Construção, casa e pátio, procuram afastar-se dos limites do lote, que neste caso, por se tratar de um gaveto, favorece uma solução da planta e pátio em L. A planta deste projecto comunicada num desenho de trabalho reflecte esta situação. Nele são visíveis, as linhas auxiliares que apoiam a construção geométrica da planta e que estabelecem o afastamento da casa relativamente ao gaveto e à rua, concentrado-se a sua implantação na aproximação aos limites laterais do lote e na definição de um espaço côncavo, que forma o pátio para onde a casa pretende ser orientada. Na construção deste pátio exterior em L é adoptado o mesmo princípio da casa Rocha Ribeiro, de compressão do volume edificado contra os limites da propriedade, sendo localizado o corpo da garagem, como vértice do espaço exterior que se pretende definir.

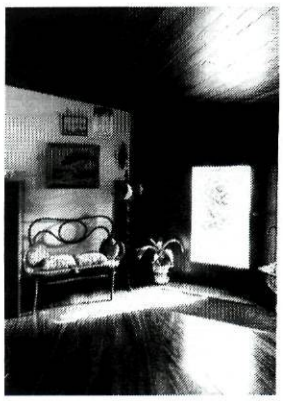


10-56. Casa em Francelos, planta, Álvaro Siza, 1976 [p914]

Esta série de casas pode ser sujeita a diversas vias de análise, contudo pode constatar-se, que lhes está subjacente um tema sobre o qual são exercidas diversas variações. Parece-nos que a interiorizarão do espaço doméstico, ou seja o facto de a casa se voltar para um espaço em forma

de pátio, como espaço exterior encerrado à envolvente, é um dos temas presente neste conjunto de projectos.

Verificamos também que em todas estas casas, a envolvente é considerada como um espaço potencialmente hostil à vida doméstica e por isso a casa é predominantemente encerrada sobre esse exterior urbano e público. As poucas aberturas que são realizadas sobre as paredes cegas que cercam o espaço edificado e limitam o urbano são pontuais, e focadas sobre alinhamentos precisos, de acordo com critérios predominantemente geométricos de composição do espaço. O encerramento da habitação, que marca estas casas, proporciona a concepção de um espaço doméstico particularmente tenso. O ambiente que se verifica na habitabilidade destes espaços interiores tem o seu oposto, no espaço exterior do pátio. Aí a casa relaxa, adquire uma naturalidade que o seu interior contrapõe. O espaço interior é sempre o momento culminante de um equilíbrio tenso, entre os elementos que o compõem como, massa, luz, escala, transparência, perspectiva, transição e vazio.



10-57. Casa Rocha Ribeiro, átrio da entrada principal, Álvaro Siza, 1960-69 [p201]

O principal registo desta tensão interior é produzido, como já referimos, na oposição entre abertura e encerramento das fachadas, aspecto que se estende a toda a organização do espaço doméstico como sua determinante principal. A adopção deste princípio, irá provocar um rigoroso controlo da luz, traduzido no espaço doméstico interior em confrontos violentos entre claro e escuro, como acontece na casa Rocha Ribeiro, na casa Ferreira da Costa, na casa Alves Costa, na casa Alves Santos e na casa Manuel Magalhães. Nestas casas, este controlo da luz é determinante para organização espacial da casa, mas também submete o seu programa doméstico a esta necessidade. O trabalho sobre o controlo da luz, aprofunda as possibilidades da construção de um espaço doméstico saturado de diferentes tipos de iluminação, marcados pela sua orientação, pela forma como as aberturas são rasgadas nas paredes e tectos, quer se trate de janelas tradicionais, quer de janelas contínuas ou lanternins, aspectos reforçadas pelo desenho cuidado dos seus respectivos caixilhos.

Na **casa Rocha Ribeiro [p201]** a modulação dos espaços e das aberturas, em planos sucessivamente quebrados e em volumes que avançam e recuam relativamente ao beiral do telhado, permitem que a luz se propague, entre espaços interiores e exteriores cobertos numa continuidade de espaços e luminosidades. A intensidade da luz é recortada em espaços menos iluminados e encerrados, marcando uma orientação fulcral da casa sobre o pátio exterior. Disto é exemplo a forte luminosidade da porta de entrada principal, que contrasta com a obscuridade do espaço da entrada, mas que aponta um movimento diagonal pela casa na direcção da sala e do pátio exterior.

10-58. Casa Ferreira da Costa, sala (após alteração em 1987), Álvaro Siza, 1962-65 [p573]

Também a obscuridade da **casa Ferreira da Costa [p573]**, sobretudo na sua primeira versão, joga um papel essencial no estabelecimento deste confronto. Este jogo verifica-se agora, entre a sala de estar sem aberturas sobre o exterior, unicamente iluminada pelo lanternim central (situado no piso superior), e a ténue luz que chega através da janela rasgada sobre o pátio no outro lado da casa. Julgamos que aqui se atinge um limite deste equilíbrio entre luz e escuridão, como dispositivo para moldar um espaço habitável que é o principal espaço de estar desta casa. É também outro lanternim (situado na cobertura) que ilumina o compartimento para comer, e pelo qual se acede à cozinha. A luminosidade assim obtida é difusa, quer na sala, quer na zona de comer, e exprime de forma muito intensa, a presença volumétrica do espaço encerrado, da caixa que nos cobre, onde um qualquer pequeno fio de luz ganha uma forte intensidade na definição dos espaços.

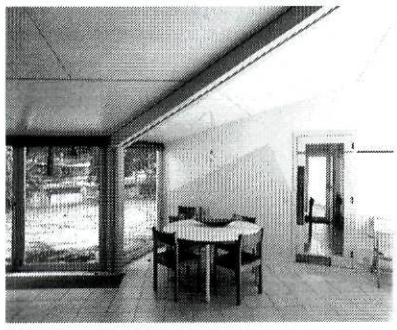
10-59. Casa Alves Santos, pátio, Álvaro Siza, 1966-1969 [p572]

As obras de recuperação desta casa, realizadas em 1987 por Álvaro Siza, irão questionar esta condição, levada demasiado longe no projecto inicial, abrindo duas janelas exactamente nos espaços onde esta opção se tornou mais severa para a sua habitabilidade: a sala de estar e zona de comer.

É a luz, associada à organização do espaço, que na **casa Alves Santos [p572]** é confrontada nas duas aberturas existentes na sala. A oposição é

estabelecida entre uma janela rasgada numa parede e um vão contínuo aberto sobre o pátio, definindo uma polarização entre dois universos que ali se tocam. Estas aberturas permitem superfícies translúcidas inesperados: para quem olha do pátio para a sala na direcção dessa janela, do lado oposto da casa; ou para quem observa da sala, a luz dessa janela, que atravessa a casa até ao pátio.

Nesta casa, a luz determina também a organização da entrada e da cozinha. A luz vertical, obtida através de lanternins, é a única iluminação natural do espaço da entrada principal e a zona de trabalho da cozinha, que são zonas completamente interiorizadas. Estes espaços compõem um perímetro exterior, mais escuro e encerrado, que se contrapõe ao perímetro interior, directamente relacionado com o pátio para onde se orientam as salas. Esta oposição de luz e escuridão, de programas e espaços, cria um movimento implícito da casa dirigido para o pátio, conseguido pela luz captada no espaço exterior e que foca toda a nossa atenção sobre ele.



10-60. Casa Alves Costa, sala (sobre o pátio), Álvaro Siza, 1964-1968 [p574]

É este registo da luz que verificamos também na **casa Alves Costa [p574]**, realizada na mesma altura que a casa Alves Santos, concluídas respectivamente em 1968 e 1969. Na sua organização, existem dois perímetros distintos, sendo o exterior encerrado e o interior voltado sobre o pátio, para onde se abrem todos os compartimentos da casa numa superfície contínua de caixilhos e vidro.

10-61. Casa Alves Costa, sala (junto da entrada), Álvaro Siza, 1964-68 [p574]

O pátio é o centro da casa, reforçado pela forma radial que assumem as três principais áreas da casa: quartos, salas e serviços. O contraste entre diferentes luminosidades e espaços, é particularmente forte na sala, situada entre os quartos e os serviços.

A sala é composta por duas áreas que se confrontam: uma no perímetro exterior, onde se localiza a lareira e organiza uma zona de estar com pé direito mais baixo e de menor luminosidade, e outra no perímetro interior, aberta para o pátio, onde é retomada a leitura do tecto inclinado da cobertura e com ilmuninação constante.

É significativo observar as transformações ocorridas na planta, das versões não construída e construída. O facto mais relevante, surge na acentuação da linha de intercepção, representada pela viga, dos planos inclinados da cobertura, que originam as radiais de rotação da planta na formação aproximada de um L — verdadeiro elemento de organização do espaço da sala. Outro facto relevante, é a abertura no perímetro exterior da sala de uma janela rente ao chão, de ambos os lados da parede divisória da sala com o corredor de acesso aos quartos. A abertura dessa janela na zona mais escura da sala, parece vir reforçar o contraste de diferentes luminosidades e opôr, um espaço de estar íntimo e nocturno ao restante espaço da sala aberto sobre o grande vão contínuo do pátio, com uma luminosidade mais intensa e constante proporcionada pela sua orientação.

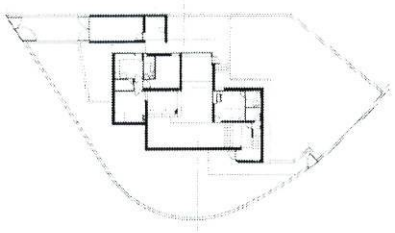
10-62. Casa Manuel Magalhães, sala, Álvaro Siza, 1967-70 [p575]

Na sala, a luminosidade do pátio também se opõe à janela/porta que é aberta sobre o espaço exterior da entrada, que regista uma luz intensa e brilhante. Esta janela/porta é a principal fonte de iluminação da sala, e surge como factor de equilíbrio, relativamente à luminosidade constante e suave que é captada pelo vão contínuo aberto sobre o pátio, e à luz ténue da janela situada no perímetro exterior.

No espaço exterior de acesso de pessoas e automóveis à casa Alves Costa, é aberta a janela/porta, anteriormente referida, situada na sala. Para este espaço, também são abertas a janela da cozinha e do sanitário de serviço, rejeitando-se a convencional segregação de funções.[40] Esta solução torna patente, neste projecto, que espaços informais de estar e de serviço podem estar presentes em simultâneo, originando um dos locais mais utilizados da casa. Este espaço de acesso à casa Alves Costa, abrigado do vento e com uma forte exposição solar, constitui um inesperado espaço de estar alternativo ao pátio.

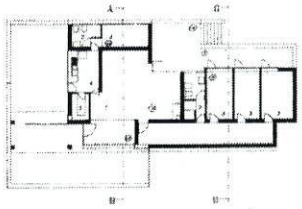
40. Apesar deste aspecto, repare-se que o quarto da empregada, situado na mesma zona da casa, é aberto para um espaço exterior próprio situado no percuso de acesso ao pátio.

Na **casa Manuel Magalhães [p575]** encontramos igualmente este movimento dirigido pela luz. A casa estabelece desde a entrada (espaço obscuro e encerrado) até à sala que se abre sobre o pátio, um confronto de luminosidades distintas que orientam a atenção do habitante sobre o pátio exterior. Nesta casa o *biombo* que articula corredor e passagem para a sala parece servir esta intenção, criando um filtro na luz e na visibilidade, que se vai conquistando sobre a sala e o espaço exterior.



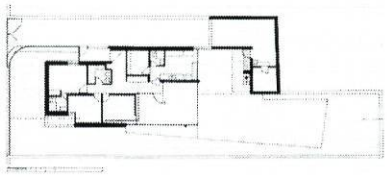
10-63. Casa Ferreira da Costa, planta piso 1, Álvaro Siza, 1962-65 [p573]

A tensão que encontramos na organização do espaço da casa, traduzida no controlo da sua luminosidade, remete-nos para a experiência de outros projectos. Como veremos nos exemplos seguintes, esta tensão da organização do espaço, é prolongada na oposição entre massas ocupadas (com elementos do programa como escadas, serviços ou quartos) e vazias (zonas de estar e de circular). É no confronto destes dois conjuntos que o espaço central da casa, o espaço de estar, é delimitado. Podemos tambem registar, que o vazio é o centro da elaboração deste programa doméstico.



10-64. Casa Rui Feijó, planta, Álvaro Siza, 1963 [p862]

A casa Ferreira da Costa, o projecto da casa Rui Feijó e a casa Manuel Magalhães constituem um grupo com afinidades como: apresenta um total ou quase total encerramento sobre o espaço da rua, e estabelece uma organização interna, entre dois conjuntos estruturais de compartimentos, que provoca um vazio central onde se localiza a zona social da casa.



10-65. Casa Manuel Magalhães, planta, Álvaro Siza, 1963 [p575]

Esta situação é particularmente evidente na **casa Ferreira da Costa [p573]**, onde o espaço central da casa é confinado por dois conjuntos em forma de L, simétricos, (sendo um dos serviços, e outro da entrada, escritório e escada para o piso superior), que agrupam o programa doméstico. Este espaço central vazio é sujeito a três acontecimentos espaciais que o definem: os diferentes níveis do pavimento, a iluminação zenital, e um pilar, sinais que identificam diferentes formas de ocupação deste espaço.

A única abertura para o exterior é situada no extremo da sala sobre o limite do logradouro, originando um pequeno pátio rebaixado no

pavimento exterior. Na remodelação de 1987, anteriormente refrida, é aberta uma janela na zona oposta à entrada sobre a sala de estar, o que vem alterar substancialmente a sua luminosidade.

A mesma situação é registada no projecto da **casa Rui Feijó [p862]**. Duas massas em afastamento, que albergam a zona dos quartos e os serviços, parecem gerar um espaço vazio central. A articulação frágil entre estes dois conjuntos é realizada com elementos que se adivinham delicados, no material e na pormenorização (com vimos em exemplos anteriores), na zona da entrada com porta de acesso principal e no extremo oposto com o desenho do caixilho que abre este espaço sobre um pátio exterior.

10-66. Casa Carlos Siza, pátio, Álvaro Siza, 1976-78 [p578]

Na **casa Manuel Magalhães [p575]**, a abertura sobre o jardim é mais ampla alargando-se a toda a sala, através de uma parede de vidro que a contorna. Este espaço é aberto para um pátio coberto, que além de estender a sala para uma zona de sombra, articula o acesso à garagem e o acesso por escada à cobertura. Salientamos ainda, a forma como o desenho do caixilho exterior da sala assume diferentes padrões, desde um só vidro até uma quadrícula, que parece reproduzir o mesmo desenho do *biombo* interior de entrada para a sala.

10-67. Casa Carlos Siza, planta, Álvaro Siza, 1976-78 [p578]

O pátio exterior é sempre parte do programa da casa, e responde a um perfil de vida doméstica pretendida. Aqui o pátio coberto é partilhado pela sala e pela cozinha, afastando uma ideia de segregação espacial da zona de serviço, ideia aliás sublinhada pelo uso do pátio também como passagem para a garagem e acesso de serviço.

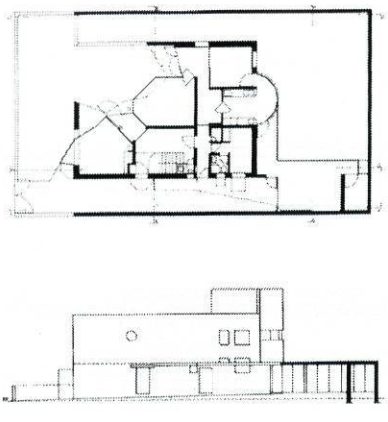
A utilização do pátio como forma encerrada, verdadeiro centro espacial da composição da planta, surge na **casa Carlos Siza [p578]**. Aqui o pátio regista a dobragem do corpo da casa para esta se acomodar num estreito lote de terreno. Este pequeno pátio trapezoidal, torna-se um espaço essencial de transparência transversal da casa, de iluminação e ventilação mais do que um espaço de estar. Esta ideia permite-nos

considerar que o pátio de usufruto da vida ao ar livre, como verificamos nos projectos anteriormente referidos, se encontra na continuidade do muro que atravessa o lote em diagonal, e se estende para o interior do quintal. Para esta observação relativa à localização do espaço para a vida ao ar livre, não é irrelevante, que nesse muro seja repetido o tema da *bow-window* igualmente utilizado no alçado principal. Este elemento de composição formal parece conferir a este espaço exterior, no fundo do quintal, uma importância particular na vida da casa.

10-68. Casa Beires, pátio, Álvaro Siza, 1973-76 [p57

Enquanto que esta casa, constroi um pátio encerrado, a **casa Beires [p577]** provoca uma desconstrução do mesmo: o pátio é quebrado, sendo registados os seus fragmentos como hipótese de leitura de um espaço exterior.

Na casa Beires os elementos e sua ordenação são invertidos: o pátio é colocado na frente da casa, aberto sobre a rua, separada desta por um muro. O plano para a frente da rua, é escavado pelo pátio deixando ver a casa como resultado desta acção. A convulsão deste alçado é articulada pelo caixilho ondulante de madeira e vidro, pelas paredes fragmentadas dos alçados laterais e pela aresta em "ruínas" do pátio original. Esta composição, intensa na sua narrativa formal, remete-nos para a impossibilidade de manter a racionalidade da ideia de pátio, como arquétipo de uma vida burguesa privada e restrita.



10-69. Casa Beires, planta piso 1 e corte, Álvaro Siza, 1973-76 [p577]

Esta fachada voltada para a rua, mantém uma oposição flagrante com alçado posterior da mesma casa onde, a composição assume um jogo de volumes puros, de uma simetria que se vai negando até a abertura da casa sobre o seu espaço exterior fragmentado. Esta mesma decomposição, pode ser observada no coberto lateral situado no acesso à garagem e no alpendre da porta principal. O seu desenho adquire uma forma irregular, desde a garagem, até ao pequeno semicírculo do alpendre sobre a porta da entrada principal. Este coberto intercepta a meia altura, duas janelas dos sanitários, que o obrigam pontualmente, a rasgar-se para permitir a entrada de luz.

Igual oposição determina também a organização do espaço interior. A desconstrução da frente da casa que dará origem ao pátio exterior, anteriormente referido, reflecte-se na forma como a zona social da casa aproveita essas possibilidades espaciais. A ondulação irregular da fachada, permite a criação de um conjunto de três espaços que directamente confrontam o pátio e mantém entre si diversas possibilidades de passagem e transparência, que asseguram uma importante continuidade espacial desta zona da casa.

A zona social da casa, composta por três dependências, é confrontada com uma compartimentação de base ortogonal dos serviços e das áreas de apoio, no lado oposto da casa. Este confronto geométrico propaga-se em diferentes ordens de valores espaciais e funcionais entre frente e traseira, área social e serviços, zona fortemente iluminada e zona exposta a norte, que reforçam esta atitude. É particularmente interessante, a forma como é introduzido o corpo cilíndrico na zona da cozinha, que por um lado, articula diferentes traçados na organização interna, nomeadamente ao nível das circulações, em ambos os pisos, e por outro, permite evidenciar uma outra geometria na composição da fachada posterior, como já anteriormente referimos.

10-70. Casa Beires, salas, Álvaro Siza, 1973-76 [p577]

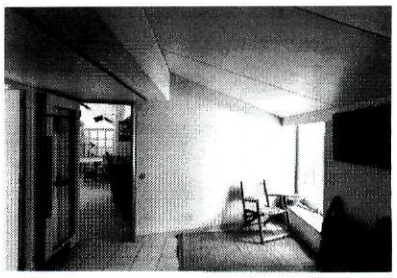
As contradições na casa Beires não são encerrados pelo projecto, mas antes manifestadas como valores, na própria construção de uma arquitectura que não pretende recusar a sua complexidade.

Nesta série de habitações, serão **casa Alves Costa [p574]** e **casa Alves Santos [p572]** que melhor reflectem o tema do pátio, como espaço exterior, centro da organização doméstica e elemento que dilata o espaço interior da habitação.

Em ambas as casas, como já referimos, a organização parte da definição de um perímetro exterior onde são abertas escassas janelas, permitindo encerrar o lado da casa voltado para a rua, orientando toda vida doméstica para o lado oposto, onde se situa o pátio e para o qual se abre a casa. Este perímetro acompanha a circulação dos habitantes e a distribuição dos espaços da casa. Nesta parte da casa ainda são

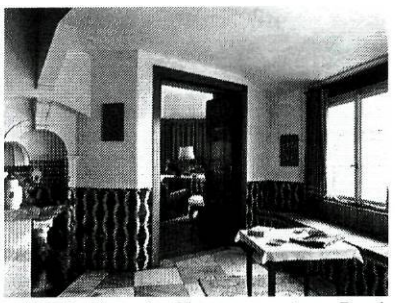
localizados os serviços e as áreas de apoio, espaços que podem ter uma iluminação obtida por lanternins, reforçando também desta maneira, a atenção da casa para o espaço exterior do pátio.

Esta organização da casa, entre aberto e fechado, entre claridade e escuridão, concentra uma grande tensão no rasgamento pontual de vãos na parede do perímetro exterior, que configuram espaços particulares no programa doméstico. Na casa Alves Costa, esta parede é interrompida por uma janela, na passagem do corredor dos quartos para a sala, dando origem a um pequeno espaço de estar. Este espaço que se constitui pelo pequeno alargamento do corredor e pela janela, permite definir com outra escala, não só o remate e a transição para zona social da casa, mas também delimitar um local de estar inesperado e informal. A sua luminosidade contrasta com a obscuridade do corredor que termina, atribuindo a este local uma presença especial na organização da casa.



10-71. Casa Alves Costa, corredor dos quartos, Álvaro Siza, 1964-68 [p574]

Uma solução idêntica encontramos na casa do Cipreste, onde também o corredor, espinha dorsal da casa, é terminado por um espaço de estar invulgar entre a *salle à manger* e o *living room*, aberto sobre a paisagem com o nome de *atrium*.[41] Este espaço, também de passagem, não deixa de assumir-se como lugar essencial na organização da casa, estabelecendo sobre ela um discreto controlo visual. A situação particular destes dois espaços na organização da casa, confere-lhes um sentido doméstico aprazível, que tão bem é ilustrado nas imagens que o documentam.



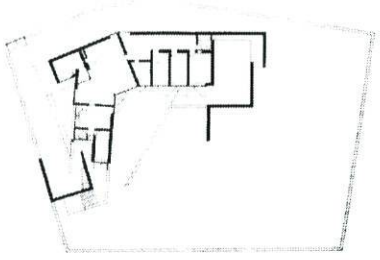
10-72. Casa do Cipreste, *atrium*, Raul Lino, 1907-13 [p537]

Na casa Alves Santos o perímetro encerrado, isola completamente o espaço habitável da rua, projectando a casa para o seu pátio exterior. As implicações desta solução conduzem, à necessidade da iluminação zenital para a cozinha e átrio de entrada, e a única excepção, uma janela aberta na zona da sala voltada para o exterior, é encoberta por um segundo muro exterior que delimita o percurso de acesso até à porta

41. Na designação dos espaços na casa do Cipreste, utilizamos a indicação presente nas planta publicadas, aspecto de assinalável pertinência, atendendo às influências que temos vindo a referir na obra de Raul Lino, e particularmente nesta casa.

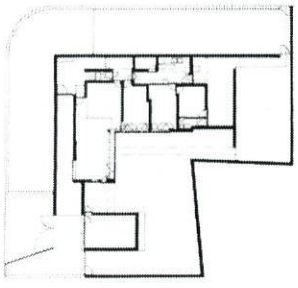
principal. A casa nada tem a dizer ao mundo urbano e exterior, o seu centro é o pátio.

O encerramento da casa ao espaço urbano envolvente permite retomar a ideia inicial de pátio, onde a casa quarteirão tinha como única abertura este espaço central. Embora as casas analisadas sejam edificações isoladas, esta atitude é retomada, permitindo reforçar a ideia de pátio como recinto central da organização doméstica, e afastado da vida exterior e urbana.



10-73. Casa Alves Costa, planta, Álvaro Siza, 1964-68 [p574]

Em ambas as casas, e embora na casa Alves Santos os quartos estejam situados no piso superior mas igualmente voltados para o pátio, a definição de toda a organização interna passa por uma sequência de compartimentos que se abrem directamente para o espaço exterior. Este espaço pátio, na casa Alves Santos é configurado entre a construção em L da edificação e o limite do logradouro, e na casa Alves Costa por muretes de suporte do terreno e limite da arborização. O pátio é assim transformado desde a sua forma originária, como já vimos, num espaço interiorizado mas não totalmente encerrado. Esta condição parece ser suficiente, para que mantenha a sua função de espaço central na organização da casa e na definição da vida doméstica.



10-74. Casa Alves Santos, planta piso 1, Álvaro Siza, 1966-69 [p572]

Além deste recinto exterior e central a que chamamos pátio, que aglutina os espaços da casa, existem outros espaços exteriores que, nas duas casas, cumprem funções específicas.

Na casa Alves Costa, o volume dos quartos termina num espaço exterior que surge no prolongamento dos muros da edificação e que define um recinto, como mais um compartimento delimitado por quatro paredes (para este espaço é aberta uma única janela do sanitário do quarto). Na composição da planta a sua intencionalidade é de conter e rematar a edificação. Na vida quotidiana surge como o espaço exterior mais reservado, como pequeno compartimento ao ar livre, ligado ao espaço exterior principal, que tem como única vista o tecto de árvores que o rodeiam.

Solução formalmente semelhante é utilizada na casa Alves Santos, mas com um uso diverso, em que o espaço exterior é ligado à zona da cozinha, originando um pátio de serviço com um acesso próprio pelo exterior. Esta solução não impede, que para além deste espaço, possa ainda ser definido um outro contíguo e até ao muro limite do lote, por onde se circula desde a entrada de serviço.

NOTA FINAL

11 A arquitectura, a casa e o espaço doméstico

No desenvolvimento dos capítulos anteriores julgamos poder constatar dois aspectos, que pela sua relevância e pertinência no estudo do espaço doméstico e da casa no contexto português, podem agora ser reexaminados nesta nota final.

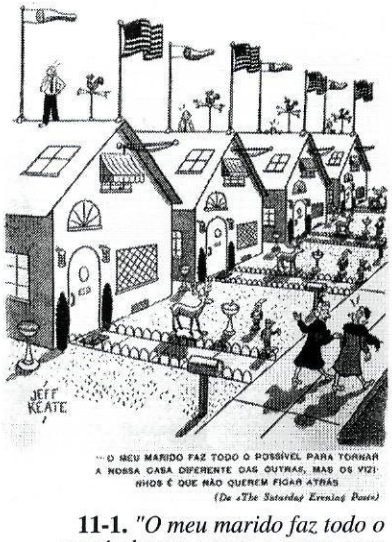
Primeiro, iremos considerar alguns dos aspectos relacionados com a importância da casa e do espaço doméstico, como parte indissociável de uma matriz sociocultural. Este entendimento permite discutir o significado da acção dos intervenientes no processo de pensar, construir e habitar uma casa. A casa como fenómeno em diálogo, é hoje um aspecto largamente debatido em estudos arquitectónicos e interdisciplinares, onde as interrogações sobre a preponderância de laços e cumplicidades entre os seus actores, parece querer sobrepor-se à necessária aceitação de que a arquitectura é também, matéria, espaço e luz.

Por fim, olharemos a casa como contributo para um entendimento da produção arquitectónica que decorreu no extenso meio século português. É inserida neste contexto, que a casa, ao transformar-se, regista em algumas das suas opções e traços, momentos de continuidade e mudança, que julgamos poder constituir uma pertinente interpretação da arquitectura portuguesa.

O valor da diferença e a construção do espaço doméstico.

Do estudo realizado sobre a habitação individual burguesa, constatamos que um dos primeiros motivos a determinar a alteração do espaço doméstico, é o interesse no valor de representação e diferenciação da casa, para o grupo social que o habita, como processo de afirmação dos seus valores e estilo de vida. Só na sequência e em consonância deste interesse, é que outros aspectos do âmbito arquitectónico são ponderados. Podemos assim considerar, que o valor representativo e o valor diferenciador do espaço doméstico é determinante para as decisões tomadas, desde a escolha do local para construir, à elaboração do projecto, à construção e à ocupação da casa e consequentemente à forma de habitar. Todos os outros aspectos, serão cuidadosamente subordinados à primazia do valor representativo e diferenciador. Em muitos casos, é subtil esta subordinação do valor da representação, mas continua a ser factor orientador nas escolhas realizadas.

Podemos considerar, que a casa e o espaço doméstico são o reflexo de quem o habita; trata-se da territorialização de um projecto pessoal com contornos socioculturais, onde muito facilmente o habitante pode intervir, quer na escolha do local, do arquitecto e na aceitação da sua proposta, quer na ocupação e organização da casa. Este espaço edifica um universo pessoal, cunhado pelo grupo familiar que nele habita, e revelado por dispositivos arquitectónicos que se podem balizar entre a acentuação e a minimização do projecto, a transparência e o opaco das superfícies, o ocultado e o evidente na organização da casa, e na privacidade e na ostentação.



11-1. *"O meu marido faz todo o possível para tornar a nossa casa diferente das outras, mas os vizinhos é que não querem ficar atrás"*, 1948, revista *Arquitectura [b1454]*

Esta noção de ocupação vital de um espaço para a nossa existência, pode ser observado na casa em Floirac (Rem Koolhass, 1997), apesar desta obra ser uma situação limite, motivada pela incapacidade motora do seu proprietário. Por este aspecto ela torna evidente, a importância que qualquer casa pode assumir para os seus habitantes, como dispositivo libertador do mundo exterior, na medida em que edifica o seu próprio mundo interior, conclusão que leva o seu propriétario a dizer:

"«não quero uma casa simples, quero uma casa complexa, porque será a casa a definir o meu mundo»".[1]

O reconhecimento do valor diferenciador da representação, como mola essencial da concepção da casa e da variação do espaço doméstico, não exclui a simultaneidade de outros factores que actuam sobre a casa. Se por um lado o factor representativo e diferenciador se impõe, por outro lado, a casa obedece a um conjunto de valores estéticos, espaciais, funcionais e conceptuais, que preenchem a agenda arquitectónica. A organização polar deste factores, orienta as escolhas na definição do espaço habitável.

Julgamos poder reconhecer na oscilação do equilíbrio entre estes factores, ou seja, no predomínio de um sobre o outro, um momento significativo no mecanismo da elaboração da casa e do espaço doméstico. Este mecanismo, complexo e por vezes tenso, entre factores polarizados, vai permitir aos agentes que intervêm no projecto e na construção — arquitectos, engenheiros, construtores, vendedores, e decoradores — encontrarem as condições para a introdução de reformulações ou de novos dispositivos espaciais, sistemas técnicos e organizações funcionais, e para experimentarem novos materiais e equipamentos. Julgamos que a transformação do espaço pode ser observada, na relação que parece existir entre o desejo da casa como espaço de representação e diferenciação e a oportunidade de a construir, configurando elementos inovadores ou tradicionais na sua arquitectura.

Tomando como exemplo a alteração do espaço da sociabilidade doméstica na casa, verificamos que por um lado, corresponde à aceitação da passagem do espaço de estar repartido por diferentes compartimentos (sala de jantar, sala de receber, sala de estar, salão, etc) para um único (sala comum), o que identifica a permeabilidade do habitar a um estilo de vida, e por outro lado, o novo espaço comum torna possível realizar um espaço mais de acordo com a disciplina estética do projecto moderno. A

1. COLOMINA, Beatriz, LLEÓ, Blanca, "A machine was its heart: a house in Floirac", *Domus*, 811, 1999, p.58

associação deste espaço comum da sala, às ideias de *fenêtre en longueur*, de parede de vidro ou de continuidade espacial, identifica o princípio moderno da autonomia entre estrutura resistente e o plano livre da fachada. Encontramos a importância da representação e da diferença de um estilo de vida e projecto arquitectónico, como argumentos solidários para alterar as condições da vida doméstica e para desencadear uma mudança na organização espacial da casa. Contudo ao observarmos esta nova sala comum, reparamos que o espaço interior surge visivelmente pontuado por pilares ou paredes-biombo, o que numa estrita óptica funcionalista, parece ser uma presença condicionadora da ocupação do espaço comum que agora se defende para sala, o que faz salientar o compromisso essencial onde se elabora o projecto doméstico. Assim, e recorrendo a este exemplo, as mudanças no espaço doméstico surgem associadas à dupla condição de quem habita e de quem projecta, e do resultado do seu diálogo, ou da falta dele. A mudança da organização adoptada no espaço doméstico é para quem habita, o factor por excelência de valorização de um estilo de vida e de representação da diferença, e para quem projecta a possibilidade de cumprir uma agenda estética e conceptual.

11-2. *"A visita dos clientes"*, Abel Manta, ilustração de artigo de Keil do Amaral, 1948, revista *Arquitectura* *[b1452]*

A esquematização da importância entre o valor da diferença como aspecto central da representação, e a acção disciplinar/técnica de quem projecta e constroi a casa e o espaço doméstico, pode erradamente sugerir um quadro de relações em sentido único. Julgamos ser claro, que é mútuo o interesse pela singularidade da obra (seja contida ou exuberante, tradicionalista ou moderna), isto é, joga-se no campo dos interesses do habitante e do arquitecto. Se esta condição é permanente na produção arquitectónica, hoje a sobreexposição da casa nos média, como é amplamente debatida por Luis Fernández-Galiano, deixa clara a promoção dos interesses comuns, e não necessariamente coincidentes, do habitante e do arquitecto. Este aspecto questiona a perda da noção de privacidade, face à propaganda que rodeia certas obras e nomeadamente de certas casas, sendo este aspecto sintomaticamente referido na exposição e no seu título *The Un-Private House*, organizada pelo MoMA

em 1999, na tradição de anteriores realizações sobre casas e espaço doméstico.[2] A mesma constatação também referida por autores como Frampton, quando analisa esta exposição,[3] ou por Monique Eleb-Vidal, Anne Marie Châtelet e Thierry Mandoul, quando salientam que a configuração do novo espaço para habitar e trabalhar, coloca questões não só do âmbito do espaço mas também do âmbito social, jurídico e financeiro, obrigando os arquitectos a redefinirem os limites entre o privado e o público na casa.[4]

Pode ainda ser reconhecido o valor diferenciador da não mudança, da conservação de aspectos ligados à permanência da tradição no habitar. Esta valorização da tradição e da sua representação regista-se, de forma clara, nos modelos decorrentes do domestic revival, da Casa Portuguesa, ou do revisionismo pós-modernista. Por outra via, mas por igual processo, a afirmação de uma ideia conservadora, ou seja da permanência dos elementos do espaço habitável (ou pelo menos da sua aparência), é um factor representativo e igualmente diferenciador. Também nesta situação caberá ao arquitecto e aos outros técnicos, intervir entre as prioridades do habitante e a possibilidade de acção quando projecta.

Como podemos verificar nas obras de Voysey, de Raul Lino ou de Wright, a manutenção de um ideário conservador na construção da casa, não impediu que a formulação do espaço doméstico atingisse uma sábia articulação de elementos, que reinterpretam e criam novos espaços... com alusões a velhas formas.

A casa portuguesa, comentários de um trajecto

A casa, ao contrário do que é comum aceitar-se, não pode ser considerada uma produção excepcional, quer no trabalho do arquitecto, quer na

2. RILEY, Terence, *The Un-Private House*, MoMA, Nova Iorque, 1999

3. FRAMPTON, Kenneth, "Seconda modernità", *Domus*, 821, 1999, p.18-19 [entrevista com Günther Uhlig]

4. ELEB-VIDAL, Monique, CHÂTELET, Anne Marie, MANDOUL, Thierry, "La flexibilidad como dispositivo", *Quaderns*, nº 202, 1993, p.98-106

globalidade das edificações de determinado período. Deve ser entendida como fenómeno normal, quotidiano e significativo na produção dos arquitectos.

O projecto da casa unifamiliar e burguesa na transição do século XIX para XX, constitui-se como encomenda regular, face à reduzida edificação pública e à insuficiente iniciativa privada. Neste período, a produção registada de casas burguesas de tradição classizante, permitiu-nos observar uma arquitectura doméstica aberta à reforma do espaço capaz de introduzir alterações na sua concepção, novidades que acompanham as transformações aprofundadas na experiência de sociedades urbanas mais maduras, designadamente anglo-saxónicas.

No momento imediatamente seguinte, na década de vinte e trinta, a arquitectura ver-se-á incapaz de se renovar, na abertura à experiência moderna, que era então difundida da Europa e dos Estados Unidos. Apesar das realizações modernistas neste período, ela é experiência singular, normalmente entendida entre outros estilos do passado. Este panorama será perturbado pelo tema da Casa Portuguesa. Os aspectos referidos, condicionam a transformação da casa e são, de uma forma geral, um sintoma da situação económica, social e cultural que se vive.

Devemos constatar contudo, que em redor de 1900, a arquitectura doméstica adoptou uma disponibilidade transformadora, de um potencial acumulado de saber disciplinar culto e cultivado, homogéneo entre os técnicos (e independente do estilo), que distingue esta produção das décadas de vinte e trinta. As casas e palacetes da transição de século com o seu aparato de base classizante, e a produção corrente de habitações de menor dimensão, desenhadas pelos mesmos arquitectos e técnicos, são capazes de incluir no seu programa, inovações espaciais e de organização em consonância com alguma experiência estrangeira.

Esta situação leva-nos a algumas interrogações: Qual foi a formação dos arquitectos e dos outros técnicos activos, nas décadas de transição de século? Analisando os magros dados biográficos disponíveis entre 1870 e 1900, observamos que, entre outros, José Luiz Monteiro, Ventura

Terra, Adães Bermudes, Marques da Silva, José Teixeira Lopes, Manuel Norte Júnior, José Alexandre Soares, Miguel José Nogueira Júnior, estudaram e trabalharam em Paris, tal como Raul Lino o fez em Inglaterra e na Alemanha, e que todos viajaram pela Europa. Também em 1888 e 1889, são contratados pelo Governo para o ensino na escolas industriais, diversos profissionais estrangeiros, como Nicola Bigaglia e Ernesto Korrodi que, entre outros, se radicam em Portugal exercendo arquitectura.

Parecerá pouco, esta formação estrangeira para justificar uma produção qualificada não só destes profissionais, mas também de outros seus contemporâneos, que viram as suas obras ou que com eles conviveram? Devemos observar que era reduzido, quer o número de profissionais, quer a obra produzida na época, e também que entre estes profissionais estão os que maior influência terão tido no contexto nacional, através da sua obra e ensino, como José Luiz Monteiro, Ventura Terra e Marques da Silva.

Subsistem no entanto perguntas que importa reter para o avanço de investigações futuras: O contacto com a melhor arquitectura europeia estava assim assegurado no início do século? Como foi a formação/ trabalho destes bolseiros estudantes/arquitectos no estrangeiro? Que contactos mantiveram? Que obras visitaram, que livros trouxeram na sua bagagem de regresso a Portugal? Como comentaram a arquitectura que então se produzia? E posteriormente ao seu regresso, como encararm movimentos influentes de renovação artística em toda a Europa, como a *Secessão*, o *Jugendstil* e ou *Arts and Crafts*?

Sabemos pouco sobre estes aspectos. Sabemos contudo que existia informação, que os arquitectos viajavam, que participavam em congressos internacionais, que tinham bibliotecas e assinavam periódicos de arquitectura, nacionais e estrangeiros. Mas já não sabemos o suficiente para percebermos com detalhe, a dimensão da intervenção cultural no meio social, que lhes solicita algum trabalho de projecto, mas que não reconhecia condignamente a sua profissão.

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 estagnação do País, a falta de iniciativa e perspectiva da burguesia, genericamente pouco culta, diminuta e com poucos recursos, assim como a realidade de um país agrário nos primórdios de uma incipiente indústria, isto é, a inexistência de alavancas essenciais para uma alteração estrutural da sociedade portuguesa. As dificuldades sentidas não são de ordem técnica, tal como salienta Nuno Portas, uma vez que desde 1904 se constrõem pontes e viadutos em betão, realizadas pela empresa francesa do engenheiro Hannebique, mas sim de origem cultural e social. Acrescentaríamos ainda, que esta lacuna não nos parece centrar-se exclusivamente nos arquitectos e nos técnicos envolvidos na construção, uma vez que esses estavam formados e disponíveis, para responder a outros desafios, como parece podermos constatar no domínio circunscrito da habitação unifamiliar burguesa.

Sabemos que neste panorama Raul Lino sobressai pelo seu mérito. Conviveu com a experiência estrangeira, onde estudou e trabalhou (em 1890 parte para Inglaterra e em 1897 regressa da Alemanha, onde granjeou a amizade influente de Albrecht Haupt), cultivou um gosto informado e de origem romântica que, no regresso a Portugal, viu como alternativa à arquitectura então produzida, presa aos estilos ecléticos, académicos e históricos. Viajou também por Portugal (entre 1897 e 1919), o que lhe permitiu um conhecimento invulgar do País, e integrou um restrito e selecto círculo cultural, empenhado numa alternativa nacional no campo da arte, que se opusesse aos estrangeirismo. Como consequência, inventou a Casa Portuguesa, ou melhor, aprofundou e traduziu em arquitectura, as ideias que ocupavam a sociedade da época em debates, discussões e paixões, e deu-lhes forma. No início do século, as suas primeiras obras foram casas, modernas e românticas na tradição da sua formação alemã e inglesa.

O tema da Casa Portuguesa e a sua propaganda (Raul Lino publica em 1918 *A Nossa Casa*, em 1929 *A Casa Portuguesa*, e em 1933 *Casas Portuguesas*, para além de inúmeros artigos de imprensa) transformam-

na num sinal de nacionalismo, num estilo de fácil resposta, generalizado na construção desqualificada, rústica e de imitação da casa vernacular, que irá servir de travão à recomposição do gosto para uma abertura à cultura moderna, ou pelo menos, a uma expressão alargada da modernidade e aos novos estilos de vida na sociedade portuguesa. A Casa Portuguesa transforma-se, e já depois de 1930, é um ideal não só arquitectónico mas igualmente moral, que servirá de argumento de acção política para o regime do Estado Novo.

Nas décadas de trinta e posteriores, a experiência modernista na arquitectura, e especificamente na casa, é desordenadamente irregular, como acção de transformação do espaço doméstico. Isto é, não é um movimento conjunto formado por um corpo de arquitectos que defendem uma posição de progresso, mas experiências isoladas entre os arquitectos e na sua própria obra. Podemos constatar o exemplo de Cristino da Silva, respectivamente nos anos de 1930, 1935 e 1941, com a casa Bélard da Fonseca [p699] que é um exercício de rigor e invenção de um espaço doméstico de grande modernidade, logo seguida de obras, como as casas do Vale Florido [p465] com uma mistura de elementos rústicos de matriz tradicionalista e elementos da linguagem moderna, ou mais tarde, com o desenho de duas alternativas para a sua casa na Av. Álvares Cabral [p236], uma inspirada no tema da Casa Portuguesa e outra de linguagem moderna. Este exemplo é um sintoma generalizado: Cristino da Silva teve também formação em Paris e Roma (1921-1925), o que só por si não basta para a formação da consciência estética da modernidade, não só de um arquitecto ou de um sector profissional, mas de toda uma sociedade. A sua obra e a dos seus contemporâneos é híbrida, moderna e tradicional. Trata-se também da necessidade satisfazer os desejos de um cliente, não preparado para atender à estética moderna e seduzido pela propaganda da Casa Portuguesa, que responde melhor ao gosto das imagens que a concretizam e popularizam, sobretudo as relacionadas com a visibilidade exterior da casa.

Com esta apreciação da produção nacional, das suas circunstâncias e especificidade, não devemos esquecer, como é salientado por vários autores, que também a vanguarda moderna europeia foi um fenómeno restrito, só amplificado após a segunda Grande Guerra. Verifica-se que em 1925 quando Le Corbusier projecta o pavilhão do L'Esprit Nouveau, apresentava uma proposta acompanhada por um pequeno grupo de arquitectos, que trilhavam os caminhos da linguagem moderna, de difusão muito limitada na sociedade, pese embora toda a influência da experiência antecedente dos movimentos renovadores das artes da transição do século.

Julgamos que a situação nacional, marcada pela Casa Portuguesa e pela hibridez da linguagem arquitectónica, numa alternância de estilos, condiciona a cultura arquitectónica portuguesa, e inevitavelmente vinca uma transformação do espaço doméstico, capaz de conciliar um espaço interior disponível para aceitar soluções modernas e um exterior mais preocupado com uma "estilização tradicional". Se estes parâmetros tem um claro entendimento épocal, em redor de 1900 e até ao final da década de vinte, também o transcendem, podendo ler-se como traços mais extensos no tempo que caracterizam a produção arquitectónica portuguesa até aos anos setenta. Paulo Varela Gomes sintetiza com precisão esta pressão latente sobre a produção portuguesa, a que chamaríamos romantismo, que condiciona (ou acondiciona) a nossa arquitectura:

"A questão da «casa Portuguesa» teve por efeito fixar (e circunscrever) a nostalgia da harmonia perdida, elemento constitutivo de toda a modernidade arquitectónica (portuguesa ou não). A identificação desta nostalgia com a incultura da pequena burguesia (entre 1900 e 1930) ou com o Estado Novo (depois de 1930), permite à crítica moderna ignorar a questão. Mas os factos mostram que este problema se encontra no coração da arquitectura portuguesa do século XX (até ao fim dos sessenta)."[5]

A influência que resulta destas primeiras décadas, e que se prolonga em diferentes contextualizações até aos anos setenta, analisadas pelos historiadores da arquitectura do século XX, pode ser resumida como uma permanência na nossa produção, moderna ou tradicional, salientada pelo apego à terra, na tradição construtiva, no uso dos materiais locais, na articulação do uso requerido pelo cliente com a proposta espacial, e na interpretação do lugar. Nestes aspectos, a componente romântica presente nas casas dos verdes anos de Lino é fundadora, e mantida na nossa produção arquitectónica. Mesmo quando a arquitectura moderna se afirma depois dos anos quarenta, a sua expressão não é predominantemente internacionalista. A sua autenticidade continua a agarrá-la solidamente ao seu lugar. A obra de Arménio Losa (1908-1988), Keil do Amaral (1910-1975), Januário Godinho (1910-1990), João Andresen (1920-1967), Teotónio Pereira (1929) ou Fernando Távora (1923) são exemplos fortes desta fusão sem reticências. As suas obras são modernas, românticas, e "*resultam do facto de se encontrarem aqui e de sobre elas se haver sedimentado, a incontornável evidência de que estão onde estão e são como são, entre nós.*"[6] As suas casas procuram conciliar, na concepção e na construção, tradição com arquitectura moderna. Nelas está presente a arte de construir em pedra, de trabalhar a madeira e de fazer um telhado. Mas também suportam uma organização moderna, tripartida e racional, que valoriza o espaço fluido e reequaciona a centralidade das zonas sociais, que observa a mobilidade dos seus habitantes como argumento de *promenade architecturale*, que revê os limites da vida doméstica na redução e simplificação das áreas, e que abre a casa ao espaço exterior, não deixando de a proteger.

A ausência de uma forte indústria de materiais e equipamentos e da industrialização da construção, permite reforçar uma via de personalização do projecto, assente numa utilização intensiva da mão de

5. GOMES, Paulo Varela, "Quatre batailles en faveur d'une architecture portugaise", in *Points de Repére: Architectures du Portugal*, Fondation pour l'Architecture, Bruxelas, 1991, p.37 [Europália 91]

6. PEREIRA, Paulo (dir.), *História da Arte Portuguesa*, (1995), Temas e Debates e Autores, 1997, p.20

Sobre a questão da essencialidade portuguesa da arte ver nota [61] na página 32.

obra artesanal, ainda qualificada, que executa soluções especiais, que procuram dar respostas ao arquitecto e ao cliente. O individualismo é um aspecto que vincará uma das singularidades da expressão romântica. Neste quadro de relações, é promovida a criação de soluções originais, por vezes com traços de reconhecidos exemplos dos mestres modernos, por vezes de invenção (e por vezes de verdadeiros remedeios), permitindo afirmar a criatividade individual, quase exclusivamente apoiada pela sabedoria do desenho e pela habilidade de quem executa. Esta casa não visa ser protótipo, procura responder às necessidades dos seus habitantes, ao uso e costumes, à segregação funcional e social, e a um modo de vida.

É nesta hibridez que a arquitectura portuguesa no final da década de cinquenta se encontra a par dos movimentos de contestação internacional ao modelo moderno, preconizado nos CIAM. Como referimos, a valorização do local e da relação com os seus habitantes, presente na produção da década de cinquenta, leva à exposição no CIAM de Dubronnik (1956), do painel *Habitat Rural: Novas Comunidades Agrícolas*, e à apresentação no último CIAM em Otterloo (1959) da casa de Ofir [p568] e do Mercado da Vila da Feira de Fernando Távora, para além da participação de arquitectos e estudantes em diversas reuniões internacionais dos CIAM.[7]

A divulgação regular da arquitectura e urbanismo internacional, ganha espaço editorial na revista *Arquitectura* pela mão de Nuno Portas. Também a crítica se estabelece pela primeira vez, com fundamento teórico e definição de um campo de opinião, contra a ortodoxia moderna, algo inédito até aí (como exemplo, ver a crítica de Nuno Portas em 1958, à obra moderna de Pedro Cid para o Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas)[8].

7. Ver no capítulo *5 Mudança e continuidade no projecto doméstico*, nota 288 página 337 e nota 289 página 338.

8. PORTAS, Nuno, SILVA, F. Gomes, "Expo 58", *Arquitectura*, 3ª série, nº 63, Lisboa , 1958, p.23-38

A arquitectura da casa assume em certas obras, quase contemporâneas na decáda de cinquenta, um carácter experimental, onde se cruzam diferentes preocupações que afluem ao projecto, como na casa Barata dos Santos [p456], ou de manifesto, onde se pretende dar um novo sentido à cultura moderna integrando tradição e cultura vernacular, como na casa de Ofir [p568], ou no conjunto de 4 habitações individuais [p856, p857, p858] em Matosinhos do jovem Siza.

Em 1970, a exposição sobre a obra de Raul Lino assim como o artigo de Pedro Vieira de Almeida "Raul Lino arquitecto moderno" (incluído no seu catálogo), corporizam um último gesto romântico, ao reconhecer a sua obra como romântica e moderna na transição para o século XX e ao desencadear um vivo debate sobre o seu significado e influência na cultura arquitectónica portuguesa, na primeira metade do século XX.

Esta iniciativa demarca o fim de um período da arquitectura portuguesa, que cruza o início do século, as primeiras iniciativas modernistas entre os anos vinte e trinta, e a produção moderna que passa pelos anos cinquenta até setenta, que julgamos poder ser genericamente caracterizado pelo romantismo.

No início do século, Raul Lino terá de forma hábil e erudita como vimos, formulado uma alternativa arquitectónica que se opôs à produção eclética e classizante, permitindo a coexistência destes dois modelos. Essa proposta de Raul Lino, pela sua formação, pela sua cultura, e pela observação das condições do seu País, assenta num conjunto de valores que podemos atribuir a uma atitude romântica.

Como nos esclarecem os historiadores, o romantismo é um movimento abrangente, presente em diversos campos da criação e em momentos não coincidentes, de definição variável conforme a expressão pessoal, o local, e o meio artístico em que toma forma. Contudo, parece-nos ser a oposição de romântico a clássico, que constitui um factor chave da sua interpretação, como referem António José Saraiva e Óscar Lopes.[9]

9. SARAIVA, António José, LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, Porto Editora, Porto, 2001

A proposta de Raul Lino, brilhantemente iniciada com o século, quando realiza as primeiras casas, das quais se destaca a casa do Cipreste [p537], constitui-se antes de mais, como um confronto à produção de matriz clássica, dita pelos comentadores da época como estrangeirada, oriunda das escolas de *Beaux-Arts*, e presente na obra de Ventura Terra, um dos seus discípulos mais ilustres. Trata-se de duas visões opostas do que é arquitectura, e do que ela representa na sociedade portuguesa. O gosto clássico e académico era dominante na produção da época, como registamos nas inúmeras casas, palacetes ou pequenas habitações executadas com profissionalismo, mas sem uma tradição própria e criadora, circunscrita a uma informação importada e divulgada entre técnicos.

O projecto apresentado por Raul Lino para o concurso do Pavilhão de Portugal na *Exposição Universal de Paris* (1899), confronta o projecto vencedor de Ventura Terra, e demonstra-nos que Lino define uma outra estratégia para abordar os problemas essenciais da arquitectura, a forma, o espaço, e a linguagem. Essa posição é transcrita nas suas casas, que se por um lado desconstroem o volume, único ou aglutinado, mas sempre rígido da casa classizante, e abandonam o seu sistema simbólico, por outro, propõem coerentemente uma alternativa, enraizada em aspectos locais e regionais como: a terra, a paisagem, os materiais, os modos de vida nos espaços interiores e exteriores e os objectos familiares, que passam a ter uma intensidade simples e uma interpretação estética própria, que os torna imediatamente acessíveis ao gosto burguês. Estas casas irão dar corpo ao pensamento por uma arquitectura nacional (ainda não nacionalista), com uma expressão erudita, mas simultaneamente acessível às imagens e símbolos que representa.

Este é o projecto inicial de Raul Lino. A casa é pensada para quem a habita, para um sítio, e sobre uma paisagem, aspectos que importam acolher e interpretar, numa valorização da domesticidade e na elaboração de um ambiente. Isto é novo. Lino introduz a noção de conforto, que embora existente na casa classizante, como no palacete Mendonça [p287], de Ventura Terra, com todas as comodidades e equipamentos, vai além disso, criando um ambiente habitável próprio, produzido pela sua

elaboração espacial. Pedro Vieira de Almeida também verifica esta inovação (salientado no ensaio "Raul Lino, Arquitecto Moderno", no tópico *O Acolhimento*), reconhecendo que Lino, ao conceber a casa como um ambiente confortável, na tradição inglesa do termo, está a agir sobre um estilo de vida que as suas casas pretendem acolher. A sua proposta pode ser vista como romântica, porque rompendo com a tradição clássica, inovou na forma como pretende valorizar a natureza humana e paisagística, valores incontornáveis na elaboração das suas primeiras casas. Neste sentido, a sua obra nas primeiras décadas do século é moderna. Este entendimento por Raul Lino, levá-lo-á à utilização da cultura popular, às formas de construir e à linguagem, como fonte de uma ordem visual para a sua arquitectura. As primeiras obras são leituras cuidadosas das nossas tradições arquitectónicas, assembladas com a sua erudição e conhecimento da cultura arquitectónica europeia, especialmente da tradição da casa de campo inglesa (*Walden or Life in the Woods*, escrito em 1854 por A. D. Thoreau, era o seu livro de cabeceira).

Esta visão romântica foi rapidamente massificada, como observámos. A reprodução das suas ideias e principalmente das casas que desenhou para os seus livros, estilizadas de forma pitoresca, dando lugar a uma arquitectura de contornos romanescos, género adequado a um novo cliente, mais vasto, constitui um dos principais sintomas desta transformação. Rapidamente esta transformação passou a entender-se como a única capaz de revelar em arquitectura a autenticidade dos valores nacionais, sintetizados na fórmula da Casa Portuguesa, passando a impor este modelo rural historicista a toda a produção arquitectónica.

A evocação da origem popular da Casa Portuguesa, independente de próxima ou distante, de verdadeira ou falsa, e o seu reconhecimento generalizado, constitui um dos traços da afirmação romântica desta arquitectura.

Curiosamente, e apesar do enorme êxito da Casa Portuguesa, tanto como modelo arquitectónico, como fórmula de um pensamento nacionalista, e como imagem de um estilo vulgarizado e reconhecido na

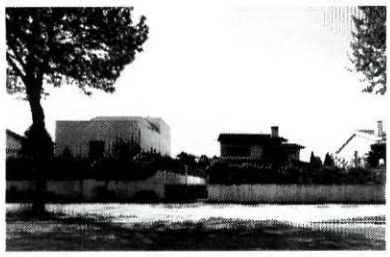
sociedade portuguesa, Raul Lino parece não ter deixado seguidores, capazes de darem continuidade às suas propostas. O individualismo que caracteriza a sua actuação e a sua obra, embora insuficientemente estudado nos seus aspectos biográficos, sublinha uma das facetas da sua criação fortemente pessoal, que se opõe ao ensinamento académico da imitação, segundo regras bem determinadas.

A Casa Portuguesa é portadora de uma estilização nacionalista, considerada insuportável pelos arquitectos modernos, que o *Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa*, considerado *uma iniciativa necessária,* reivindicada desde 1947 por Keil do Amaral (e realizado entre 1955 e 1960), veio contestar, combatendo-a. A sua publicação em 1961, deverá ser entendida como um manifesto contra a estilização da Casa Portuguesa, contra ao seu aproveitamento pelo Estado Novo, pelo reconhecimento da tradição vernacular, como lição de cultura, de refinamento da construção espacial, no uso dos materiais, na forma como se implanta no lugar, na sua espontânea ligação à forma, como tradução funcional. Estes aspectos, já observados nas primeiras casas de Lino, serviram para a afirmação da arquitectura moderna, mais uma vez, na descoberta e integração da tradição vernacular, como fórmula de aproximação às circunstâncias da sua produção, e de interrogação dos paradigmas modernos já então debatidos nos últimos CIAM, onde estiveram presentes os arquitectos modernos portugueses. Assim a arquitectura moderna portuguesa assume a sua especificidade, na oposição ao classicismo modernista, e na valorização da tradição vernácula, descobrindo gestos individuais capazes de articularem moderno e popular, numa expressão romântica.

Em 1970 termina esta leitura da arquitectura portuguesa. Com ela termina o longo século XIX português, sobrepondo-se o caminho para a contemporaneidade, com a divulgação internacional da obra de Siza (onde se salienta Nuno Portas e Vittorio Gregotti)[10]. A sua obra é exemplo preciso desta passagem de condição, deixando transparecer

projecto a projecto, um segundo plano muito mais amplo da cultura arquitectónica, onde a sua obra se vai integrando, sem relegar o modernismo e os imperativos de uma leitura profunda da tradição local.

"Siza talvez pertença à ultima geração na Europa para quem o vernáculo rural era uma força viva, directamente relacionada com uma cultura camponesa que continua, e para quem a tensão entre antiga sabedoria da província e a modernização cosmopolita da cidade era uma fonte directa de inspiração."[11]



11-3. Casa Avelino Duarte, localização, Álvaro Siza, 1981-1985 [p580]

Fecha-se um entendimento do moderno, funcionalista e racionalista, e Álvaro Siza demonstra-o entre 1970 e 1976, quando constroi o Bairro das Caxinas [p697] e a casa Beires [p577].

Na década de oitenta, Álvaro Siza constroi a casa Avelino Duarte [p580], onde afirma — sem rejeitar a importância do sítio e do seu método de trabalho[12] — que as referências incluídas na obra são outras, ou antes, são todas, abrangendo muitos mundos.

A obra de Siza parece contudo, demarcar-se da produção contemporânea, conduzindo até ao fim um ciclo anterior da arquitectura portuguesa, como é salientado do Alexandre Alves Costa, no estudo que realiza sobre o Museu de Serralves onde conlui:

"Se Siza pensa que os ramos estão vivos e em constante diversificação, nós «tememos» que eles sejam um último reflexo do longo, sereno e contínuo processo da arquitectura portuguesa."[13]

10. Texto de Nuno Portas publicado na revista *Hogar y Arquitectura* em 1968 e de Vittorio Gregotti e Nuno Portas na revista *Controspazio* em 1972. Os artigos deste autores publicados na *Controspazio*, bem como de Bernard Huet e Pierluigi Nicolin, sobre a obra de Siza encontram-se reunidos em:

GARBERI, Mercedes (dir.), *Álvaro Siza: architetto 1954-1979*, Edizioni Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano e Idea Edtions, Milão, 1979

11. CURTIS, William, "Álvaro Siza: paisagens urbanas", in Pedro de Llano, Carlos Castanheira (ed.), *Álvaro Siza: obras e projectos*, Electa, 1995, p.19

12. GOMES, Paulo Varela, "Quatre batailles en faveur d'une architecture portugaise", in *Points de Repére: Architectures du Portugal*, Fondation pour l'Architecture, Bruxelas, 1991, p.58 [Europália 91]

13. COSTA, Alexandre Alves, "Serralves", in J. Figueira, P. Providência, N. Grande (org.), *Porto 1901-2001, Guia de arquitectura moderna*, Ordem dos Arquitectos SRN, Civilização, Porto, 2001

11-676

Índice de projectos e edificações

A

Abílio Marçal p741, 243
Adelino Nunes p755, 71
Afonso Barbosa p824, 330
Afonso Dias p743, 290
Agnello Barbosa p499, 249, 382, 384, 468–471
Albarraque p486, 409, 537
Albarraque, casa em p486, 317, 407, 409, 452, 537–538, 540
Albergaria de Salamonde, 182
Alcanena, casa em (Souto Moura) p971, 625
Alder, 565
Alexander, Christopher, 151
Algarve, casa no (Manuel Laginha) p333, 316–317
Alpurtuche p431, 139, 587
Álvaro Machado p959, 250–251
Alves Costa p574, 71, 347, 392–393, 644, 646, 648–649, 653–655
Alves Santos p572, 392, 644, 646–647, 653–656
Amial, casa no (C. Castro) p696, 320, 331, 522
António Ferro (ou casa Oliveira Martins) p892, 217
António Macieira p957, 248
António Neves p369, 451, 483, 510–514, 574–575
António R. Serrano p160, 403
Arisaig (P. Webb), 105–106
Armazéns
  Grandes Armazéns Grandella, 226
  Nascimento, 227, 271
Arnoso, p948, 131
Arrábida, casas na (E. Anahory) p466, 139–140, 142, 588
Artur Prat p524, 472–473
Associação Académica de Coimbra, 321
Av. Álvares Cabral, casa na (L. C. Silva) p236, 497–498, 500, 667
Avelino Duarte p580, 21, 373–374, 378–379, 486–487, 675
Avelino Lopes Cardoso p742, 243, 250
Avenida António José de Almeida , 4 casas na (C. Branco) p114, 493
Avenida Columbano Bordalo Pinheiro, casa na (C.Branco) p141, 494
A-Ver-o-Mar, casa em (O. Martins, D. Amorim) p379, 583

B

Bairro 250
  da Bouça no Porto, 26
  da Malagueira, 295
  das Caxinas p697, 21, 486, 675
  das Estacas, 341
  das Roseiras p955, 250–254
  de Monte Pedral, 295
  do Arco do Cego p115, 493
  Económico de Olhão p919, 294
  Operário Lucas & Ventura p223, 294
Baizeau, 441–442
Barata dos Santos p456, 181, 318, 321, 335, 347, 532, 538, 542–544, 579, 671
Barata Salgueiro p735, 423, 455, 457, 471
Barca d'Alva, casa em (M. Ferreira) p582, 318, 407, 410–411, 615, 631–632
Bauhaus (casas professores) 562
Beaufort House, 422
Beires p577, 21, 26, 486, 644, 652–653, 675
Bélard da Fonseca p699, 37, 71, 380, 485–486, 489–494, 497–499, 505, 667
Benfleet Hall, 106
Benscheidt Jr., 562
Besnus, 399, 493
Bianchi p482, 391, 452
Biester p394, 133–134, 148, 376, 396–398, 423, 460–462
Blackwell, 184
Blosson, 369
Boavista, casa na (Souto Moura), 625
Bolsa do Porto, 23
Bournville, 203
Branco Rodrigues p445, 272, 475
Braz Simões p529, 260, 466–468, 472
Bredow, 424–425
Breuer (casa), 500
Brik Country House, 370
Brodleys, 173, 370
Brooks, H. Allen, 208
Building The House of Health 229

C

C. Correia p451, 414, 622–623
C. J. Morril, 144–145, 147

C. R. Hoult, 156
Caixa Geral de Depósitos no Porto, 310
Calouste Gulbenkian, casa em Paris, 610
Calouste Gulbenkian, Centro de Reabilitação, 356
Capela
da Barragem de Picote, 320
de Ronchamp, 356
Capitólio (cinema), 271, 310, 489
Carlo Calderon p406, 250
Carlos Relvas, casa da Fotografia p891, 21, 261
Carlos Siza p578, 486, 644, 651
Carneiro de Melo p415, 332, 334, 380–381, 644
Carpenter Center, 356
Carreço, casa de férias em (J. Andresen) p356, 583
Cartuxa de Ema, 211
Carvalhosa, Bloco da, 320
casa
"au bord du lac" (Le Corbusier) 629
A Life House for a Family (...) (F. L. Wright), 227
A minha casa (Delfim Amorim), p917 312
A Small House with «Lots of Rooms in It» (F. L. Wright), 72, 227
casa em 1929 (Amilcar Pinto) p712, 290
com 3 pátios (Mies van der Rohe) 210
de campo (Adelino Nunes) p226, 298
de Chá da Boa Nova (A. Siza) 347
de férias (Vasconcelos Esteves), p386, 586
de vidro (Philip Johnson) 445, 447
de vidro (Pierre Chareau) 34
de week-end (Le Corbusier), 354, 357
do director técnico da Fábrica Germania p585, 271, 386–387
Electtrica (L. Figini, G. Pollini), 73
em série para artistas (Le Corbusier) 439
para um desportista moderno (J.C. Sellerier) p88 297
sem caixilhos (A. R. Silva Júnior) p89, 297–298
sobre o mar (F.Távora) p206, 342
Casal do Nicho p242, 498–500
casas
de 5, 6 e 9 compartimentos em Olhão (C. Telmo) p86, 293, 297–298, 311
de Estilização Nacional na Ericeira (J. Coelho) p455, 292
de Renda Económica em Barcelos (N. T. Pereira) p935, 111, 536
Duas Casas (Cassiano Barbosa) p973, 257
em banda em Matosinhos (R. Torgo) p929, 592
em banda em Moledo do Minho (A. Corte-Real) p925 592
em banda M. H. dos Santos (V. Terra) p865, 246
em banda na Aguda (M. C. Fernandes) p926, 592
geminadas (D. Amorim) p310, 520
geminadas em Miramar (M. Veloso, E. R. Matos) p216, 391, 584
geminadas em Queijas (H. Ferreira) p526, 363
geminadas H. dos Santos (V. Terra) p873, 246, 384
Cascais, casa em (R. M. Paula) p407, 332, 334, 415, 451–452
Case Study House #16, 141
Case Study House #17, 141
Case Study House #18, 141
Case Study Houses, 74, 141–142
Casimiro Vaz p927, 592
Cassandre, 506
Cassiano Barbosa p390, 257, 451
Central
Tejo, 271
do Ouro, 271
Centro
de Assistência Polivalente em Olhão, 341, 527
Judaico (L. Kahn), 565
Paroquial de Matosinhos (A. Siza), 341
Centrosoyus, 357, 400
Chalet Palmela, 556
Chamberlain, 142
Chandigarh, 356
Château Françon, 121
Chori-Baza (H. Godbarge), 121
Church, 400
Cidade Universitária de Coimbra, 311
Cipreste p537, 71, 131, 177–184, 281–282, 300, 302–303, 305, 642–643, 654, 672
Citrohan, 78, 201, 203, 266, 439–440, 442, 530
Cloverlay, 172
Coliseu de Lisboa, 23
Colónia Agrícola da Gafanha, 258
Conceição Silva (em Algés) p860, 451–452
Conceição Silva (em Cascais) p182, 71, 643
Conde de Agrolongo p403, 263, 460, 462–463, 475
Condessa de Taboeira p874, 246, 382–383
Constâncio Quadrio de Carvalho p512, 250, 563
Convento
de La Tourette, 210, 356
de Santa Marinha, 207–208
Cook, 400, 519
Cooperativa de Lordelo, 347
Costa da Caparica, conjunto de 4 casas de férias na p408, 618
Costa da Caparica, Plano de Urbanização, 565
Cothay Manor, 107
Cottage Residences, 104
Cpt. Afonso da Costa, 257
Cristal House (G. Fred Keck), 34, 73
Cunha de Freitas p452, 407, 410, 622

D

D. António d'Avilez (R. Lino) 118
D. João V p225. 298
Daneri, 525
De Vore, 352–353, 565
Diamantino Tojal p284, 415, 565–567, 570
Die Wohnung Unserer (Mies van der Rohe), 73
Domingos de Sousa Andrade p730, 242–243
Dom-ino, 78, 122, 161, 166, 201–203, 235, 303, 312, 440
Dymaxion House (B. Fuller), 34

E

E. Bernhardd, 369
Eames, 601–603
Éden (cinema), 311
Edgar J. Kaufmann (ou Falling Water), 615
Edifício
  da Bolsa de Amsterdão, 127
  DKV, 320
  Franklin, 206
  Habitat (Moshe Safdie), 74
Edward C. Waller, 156, 163–164
Elevador
  de Santa Justa, 23
  do Carmo, 25
Elisa Vaz p610, 301
Ernesto Empis p413, 242–243, 260, 272, 554, 556–557
Escola
  de Arte em Glasgow, 127
  para a Fábrica Secil, 321, 331, 341
Escola Primária
  do Bairro de S. Miguel, 320
  dos Centenários, 310
Esherick, 169, 552
Estação
  de Alcântara, 23
  de S. Bento, 23
  de Santa Apolónia, 263
  de São Bento, 263
  do Rossio, 23, 263, 272
  Fluvial Sul e Sueste, 311
Estoril (II), casa no (C. Silva, J. Bastos) p193, 405, 415, 449–450
Exibition House (Gregory Ain), 74
Exibition House (M. Breuer), 74
Exibition House (Mies van der Rohe), 73

F

F. Formigal de Moraes p409, 272, 476
F. L. Higginson, 149–150
F. W. Andrews, 136, 148, 608
Fábrica
  da Cerveja Portugália, 271
  Fagus, 160, 562
  das Turbinas, 160
Falling Water (ou casa Edgar J. Kaufmann), 615
Farnsworth, 443–445, 530, 601–602
Favre-Jacot, 205
Fernão V. Godinho p980, 416–418
Ferreira da Costa p573, 392–393, 485–486, 644, 646–647, 650
Floirac, 660
Francelos, casa em (A. Siza) p914, 486, 644–645
Francisco José Simões p866, 243
Francisco Nicolau dos Santos p880, 261, 382, 385
Francisco Santos p826, 297
Frankfurt Kitchen, 91, 234, 438
Freixial, casa no (M. Taínha) p437, 317, 361, 539
Frontini, 636

G

Galapos, casas em (E. Anahory) p326, 139–140, 588
Galeria Nacional de Berlim, 531
Galos (C. Silva) p859, 392
Garagem
  Auto-Palace, 262
  do Jornal "O Comércio do Porto", 309–310
Garches, 400, 519
George Blosson, 156–158, 163–164, 368–369
Gidea Park, 253
Goldenberg, 169, 210
Greek Vean, 596
Gropius (casa), 500
Guilherme Álvares Ribeiro p979, 257
Guilherme Pereira de Carvalho p734, 288–289, 474

H

Haitzura, 121
Hameau, Le, 101
Hampstead Tenats, Group of Cottages for the, 203, 253
Hanna House, The 356
Heinrich Jacob Neuhaus, 424–425
Hellerau, 200–201, 203, 593
Henrique Vieira p974, 257
Herbert Jacobs, 156
Hickox, 171
HJB (C. Castro) p391, 521–522
Homes of Spanish Character, 122
Homestead, The, 175–180, 560
Honório de Lima p449, 483, 501–503, 505–506, 508
Hospital
  de Bragança, 338
  de Santo António, 183
  de Veneza, 351–353, 356
Hotel
  de Porto Santo, 140, 618
  do Luso, 311
  do Mar, 353–354
  Palace, 310
  Vitória, 311
House for a Sportsman (M. Breuer), 73
House of Tomorrow (G. Fred Keck), 34, 73
House project (August, 10), 134–136
Huble, casa 615
Hunt (Craig Ellwood), 141

I

Igreja
  de Águas, 321, 329, 341
  de Santa Luzia, 272
  do Sagrado Coração de Jesus, 181, 347
  Unitária (L. Kahn), 169
Immeubles-Villas, 211, 440, 530, 584, 612–613
Instituto
  Nacional de Estatística, 310, 494
  Navarro de Pavia, 311

Superior de Engenharia, 191
Superior Técnico, 242, 310, 493–494
Isabel Roberts, 156
Isidore Heller, 160, 492

J

J. Carrapatoso p340, 331, 416, 418, 572–575
J. J. da Silva Graça p458, 264–266, 268, 282, 388, 396, 400–401, 424, 457–458, 475
J. J. Walser, Jr., 162, 164, 492
Jacinto Cândido p869, 246
Jeanneret-Perret, 166, 205–206
João António Henriques Serra p405, 244
João Arnstein, 636–637
João Vaz, 563
John C. Pew, 156
Johnson (O. Niemeyer), 526
Jorge Vieira p407 72
José Braga p391, 320
José Joaquim Migueis p737, 245–247, 249, 259, 423
José Malhoa p282 72
José Maria Andrade p706, 249, 474
José Maria Posser de Andrade p523, 114, 423–424, 505, 554, 558, 560
José Marques da Silva p315, 71
José Pereira da Costa p504, 246
José Soares p197, 416–418
Júlio G. da Costa Neves p871, 246–247, 382–383
Júlio Resende p490, 72, 317, 407, 410–411, 541

K

Keil de Amaral p275, 71, 331, 571
Kérylos p1003, 610
Khuner p991, 624

L

La Roche-Jenneret, 438, 519
Lamego, casa em, (J. Andresen, R. Martins) p311, 225, 406, 514
Leys Wood, 113, 133–135, 172, 409
Liceu
D. Filipa de Lencastre, 494
de Beja, 310, 494
Júlio Henriques, 311
Lilla Hyttnäs, 517
Lino Gaspar p396, 319–320, 413–414, 620–621, 623
Loulé (Gomes da Costa) p205, 523, 638
Loulé (Manuel Laginha) p312, 316
Lovell, 479

M

M. Errazuris, 314, 357
M. F. da Costa Neves p745, 243
M. F. Stoughton, 148, 188
M. Ferreira Azancot p500, 317, 361, 415, 540
Maison d'artiste (Le Corbusier) 517
Maison des Noces 636
Maison du contremaître, 519
Maison du Peuple (Vitor Horta) 127
Maison du second type (Le Corbusier), 400, 592–593
Major Mattos Mendes de Almeida p739, 290
Malaparte, 613–614
Mandrot, 314, 357, 582
Manor House, 118, 421
Manuel de Castro Guimarães p519, 261
Manuel Graça, 257
Manuel Luiz da Silva p867, 243, 263
Manuel Macedo p83, 297
Manuel Magalhães p575, 644, 646, 649–651
Maria Borges p1013, 509
Maria Margarida p579, 644
Marinhas p587, 317, 338, 627–630
Mário Artagão p389, 401, 476
Marques Guedes p602, 228, 435, 592
Marquezes do Fayal, casa de Verão dos, p725, 396, 400, 433, 460, 462, 481, 554
Matadouro de Challuy, 235
Mathes 314, 357
Matos Ferreira p582, 71
Matosinhos, 4 habitações individuais (A. Siza) p856, p857, p858, 321, 451, 671
Mercado
da Nova Ribeira, 263
da Vila da Feira, 321, 329, 337, 670
de Braga, 592
de Ovar, 331, 341
Ferreira Borges, 263
Meyer, 400
Miramar, casa em (Souto Moura) p989, 625–626
Miramar, casa na praia em (Mário Abreu) p162, 568
Moagem do Caramujo, 271
Moderna (ou casa Moreira de Almeida) (C. Ramos) p227, 298
Moeda, Casa da 494
Moller, 303, 379, 433–434
Monol, 530
Monsalvat p589, 71, 116, 129, 131, 175, 183, 190, 280, 282, 287, 300, 386, 389–390, 396, 401, 460, 463, 608–609
Monsanto, Clube de Ténis de (Keil do Amaral), 321, 331, 341
Moreira de Almeida (ou Casa Moderna) (C. Ramos), p227, 298
Morris, 564
Müller, 303, 379, 434
Museu de Serralves, 675

N

N. Cortez p976, 255, 257
N. L. Anderson, 150
Negrelos, Centro médico-social em, 331
Neu-Babelsberg 201
New Palace, 174, 368–369
Nikolasse 201
Nirwana Flats, 75
Nubar Bey 506

O

Oak Park, 154
Ochsner, Jeffrey Karl, 151
Ofir (F. Távora) p568, 182, 226, 317, 319, 321, 329, 332, 334, 337, 347, 416–418, 532, 546, 670–671
Ofir (J. Andresen, R. Martins) p329, 580
Olivais Sul, Célula B, 341
Olivais Sul, Célula C, 341, 597
Olivais Sul, Unidade de Habitação nos, 111
Oliveira Martins (ou casa António Ferro) p892, 216
Olympia p746, 243
Orfanato Municipal de Amesterdão, 352–354
Ozenfant (Le Corbusier), 379

P

Pablo Gali p977, 257
Paço de Arcos, casa em, p420, 526, 596
Palacete
  J. Ayres de Gouveia Allen p316, 375
  Jorge O'Neill p947, 118, 131
  José Maria Marques, p531, 453–454, 471, 481
  Mendonça p287, 265–266, 268, 282, 373–375, 388, 458–459, 481, 672
  da Quinta do Campo Alegre p1005, 375–377
Palácio
  de Cristal, 23, 263
  das Nações, 357
  da Pena, 183
  dos Sovietes, 357
Pallazo Antonini, 425
Patudos, p591 280
Pavilhão
  da Áustria, 190
  da URSS, 190
  de Barcelona, 31, 187
  de Caça (R. Lino), 369
  de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas (P. Cid), 320, 341, 670
  de Portugal na Exposição Universal de Paris (R. Lino) 279, 301, 672
  de Portugal na Exposição Universal de Paris (V. Terra) 279, 301, 672
  de Ténis da Quinta da Conceição, 321, 333, 341
  do L´Esprit Nouveau, 73, 78, 190, 440, 668
  Rádio, 311, 489
Pavillon Suisse, 400
Penedo, casa do (C. Silva) p414, 407–408
Penedos, casa dos (R. Lino) p596, 280
Pereira Cruz p975, 257
Perrycroft, 171–173
Pessac, Quartiers Moderne Frugès, 75, 201
Pierson, 141
Piscina de Leça (A. Siza), 347
Plan Voisin, 73
Pousadas da Hidroeléctrica do Cavado, 341
Praça do Areeiro, 310
Praia das Maçãs (A. Rosa) p488, 415
Praia das Maçãs (N. Portas, N. T. Pereira, L. Moreira) p457, 181, 321, 335, 577, 579
Prairie Houses, 163–164, 169, 187, 615
Prince Albert Model Cottages, 73
Pruitt-Igoe, 19

Q

Quinta
  da Comenda p436, 280, 288, 396, 401–402, 423, 608–611, 633
  do Buraco III (C. Castanheira, C. Bastai), 143
  do Lago (Souto Moura), 626–627

R

Rangel Lima p209, 320, 523–524, 586, 598, 600, 602
Red House, 106
Red Pond Walk, House in, 253
Regional, casa (Perfeito de Magalhães) p228, 298
Réorganisation Agrair (Le Corbusier), 230
Resor, 601
Ribeiro da Cunha p317, 451
Ricardo Severo p588, 71, 276–277, 563
Richard Codman, 134–136
Riehl, 370
Rinconada, La, 595, 633
River Forest Golf Club, 171
Robert Treat Paine, 151
Roberts, Herry, 73
Robie House, 280
Rocha Gonçalves p204, 331, 380–381, 483, 507
Rocha Ribeiro p201, 644–646
Rodízio, casa Adelino Nunes no (Faria da Costa) p755, 569
Rodízio, casa de férias no (Faria da Costa) p464, 568
Rogers house, 598
Roq et Rob, 354
Rosa Novaes p872, 263
Row Houses (G. Rietveld), 75
Rua D. Francisco de Almeida, casa na (C. Ramos) p318, 310–311
Rua Santos Pousada, casa na (F. Ferreira) p16, 404
Rufford Hall, 108
Rui Feijó p862, 407, 411, 644, 650–651
Rural, casa (Lusson e Morel de Vindé), p1006, 366
Rústica, casa (Perfeito de Magalhães) p229, 298
Ruy d'Athouguia p212, 71, 450, 523, 586, 602, 621

S

Saint-Nicholas-d'Aliermont, 201–202
Sanchez, Formosinho, 526
Sande e Castro p750, 331, 413–414, 619–620, 623
Saulot, La, (A. Perret), 166
Savoye, 400, 438, 441–442, 477–480, 512, 519, 611–612, 639
Schröder (Rietveld), 165, 206
Schwob, (C.-E.Jeanneret), 166, 203–206
Sea Ranch Condominium, 359

Sergio Fernandez p564, 71, 228, 395, 589–591, 596, 598
Serralves, 506, 556
Sesimbra, casa de (N. T. Pereira, N. Portas) p489, 354–355
Siedlung
Britz, 91
Brudhfeldstrasse, 91
Carl Legien, 91
Damerstock, 91
Eichkam, 254
Freidort, 254
Karl Marx Hof, 91
Oberschönewide, 254
Onkel Toms Hutte, 91
Römerstad, 91
Siemensstadt, 91
Törten, 91, 561
Weissenhof, 161, 400, 562, 592
Silva Brito p752, 616–617
Silva Fraga p995, 362
Silva Gomes, 129
Smith (Craig Ellwood), 141
Snellamn (F.G. Asplund), 182
Sociedade de Geografia (Lisboa), 23
Sociedade Martins Sarmento, 272
solar
Egas Moniz p672, 115, 118–119, 132, 244, 563
Sousa Pinto p338, 331, 450, 491, 500, 505, 616–619
St.ª Maria, casa (R. Lino) p946, 71, 115–118, 129, 131–132, 190
Standard Eléctrica, 311
Stoughton, 153
Sudbrooke Park, 426
Sugden, 360

T
Taliesin Fellow Ship Complex, 546
Tanger, Vila p592, 71, 129
The 4-Room House, 123
The 6-Room House, 122–123
Thérese Vilain Alves, casa (M. Moreira), 123
Thomaz de Mello p262, 570, 575
Torralta, casa de férias na (C. Silva) p861, 395
Torre de S. Patrício p72, 71, 115, 117–119
Tradicional, casa (Luís C. Silva) p230, 298
Trebbi, Giorgio, 91
Trevor Hall, 133
Tribune Review, 169
Tristan Tzara, 379
Tuxedo Park, 154–156, 159, 164

U
Unidade de Habitação de Marselha, 74, 530, 613
Upper Lawn, 629–630
Usonian Houses, 164, 167, 356, 550

V
Vale de S. Gião, casa no (P. Monteiro) p75, 123, 485
Vale Florido p465, 225, 494–495, 667
Ventura Terra, edifício de apartamentos p279, 299
Viana de Lima p587, 71
Victor Brandão p978, 257
Village Coopératif (Le Corbusier), 230
Ville Radieuse, 440
Visconde de Valmôr p283, 305, 388
Vodin (Little Court), 175–176

W
W. H. Winslow, 159, 161
Ward Willitts, 156, 163–165
Warnner, 519–520
Warren Hickox, 162, 492
Watson p485, 356
William Kent, 155
William Watts Sherman, 136–137, 367, 369, 478
Wislocki e Trubek, 139
Woolton, 538–539

Z
Zehlendorf, 201

Índice Onomástico

A

Aalto, Alvar, 19, 74, 341, 545, 551, 645
Abercrombie, Patrick, 345
Abrantes, Nuno, 509
Acciaiuoli, Margarida, 38, 42
Ackerman, James, 105, 441
Afonso, Ana Isabel, 93
Afonso, Henrique Carlos, 261
Aguiar, António Augusto de, 129
Ain, Gregory, 74
Alder, Dankmar, 154
Almeida, Bento, 339
Almeida, Nunes de, 320
Almeida, Pedro Vieira de, 15, 17, 25, 45–46, 118, 127–129, 177–178, 180–181, 190, 192, 224, 280, 304, 321–322, 326, 347, 349–350, 355, 501–502, 507, 509, 542–546, 551, 666, 671, 673
Amaral, Keil do, 321–322, 326, 331, 339, 341, 344, 450, 491, 499–500, 565, 570–571, 575, 616–617, 619, 662, 669, 674
Amorim, Delfim, 312, 314, 520, 583
Amorim, Napoleão, 337
Anahory, Eduardo, 139–142, 587–588, 618
André, Jules, 279
Andresen, João, 225, 319–320, 344–345, 406, 514, 577, 580, 583, 620–621, 623, 669
Andresen, Teresa, 32, 376
Antoinette, Marie, 101
Antunes, Cristina, 225
Araújo, Arnaldo, 327–328, 337, 339, 536
Armesto, Antonio, 108, 142
Arnoso, Conde de, 131
Artur Part p524 72
Ascensão, João Rodrigues, 296
Asplund, Erik Gunnar, 19, 182, 562, 645
Athouguia, Ruy J. d', 320, 331, 339, 341, 619, 623, 625
Augé, Marc, 446–447
Azevedo, Fernando, 39
Azevedo, Rogério, 291, 308–310

B

Bachelard, Gaston, 62
Bandeirinha, José António, 191, 198, 322, 344
Bangs, Jean Murray 139
Baradi, Lina Bo, 623
Barbas, Patrícia, 44
Barbey, Gilles, 62
Barbosa, Cassiano, 38–39, 255–257, 339, 416, 451, 483, 510, 572–573, 575
Barr, Alfred H., 165, 325, 359–360
Barros, Henrique, 84–85, 109, 323, 328–329
Bartning, Otto, 91
Bártolo, Carlos, 217, 221
Bastai, Clara, 143
Basto, E. A. Lima, 84–85, 109, 323, 328
Bastos, José, 405, 415
Baudrillard, Jean 455
Beck, Arnold, 41, 201, 303
Beckford, William, 183
Beecher, Catherine E., 168–169, 231–232, 268, 366–368, 551–553
Beherns, Peter, 160, 190, 199–200, 204, 206–207, 234, 254–255
Benevolo, Leonardo, 210, 315
Benjamin, Walter, 518
Benton, Tim, 441
Bergdoll, Barry 73
Berlage, Hendrik Petrus, 127
Bermudes, Adães, 263, 290, 296, 460, 462–463, 475, 665
Bigaglia, Nicola, 129, 243, 290, 563, 665
Bollnow, Otto Friedrich, 11, 530, 627
Bonito, Mário, 339
Borden, Iain, 368
Bosman, Jos, 351, 500
Botelho, Manuel, 308, 315
Botelho, Rafael, 339
Bouchard-Huzard, L., 230
Bourdieu, Pierre, 66, 83, 328, 455–456
Boyer, Carl B., 460
Braga, Pedro Bebiano, 226–227
Branco, Cassiano, 308, 311, 494
Brandão, José, 377
Bratke, Oswaldo A., 142
Braudel, Fernand, 67, 81, 84, 89, 270, 349, 426
Breuer, Marcel, 73–74, 108, 142, 360, 499–500, 526, 592
Briz, M. da Graça Gonzalez, 118, 556
Brook , Peter, 447
Brooks, H. Allen, 166, 198–199, 201, 204, 207–208, 235, 312, 626
Brown, Denise Scott, 139, 362
Bucci, Federico, 256
Burdet, Richard, 92
Burguière, André, 456

C

Cabral, Costa, 341, 597
Cabral, Francisco Caldeira, 32, 258
Caldas, João Vieira, 42, 311–312, 494–495, 497, 499, 522
Camara, Teresa B., 259
Campello, António, 258–259
Campos, Álvaro de, 307
Cannatà, Michelle, 43
Cardoso, Alexandra, 326
Cardoso, António, 484, 556
Carlo, Giacarlo de, 12

Carneiro, Ana S. R. P. Soares, 143
Carneiro, Sá, 307
Carrol, V., 139
Carter, Peter, 601
Carvalho, Henrique, 592
Carvalho, J. M. Teixeira, 275
Carvalho, Joana Guedes, 269
Carvalho, João Lino, 214
Carvalho, Luís G., 259
Castanheira, Carlos, 143
Castellana, Antonio Bonet, 525–526, 595, 633
Castells, Manuel, 9
Castilho, Júlio de, 274
Castro, Celestino, 320, 331, 339, 521
Castro, Germano de, 331
Castro, Laura Lucinda Oliveira, 484
Certeau, Michel de, 328, 445–446, 492, 543, 590
Chareau, Pierre 34
Châtelet, Anne Marie, 663
Choay, Françoise, 9, 46, 238, 240
Cid, Pedro, 140, 341, 618, 670
Cingria-Vaneyre, 204–205
Civkin, Victor, 229
Clark, Clifford Edward, 103, 105, 175, 552
Coderch, Jose António, 347
Coelho, Eduardo Prado, 8
Coelho, José, 291–293
Cohen, Jean-Louis, 351
Cohen, Stuart, 34, 36
Colaço, A. Rey, 180, 190, 608
Colaço, Margarida, 44
Cole, Henry, 210
Collares, Nunes, 261, 453, 463
Colomina, Beatriz, 38, 78, 209, 434–435, 444, 479, 601, 603, 624, 661
Colquhoun, Alan, 209, 353, 357, 477
Condominas, G., 31
Cordeiro, José M. Lopes, 38
Cornoldi, Adriano, 106, 506
Correia, Souza, 467
Corte-Real, António, 592
Cortès, Juan Antonio, 425, 533
Cortesão, Camilo, 228, 435, 592
Costa, Alexandre Alves, 24, 26, 33, 43, 228, 284, 302, 435, 592, 675–676
Costa, Faria da, 415, 565, 569
Costa, Gomes da, 525, 638–639
Costa, Jurandir Freire, 48, 472
Costa, Lucília Verdelho da, 37, 118, 129, 245, 666
Costa, Vieira da, 44
Couto, António, 114, 242, 244, 272, 423–424, 505, 554, 556, 558
Crowley, John, 176
Cruz, Liberto, 377
Cuisenier, Jean, 230, 324, 366
Cunha, Luiz, 40
Curtis, William, 356, 675
Custoza, Silvano, 282

D

D. Pedro V, 196
Dardi, Constantini, 122
Debarre-Blanchard, Anne, 57, 70, 76–77, 94, 289, 455
Delgado, Nery, 274
Demangeon, Albert, 324
Depaule, Jean-Charles, 48–49, 87
Dias, Adalberto, 24
Dias, Carvalho, 337
Dias, Francisco da Silva, 224, 325–326
Dias, Jorge, 328
Dias, P. Silva, 44
Digerud, Jan Georg, 553
Dion, Mathilde, 201
Doesburg, Theo Van, 30, 165
Dohrn, Wolf, 207
Downing, Andrew Jackson, 102–105
Dripps, R. D., 286
Duarte, Carlos, 40, 346–347
Duarte, Fernando, 145
Duby, Georges, 67–68
Duiker, Johannes, 75

E

Eames, Charles, 78, 361, 444, 592, 600–601, 604, 606
Eames, Ray, 78, 361, 592, 600–601
Egenter, Nold, 94, 447, 531–532
Eiermann, Egon, 592
Eleb-Vidal, Monique, 57, 69–70, 76–77, 94, 289, 351, 455, 663
Eliot, T. S., 197, 305
Ellwood, Craig, 141, 526
Emerson, Ralph Waldo, 179
Emerson, William Ralph, 144–145, 153
Entenza, John, 141
Esherick, Joseph, 361
Esteves, J. Vasconcelos, 586
Evans, Robin, 65, 87, 422, 427, 431
Evans, Walker, 324
Eyck, Aldo van, 336, 338, 343, 351–354, 604
Eyre, 106

F

Facos, Michelle, 518
Fernandes, Fátima, 43
Fernandes, Francisco Barata, 5, 58, 76
Fernandes, José Manuel, 42, 44, 46
Fernandes, Manuel Correia, 592
Fernandez, Sergio, 24, 228, 327, 330, 338–339, 435, 526, 536, 589, 591–592
Fernández-Galiano, Luis, 38, 68, 662
Ferrão, Bernardo, 182, 546
Ferreira, Fátima C. G., 556
Ferreira, Fernando, 404
Ferreira, José Maria Cabral, 69
Ferreira, Matos, 318, 410, 536, 615, 631–633
Ferreira, R. Hestnes, 40, 317, 344, 363, 409, 536–537
Ferro, António, 294, 339
Figini, Luigi, 73
Figueiredo, José de 461
Figueiredo, Vítor, 111, 341
Filgueiras, Octávio Lixa, 45, 327, 337, 339
Fischer, Theodor, 91, 200
Fonseca, Bélard da, 191
Forbat, F., 91
Forjaz, José, 140, 318, 327, 361, 415, 536, 540
Foster, Norman, 596
Foucault, Michel, 87
Fourier, Charles, 238
Frampton, Kenneth, 270, 336, 338, 370, 663
França, José-Augusto, 11, 24, 45, 71, 121, 128, 131, 179–180, 183, 191, 221, 223–224, 237, 284, 304, 460, 494, 556, 610, 666
Frank, Josef, 490
Frechilla, Javier, 338
Frederik, Christine, 231–232, 234
Freitas, António Pinto de, 111, 325
Friedman, Alice T., 443, 445
Fulle, Buckminster, 79

G

Gaia, Leonel, 249, 384, 465,

468–471, 474
Galhano, Fernando, 109, 143, 145
Gama, Luzia, 257
Gameiro, Roque, 129, 197
Garberi, Mercedes, 675
Garcia, Ressano, 26, 264
Geertz, Clifford 59
Gerrit, Rietveld, 75
Ghery, Frank, 361
Giard, Luce, 446, 492, 543, 590
Gibbs, James, 426
Giddens, Anthony, 6, 49, 87, 90
Giedion, Sigfried, 18, 35–36, 61–62, 154–155, 209–210, 232, 595
Glassie, Henry, 168
Godard, J. L., 614
Godbarge, Henri, 121
Godinho, Januário, 182, 321, 330–331, 339, 341, 669
Goethe, 179
Gombrich, E. H. 7, 68
Gomes, Alfredo da Silva, 356
Gomes, Guilherme E., 290
Gomes, Paulo Varela, 42–43, 283, 286, 666, 668, 675
Gonçalves, Rui M., 45
Goodwin, Philip I., 325, 526
Granja, Francisco, 403
Gravagnuolo, Benedetto, 624
Gray, Eillen, 592
Green, Taylor, 525
Greene and Greene, 138–139
Greenought, Horatio, 437, 594
Gregotti, Vittorio, 674–675
Gropius, Walter, 36, 91, 142, 160, 165, 199, 295, 312, 341, 350, 358, 360, 499–500, 503, 526, 561–562
Guedes, Amâncio, 44
Guerrand, R. H, 431

H

Haesler, Otto, 91
Hall, Peter, 253, 301
Hardoy, Jorge Ferrari, 525
Häring, Hugo, 91, 562
Haupt, Albrecht, 179–180, 192, 666
Hayden, Dolores, 28, 231
Henderson, Susan R., 232–234, 438
Hguenin, Gustave, 121
Hilbersheiner, Ludwig, 165
Hill, Jonathan, 69
Hillier, Bill, 92
Hitchcock, Henry-Russell, 39, 75, 99–103, 106, 113, 135, 137, 146, 148, 157, 159, 163–165, 171, 184–185, 256, 325, 359–360, 615
Hitchmough, Wendy, 176, 549
Horta, Victor, 127
Howard, Ebenezer, 104, 200, 219, 239, 253, 258
Huet, Bernard, 15, 675

I

Isac, Ángel, 208

J

Jacobsen, Arne, 592
Janson, Herna, 207
Jaques-Dalcroze 200
Jeanneret, Albert, 200
Jeanneret, Charles-Edouard, 197, 200, 202–203, 205–207, 252, 603, 626, 636
Jeanneret, Pierre, 211, 438, 441–442
Jefferson, Thomas A., 179
Johnson, Philip, 39, 165, 325, 358–360, 445, 623
Jorge, Ricardo, 214
Júnior, M. J. Norte, 246, 250, 272, 401, 453–454, 475–476, 481, 563, 665
Justement, Louis, 123

K

Kahn, Albert, 256
Kahn, Louis, 162, 169, 210, 352–353, 363, 408, 564
Kant, Immanuel, 103
Kauffman, Edgar, 525
Keck, George Fred, 34–36, 73, 623
Kent, Susan 59
Keppel, Hendrik Van, 525
Kerr, Robert, 232, 368
Klapisch-Zuber, C., 456
Klein, Alexander, 295, 431, 438
Koening, Pierre, 526
Koolhass, Rem, 660
Korrodi, Ernesto, 37, 115, 118–119, 125, 129, 192, 244–245, 248–249, 563, 665
Koshalek, Richard, 18
Kruft, Hanno-Walter, 437, 594
Krüger, Mário, 5, 10, 334
Krushchev, Nikita, 78
Kurchan, Juan, 525

L

Lacerda, Manuel, 228
Laginha, Manuel, 316–317, 341, 525, 527
Laiño, Ana Dominguez, 198
Laloux, Victor, 279
Lamas, Maria, 110
Lange, Dorothea, 324
Larsson, Carl, 517
Lauren, Ralph, 139
Lauwe, P. H. Chombart de, 325
Le Corbusier, 30, 73, 75, 78, 122, 128, 161, 165–167, 190, 196–200, 207–212, 230, 235, 266, 293, 295, 303, 312, 314, 316, 323, 338, 340, 343, 350–352, 354, 357, 379, 397, 399, 416, 430, 433, 437–442, 477–479, 484, 493, 503, 506, 512, 517–519, 525, 527–528, 530, 564, 582, 584, 592–595, 611–613, 624–626, 629, 638–639, 668
Le Goff, Olivier, 58, 176
Leal, João, 84, 125, 329
Lee, Russell, 324
Legband, Elsa Oppler, 234
Leitão, Nicolau Andresen, 377
Leite, Carolina, 13, 120, 363
Leite, Jorge Pereira, 243
Lethaby, W. R., 183
Lévi-Strauss, Claude, 63
Libera, Adalberto, 613–614
Lima, Sílvia Viana de 338
Lima, Viana de, 317, 331, 337, 339, 380–381, 483–484, 501–503, 505, 507–510, 525, 627–629
Lind, 182
Lino, Raul, 45, 71, 115–119, 124–129, 131–132, 139, 175, 177, 179–181, 183–184, 190, 192, 197, 222–225, 240–242, 258, 272, 279, 281–288, 290–292, 296, 300–305, 308, 322, 330, 369, 383, 386, 388–389, 423, 460, 463, 502, 507, 545–546, 608–611, 642–643, 654, 663, 665–666, 669, 671–674
Lipstadt, Hélène, 79
Little, 106
Lleó, Blanca, 109, 189, 210, 304, 379–380, 661
Lloyd, Nathaniel, 108, 422
Lôbo, Margarida Souza, 42, 219, 565
Lobo, Vasco, 341
Loos, Adolf, 184, 293, 295, 303, 379, 433–434, 487,

562, 624
Lopes, António C. Craveiro, 213
Lopes, José Teixeira, 665
Lopes, Óscar, 671
Losa, Arménio, 255–257, 320, 331, 339, 344–345, 416, 451, 483, 510, 572–573, 575, 669
Loureiro, José Carlos, 317, 339, 536, 541
Lousan, Bento, 338–339
Ludwig, E., 91
Lurçat, André, 165
Lusson, 366
Lutyens, Sir Edwin, 106, 185
Luxemburg, Rosa, 233

M

Machado, Alfredo d'Ascensão, 48, 214, 243, 250–251, 263, 423, 430, 455, 457, 475
Machado, Álvaro, 250
Mackintosh, Rennie, 106, 127
Magalhães, Perfeito de, 298
Magar, Christine E., 445
Maia, J. A. Calado, 145
Maia, Maria Augusta Adrêgo, 494, 556
Malaparte, Cruzio, 613–614
Mallet-Stevens, Robert, 190, 517
Mandoul, Thierry, 663
Manta, Abel, 662
Mantegazza, Paulo, 428
Mario, Praz, 562
Marques, Tertuliano de L., 272, 291, 297
Martí Arís, Carlos, 76–77, 91, 142, 255, 315, 343, 358, 395, 637, 640–641
Martins, Oliveira, 583
Martins, Rogério Buridant, 225, 341, 406, 514, 527, 577, 580
Mascarenhas, Domingos, 217
Massey, Anne, 200, 594
Massu, Claude, 34, 36, 165, 359
Matias, Isabel, 48, 213–215
Matos, E. R., 391, 585
Matos, Eduardo, 525
Mattoso, José, 47, 64
May, Ernst, 91, 234, 254, 269, 293, 295
Mayol, Pierre, 446, 492, 543, 590
McCarter, Robert, 164
McCoy, Esther, 141, 228
McKim, Mead, and White, 154
McQuaid, Matilda, 31
Medeiros, M. Goulart, 140
Melhuish, Clare, 12
Melnikov, Konstantin, 190
Melo, Palma de 356
Melo, Rafael Duarte de, 260, 466, 468
Mendelsohn, Erich, 200
Mendes, Manuel, 41–42, 484
Meyer, Adolf, 199
Meyer, Erma, 234
Meyer, Hans, 254
Middleton, Robin, 106, 113
Mies van der Rohe, 31, 35–36, 73–74, 79, 165, 199, 210, 312, 323, 370, 409, 414, 443–445, 484, 528, 531, 564, 601–603, 623–625, 627
Migueis, José Joaquim, 423
Mique, R., 101
Miranda, Ana Teresa, 228
Mock, Elizabeth, 360
Molino, Carlo, 525
Mónica, Maria Filomena, 456
Monnier, Gérard, 517–518
Monteiro, João da Silva, 375
Monteiro, José Luiz, 23, 132–134, 242, 261, 272, 376, 396–397, 400, 423, 433, 460–462, 481, 554, 556, 664–665
Monteiro, Pardal, 123, 191, 297, 308, 310, 484–485, 493–494
Moore, Charles, 105, 359, 361
Moos, Stanislaus von, 210
Moraes, Alberto, 468–469
Moreira, Jorge Machado, 123–124
Moreira, Luís de Almeida, 355
Morgado, Florbela, 228
Morris, William, 106, 171, 239, 241, 517
Mota, Viana da, 180
Moura, Eduardo Souto, 24
Mumford, Eric, 351
Mumford, Lewis, 359–360
Murphy, James, 183
Muthesius, Hermann, 128, 135, 178, 183–184, 200, 206–207, 255, 281–282, 369, 421, 424–425, 593

N

Nash, John, 103
Navarro, Emílio, 129
Negreiros, Almada, 307
Nelson, George, 360
Nerdinger, Winfried, 562
Nery, Ruy Vieira, 121
Neutra, Richard, 526
Neves, Alberto, 337
Neves, Carlos, 403
Neves, Henriques das, 274
Neves, J. M. Teixeira das, 274
Neves, José Manuel, 585
Nicolin, Pierluigi, 675
Niemeyer, Oscar, 526
Nixon, Richard, 78
Nogueira Júnior, Miguel J., 665
Norberg-Schulz, Christian, 12, 62
Nunes, Adelino, 298, 311, 565
Nunes, E., 472
Nunes, Manuel, 42
Nunes, Sedas, 537

O

O'Neill, Jorge, 131
Ochsner, Jeffrey Karl, 135, 137, 150
Oechslin, Werner, 161, 357
Oliveira, Alberto de, 285
Oliveira, Ernesto Veiga de, 109, 143, 145
Oliveira, Paula de, 274
Orta, Cristina C. T. V. e, 37
Ortigão, Ramalho, 132, 214, 221–222, 243
Oud, J. J. P., 165, 200, 234, 295
Owen, Robert, 238

P

Pacheco, Duarte, 313, 494
Pagano, Giuseppe, 323
Palla, António, 345
Palla, Victor, 339
Palladio, Andrea, 425
Palma, Cândido, 618
Panerai, Philipe, 506
Panofsky, Erwin, 460
Papillon, 428
Parente, Francisco Carlos, 272, 476
Parker, Barry, 201, 252–253
Paul, Bruno, 207
Paula, Rui Mendes, 140, 332, 335, 346, 415, 451–452
Paul-Levy, Francoise, 31
Paulo, Pereira, 669
Pedreirinho, José Manuel 466
Pei, Ieo Ming, 592
Peixoto, Rocha, 69, 128, 143–145, 197, 275–278
Penn, Alan, 92
Penner, Barbara, 368
Peponis, John, 92

Perdigão, José, 494
Perdigão, Maria José A. Lima, 255, 265, 305, 383, 405
Pereira, G., 557
Pereira, M. da Luz Valente, 355
Pereira, N. Teotónio, 44, 109, 111–112, 181, 208, 303, 319, 321, 325, 329, 335, 339, 341, 344–345, 347, 354, 536, 542–545, 577, 669
Pereira, Paulo, 6, 11, 21–22, 32, 42, 189, 237, 666
Peressutti, Enrico, 564
Pérez-Mendez, Alfonso, 141
Perret, Auguste, 166, 206, 506
Pessanha, José, 128, 133, 287
Pessoa, Alberto, 321, 339
Pessoa, Fernando, 307
Pessoa, José, 262
Pevsner, Nikolaus, 35, 178
Pezeu-Massabuau, J., 456
Pimentel, Diogo Lino, 45, 180, 224, 304
Pimentel, Irene Flunser, 189, 218
Pimentel, Rui, 525
Piñón, Helio, 10, 38
Pinon, Pierre, 196, 205, 610, 636
Pinto, Amílcar, 290–291
Plante, Ellen M., 268–269
Polledri, Paolo, 359
Pollini, Gino, 73
Ponti, Gio, 526
Pontrémoli, Emmanuel, 610, 636
Portas, Nuno, 6, 8, 10, 22, 33, 41, 44, 111–112, 120, 181, 224–225, 255–256, 281, 296, 301, 304, 307–308, 310–311, 313, 318–319, 321, 330, 335, 341–342, 346–347, 354, 363, 536, 542–545, 577, 597, 666, 670, 674–675
Posener, Julius, 183, 282, 421, 425
Póvoas, Rui, 10
Prata, Carlos, 592
Price, Bruce, 106, 154–156, 164
Prost, Antoine, 89
Prouvé, Jean, 592
Pugin, A. W. N., 113, 380

R

Ragot, Gilles, 201
Ramalho, Raul Chorão, 44, 339, 391, 452
Ramírez, Juan Antonio, 408
Ramos, Carlos, 272, 293–294, 297–299, 308–311, 489, 583, 626
Ramos, Rogério, 42
Ramos, Rui, 10, 269, 452, 585
Rapoport, Amos, 12, 59
Raposo, Isabel, 13, 120, 363
Rauch, John, 139
Ravetllat, Pere Joan, 641
Rebelo, J. Correia, 362–363
Recasens, Gonzalo Dias, 637
Regaleira, Vasco, 298
Reichelin, Bruno, 441
Reinach, Théodore, 610, 636
Reis, António, 608
Reis, Batalha, 608
Relvas, Carlos, 262
Rendell, Jane, 368
Ribeiro, Irene, 276, 281
Ribeiro, Orlando, 329, 537
Ribeiro, Rogério, 45
Rica, Agostinho, 339
Richardson, H. H., 105–106, 134–137, 145–146, 148–151, 153, 155, 157–160, 163, 175, 187–188, 238, 367, 369, 452, 478, 608
Riemerschmid, Richard, 200–201, 593
Rietveld, Gerrit, 165
Riley, Terence, 73, 270
Rinehart, Michelle, 6
Rio-Carvalho, Manuel, 45, 197, 224, 251, 304
Risselada, Max, 441
Robalo, Jacinto M., 291
Robert, H., 101
Rodrigues, Maria João, 296
Rogers, Ernesto Nathan, 12, 236, 341, 358
Rogers, Richard, 596, 598
Rogers, Su, 596, 598
Roosevel, Franklin, 324
Rosa, Artur, 415
Rosas, Fernando, 345
Rosas, Joana, 257
Rossi, Aldo, 76, 128
Rowe, Colin, 442, 623
Rudofsky, Bernard, 324–325, 636–637
Ruskin, John, 103, 132, 239, 241, 243, 517
Rybczynsky, Witold, 49, 139, 176, 232, 234, 562
Rykwert, Joseph, 11, 15–16, 20, 27, 62, 88, 286, 627

S

Saarinen, Eero, 360, 601
Safdie, Moshe, 74
Salazar, Oliveira, 326
Sampayo, Ruth, 218–220
Sanchez, Formosinho, 339, 341, 596
Sant'Ana, Frederico, 346
Santa-Rita, Guilherme, 307
Santos, António Maria A., 270–271
Santos, Boaventura Sousa, 82, 89
Santos, F. A. Ferreira, 356
Santos, Francisco, 297
Santos, Rui Afonso, 221–222
Saraiva, António José, 671
Sauvage, Henri, 517
Savi Vittorio, 613
Scarpa, Carlo, 347, 545
Scharoun, Hans, 91
Schindler, R. M., 479, 562, 582
Schmidt, Karl, 200
Schmitz, Marcel, 219
Schneidereit, B., 91
Schumacher, Thomas, 479, 518
Schütte-Lihotzky, Margarete, 168, 234, 269, 438
Scott, Baillie, 106, 184, 200–201
Scott, Felicity, 323
Scully, Vincent, 12, 99, 101, 103–104, 108, 134–135, 137–138, 145–146, 148, 153–154, 156–157, 160, 165, 187–188, 209, 549
Searing, Helen, 34, 72, 74–75
Segaud, Marion, 31
Segurado, Jorge, 132, 242, 308, 311
Sellerier, José Carlos, 297
Sergeant, John, 164, 167, 356
Serpa, Luís, 41
Sert, José Luis, 323, 341
Severo, Ricardo, 71, 276
Sgalen, M., 456
Sharp, Dennis, 183
Shaw, Norman, 106, 113, 133–135, 137, 148, 171–173, 183, 380, 549
Shoppell, Robert W., 365
Silsbee, Joseph Lyman, 154
Silva Júnior, António R. da, 271, 297, 385–386
Silva, Adolfo A. Marques da, 250
Silva, António José Dias, 263
Silva, Carlos, 84
Silva, Conceição, 44, 339, 344, 353, 395, 405, 408,

415, 449–452, 524
Silva, F. Gomes, 342, 670
Silva, Fernando, 339
Silva, Francisco M. C., 45
Silva, João P. C., 45
Silva, José Marques da, 227, 271–272, 295, 375, 556, 665
Silva, Luís Cristino da, 37, 71, 191, 225, 227, 243, 272, 279, 298, 308–310, 380, 485, 489, 492, 494–497, 499, 667
Silva, Maria B. Nizza da, 48, 618
Silva, Raquel Henriques da, 26, 41–42, 120, 223, 273, 283, 285, 296, 304–305
Sitte, Camillo, 200, 202, 208, 356
Siza, Álvaro, 24, 26, 40, 71, 182, 196, 295, 321, 332–333, 340–341, 347, 374, 378, 380–381, 411, 451–452, 485–486, 546, 625, 631, 636, 644–648, 650–655, 671, 674–675
Slutzky, Robert, 442, 623
Smiley, David, 124, 228–229, 308
Smith, Elizabeth A. T., 16, 18
Smith, G. E. Kidder, 526
Smithson, Alison e Peter, 360, 603–604, 629–630
Smithson, Peter, 602–603
Soares, José Alexandre, 242–243, 262, 665
Solà-Morales, Ignasi de, 122
Soriano, Federico, 529, 531
Soutinho, Alcino, 24
Souto Moura, Eduardo, 592, 623, 625–627, 631
Souza-Cardoso, Amadeu, 307
Sowa, Axel, 424
Spaeth, David, 370
Speer, Albert, 311
Stirling, James, 347, 538–539
Stowe, Harriet Beecher, 168, 552
Strauven, Francis, 340
Stryker, Roy, 324
Stubins, Hugh, 526
Sullivan, Louis, 36, 105, 154, 157, 160
Summerson, John, 422

T

Tafuri, Manfredo, 430, 437, 440
Taínha, Manuel, 44, 317, 339, 361, 536, 539
Talamona, Maria, 613
Tange, Kenzo, 592
Taut, Bruno, 91, 200, 254, 295, 323
Taut, Max, 91
Tavares, André, 182, 484
Tavares, Domingos, 24
Taveira, Tomás, 40, 44
Távora, Fernando, 45, 182, 196–198, 207–208, 226, 256–257, 317–319, 321–322, 329, 332–334, 337–339, 341, 343, 345, 347, 352, 360, 416, 525–526, 535–536, 669–670
Taylor, Frederick Winslow, 235
Telmo, Cottinelli, 293, 297–298, 308, 311, 626
Terence, Riley, 663
Terra, Ventura, 37, 240, 245–249, 264, 266, 268, 272, 279, 282, 288, 299–301, 305, 374–375, 378, 383–384, 388, 396, 401, 404, 423–424, 457–459, 472–475, 481, 502, 665, 672
Terragni, 414
Tessenow, Heinrich, 200–201
Testa, Peter, 295
Teyssot, Georges, 94, 213, 430–431, 446
Thompson, D'Arcy Wentworth, 507
Thoreau, Henry David, 179, 673
Thorpe, John, 422
Tigerman, Stanley, 34
Tojal, Raul, 565
Torgo, Rolando, 592
Torrado, Sofia, 262
Tostões, Ana, 39, 41–42, 256, 259, 262, 484
Toussaint, Michel, 339, 344, 346
Touzet, Fernand, 262
Trevisan, Alexandra, 48, 213–214
Trigueiros, Luís, 257
Turgovnick, Marianna, 323
Turnbull, William, 361
Turner, Paul Venable, 166, 204–205
Tzonis, Alexander, 397, 399

U

Unwin, Raymond, 201, 252–253

V

Valle, J. M. Torre do, 355
Van de Velde, Henry, 200, 206, 593
Vasconcelos, Ana Thudichum, 234
Vasconcelos, Joaquim de, 221–223
Vasconcelos, Maurício, 320, 410, 523–526, 598, 622–623
Veloso, Matos, 391, 585
Venturi, Robert, 139, 187, 362, 503
Viana, Jorge, 356
Vicente, Filipa Lowndes, 32, 196
Vicente, Manuel, 40, 540–541
Vieira, Siza, 44
Vigato, Jean-Claude, 315
Vilaça, Francisco, 118, 131
Vilder, Anthony, 18, 234, 531
Villanova, Roselyne, 13
Vindé, Morel de, 366
Viollet-le-Duc, 103
Viterbo, Sousa, 274, 278
Vitrúvio, 132
Vllanova, Roselyne, 120, 363
Vogliazzo, Maurizio, 425
Voysey, C. F. A., 106, 171–178, 182–185, 187, 281, 368–370, 389, 452, 493, 663

W

Wagner, George, 445
Wagner, Martin, 91
Wagner, Otto, 517
Wang, W., 41
Watkin, David, 106, 113
Webb, Philip, 105–106, 133, 171–172, 183
Wells, Randall, 253
Wheeler, Gervase, 103
White, Stanford, 137
Whitman, Walt, 105
Wigley, Mark, 66, 368
Wilson, Colin St. John , 18
Woodward, G. E., 155
Wordsworth, William, 103
Wornum, R. S., 121
Wright, F. L., 72, 104–106, 138, 153–169, 171–173, 176, 178, 184, 187, 227, 252, 258, 280, 350, 356, 358–359, 362, 368–370, 389, 410, 416, 452, 492–493, 516, 526, 528, 545–546, 550, 562, 615, 663
Wyatt, Thomas Henry, 556

Y

Yanagisako, Sylvia Junko, 93, 270

Z

Zetkin, Clara, 233
Zevi, Bruno, 22, 312–313, 349
Zonabend, F., 456
Zurko, E. R. de, 195

Índice das imagens (utilizadas no texto)

VOLUME 1

Introdução

1 Construção do objecto de estudo 3

1-1. Sociedade de Geografia, Sala de Portugal, J. Luiz Monteiro, 1897 [p309] 23
1-2. Gare Central da Estação de São Bento, José Marques da Silva, 1900 [p1002] 23
1-3. The Crystal House, exposição Century of Progress, George Keck, 1933 [p765] 34

2 A casa unifamiliar burguesa 57

2-1. Saul Steinberg, desenho do New World, Nova Iorque, 1965 [b327] 68

3 O espaço doméstico como reflexo da transformação da vida privada 81

A Construção do Espaço Doméstico

4 Precedentes na experiência anglo-saxónica: o *central living hall* 99

4-1. Le Hameau de Trianon, Versalhes, R. Mique e H. Robert, 1782 [p903] 101
4-2. Cottage Residences, A. J. Downing, 1842 [p902] 104
4-3. Casa Arisaig, Philip Webb, 1858-1860 [p901] 105
4-4. Cothay Manor, sec. XV [p938] 107
4-5. Cothay Manor; Great Hall, sec.XV [p938] 107
4-6. Rufoord Hall, Great Hall, sec.XV [p939] 108
4-7. Rufford Hall, sec.XV [p939] 108
4-8. Casa rural, espaço de entrada [p908] 109
4-9. Leys Wood, perspectiva e planta piso 1, Norman Shaw, 1868 [p940] 113
4-10. Casa José Maria Posser de Andrade, António Couto, 1913 [p523] 114
4-11. Casa José Maria Posser de Andrade, António Couto, planta piso 1, 1913 [p523] 114
4-12. Casa Stª Maria, Raul Lino, 1902, [p946] 116
4-13. Casa St.ª Maria fachada lateral, Raul Lino, 1902, [p946] 116
4-14. Casa St.ª Maria, plantas piso 1 e 2 e cortes, Raul Lino, 1902, [p946] 117
4-15. Casa Torre de S. Patrício, Raul Lino, 1919, [p72] 117
4-16. Solar Egas Moniz, Ernesto Korrodi,1918 [p672] 118
4-17. Casa Torre de S. Patrício, planta piso 2, Raul Lino, 1919, [p72] 119
4-18. Solar Egas Moniz, planta piso 1, Ernesto Korrodi,1915 [p672] 119
4-19. Casa Chori-Baza, alçado posterior, Henri Godbarge, 1925 [p941] 121
4-20. Casa Chori-Baza, Henri Godbarge, 1925 [p941] 121
4-21. The 6-Room House, Louis Justement, 1923 [p983] 123

4-22. Casa no Vale de S. Gião, Pardal Monteiro, 1920 [p75] 123
4-23. Casa Thérese V. Alves, Jorge Machado Moreira, 1933-37 [p963] 124
4-24. Casa Biester, J. L. Monteiro, 1880 [p394] 133
4-25. Casa Biester, planta piso 1, J. L. Monteiro, 1880 [p394] 134
4-26. House project (August, 10), H. H. Richardson, 1868 [p825] 134
4-27. Casa Richard Codman, H. H. Richardson, 1868-1869 [p814] 135
4-28. Casa F. W. Andrews, planta piso 1, H. H. Richardson, 1872 [p823] 136
4-29. .Casa F. W. Andrews, H. H. Richardson, 1872 [p823] 136
4-30. Casa W. Watts Sherman, planta piso 1, H. H. Richardson, 1874-1876 [p816] 137
4-31. Casa W. Watts Sherman, central living hall, H. H. Richardson, 1874-1876 [p816] 137
4-32. Construção em madeira, balloon frame [b1746] 138
4-33. Casas Wislocki e Trubek, Robert Venturi e John Rauch, 1970-1971 [p277] 139
4-34. Case Study House #17, C. Ellwood, 1954-55 [p913] 141
4-35. Casa na Arrábida, E. Anahory, 1960 [p466] 141
4-36. Palheiros, Mira [p1014] 143
4-37. Celeiro de tabaco, Middle Virginia [p932] 143
4-38. Mulheres na praia junto dos palheiros, Mira, 1976 [p1014] 144
4-39. Casa C. J. Morril, planta, W. R. Emerson, 1879 [p827] 145
4-40. Casa F. W. Andrews, H. H. Richardson, 1872-1873 [p823] 148
4-41. Casa M. F. Stoughton1, planta piso 1, H. H. Richardson, 1882-1883 [p819] 148
4-42. Casa F. L. Higginson, planta piso 1, H. H. Richardson, 1881-1883 [p817] 149
4-43. Casa N. L. Anderson, H. H. Richardson, 1881-1883 [p818] 150
4-44. Casa N. L. Anderson, átrio central, H. H. Richardson, 1881-1883 [p818] 150
4-45. Casa Robert Treat Paine, escada, H. H. Richardson, 183-1886 [p820] 151
4-46. Casa Frank Lloyd Wright, 1889 [p898] 154
4-47. Casa com planta cruciforme, 1873, publicada por Giedion [p909] 154
4-48. Casa William Kent, Bruce Price, 1885 [p844] 155
4-49. Casa William Kent, planta piso 1, Bruce Price, 1885 [p844] 155
4-50. Casa George Blosson, planta piso 1, Frank L. Wright, 1892 [p839] 157
4-51. Casa George Blosson, central living hall, Frank L. Wright, 1892 [p839] 157
4-52. Casa George Blosson, átrio de entrada, Frank L. Wright, 1892 [p839] 158
4-53. Casa W. H. Winslow, planta piso 1, Frank L. Wright, 1893 [p813] 159
4-54. Casa W. H. Winslow, Frank L. Wright, 1893 [p813] 159
4-55. Casa Isidore Heller, planta piso 1, Frank L. Wright, 1896 [p840] 160
4-56. Casa Warren Hickox, planta piso 1, Frank L. Wright, 1900 [p841] 162
4-57. Casa J. J. Walser, Jr., planta piso 1, Frank L. Wright, 1903 [p842] 162
4-58. Casa Edward C. Waller, planta piso 1, Frank L. Wright, 1898 [p843] 163
4-59. Casa Ward Willitts, planta piso 1, Frank L. Wright, 1902 [p900] 164
4-60. Casa Ward Willitts, Frank L. Wright, 1902 [p900] 164
4-61. Rhythm of a Russian Dance, Theo Van Doesburg, 1918 [b352] 165
4-62. Casa na plantação King Carter, Weems, Virginia, datada entre 1700 e 1725, fotografia de 1925 [p931] 167
4-63. Casa Perrycroft, C. F. A. Voysey, 1893-94 [p836] 171
4-64. Casa Perrycroft, planta piso 1, C.F. A. Voysey, 1893-94 [p836] 171
4-65. Casa Perrycroft, átrio, C. F. A. Voysey, 1893-94 [p836] 172
4-66. Casa Perrycroft, alpendre, C. F. A. Voysey, 1893-94 [p836] 172
4-67. Casa Brodleys, planta piso 1, C. F. A. Voysey, 1898 [p837] 173
4-68. Casa Brodleys, varanda, C. F. A. Voysey, 1898 [p837] 173
4-69. New Palace, planta piso 1, C. F. A. Voysey, 1897 [p809] 174
4-70. New Palace, espaço central, C. F. A. Voysey, 1897 [p809] 174
4-71. Vodin (Little Court), C. F. A. Voysey, 1902 [p838] 175

4-72. Vodin (Little Court), planta piso 1, C. F. A. Voysey, 1902 [p838] 175
4-73. TheHomestead, C. F. A. Voysey, 1905-06 [p805] 176
4-74. TheHomestead, planta piso 1, C. F. A. Voysey, 1905-06 [p805] 176
4-75. The Homestead, desenho do lado da entrada, C. F. A. Voysey, 1905-06 [p805] 177
4-76. Casa do Cipreste, desenho, Raul Lino, 1907-13 [p537] 177
4-77. Casa do Cipreste, planta, Raul Lino, 1907-13 [p537] 181
4-78. Casa na Praia das Maçãs, planta piso 2, N. Teotónio Pereira, N. Portas, 1957-59 [p457] 181
4-79. Casa Snellamn, planta piso 1 e 2, E. G. Asplund, 1917-18 [p918] 182
4-80. Casa Monsalvat, planta, Raul Lino, 1901 [p589] 183

5 Mudança e continuidade no projecto doméstico 187

5-1. Casa M. F. Stoughton, planta piso 1, H. H. Richardson, 1882 [p819] 188
5-2. Veneza, desenho de viagem, Fernando Távora, 1964 [b1989] 196
5-3. Ville Savoye, desenho de viagem, Álvaro Siza, 1988 [b666] 196
5-4. A Lição de Roma, "Tout est sphères et cylindres", L'Esprit Nouveau, Le Corbusier, 1920 [p951] .. 197
5-5. Cité Jardin par a Arnold Beck, Ch-. E. Jeanneret, 1914 [p958] 200
5-6. Casa para Saint-Nicholas-d'Aliermont tipo B, Ch.-E. Jeanneret, 1917 [p952] 201
5-7. Casa Dom-ino tipo B, interior, Ch.-E. Jeanneret, 1915 [p832] 202
5-8. Casa para Saint-Nicholas-d'Aliermont tipo B, interior, Ch.-E. Jeanneret, 1917 [p952] 202
5-9. Casa Dom-ino tipo B,Ch.-E. Jeanneret, 1915 [p832] 203
5-10. Agrupamento Dom-ino, Ch.-E. Jeanneret, 1915 e 1915/1916 [p832] 203
5-11. Casa em Instanbul, Viagem ao Oriente, Ch.-E. Jeanneret, 1911[p951] 204
5-12. Casa Schwob, Ch.-E. Jeanneret, 1916 [p950] 205
5-13. Casa Schwob, espaço central, Ch.-E. Jeanneret, 1916 [p950] 205
5-14. Casa turca, sofa, Viagem ao Oriente, Ch.-E. Jeanneret, 1911 [p951] 206
5-15. Casa Schwob, esquisso espaço central, Ch.-E. Jeanneret, 1916 [p950] 206
5-16. Inquérito à Arquitectura Popular, parede em vidro, 1955-1960 [b991] 207
5-17. Ampliação do Convento de St.ª Marinha, F. Távora, 1975-1984 [p968] 207
5-18. Casa do Poeta trágico, Pompeia, Viagem ao Oriente, Ch.-E. Jeanneret, 1911 [p951] 210
5-19. Cartuxa de Ema, séc.XV, planta e corte, desenho Le Corbusier, 1907[p944] 211
5-20. Immeubles-Villas, Le Corbusier, 1922 [p643] 211
5-21. Casa Oliveira Martins, sala, 1890 [p892] 216
5-22. Casa António Ferro, sala, 1923 [p892] 217
5-23. Casa António Ferro, sala, 1943 [p892] 217
5-24. Como usar uma banheira, Ruth Sampayo, 1956 [b1809] 220
5-25. Como usar o polibán, publicidade na revista Arquitectura, 1950 [b719] 220
5-26. Vários exteriores com a mesma planta interior, Victor Civkin, Building The House of Health, 1937 [b1982] 229
5-27. Vida doméstica e cuidados de saúde, C. Beecher, 1841 [b354] 232
5-28. Casa Ernesto Empis, António Couto, 1906 [p413] 242
5-29. Casa Domingos de Sousa Andrade, José Alexandre Soares, 1902 [p730] 242
5-30. Solar Egas Moniz, pórtico de entrada, Ernesto Korrodi, 1918 [p672] 244
5-31. Solar Egas Moniz, salão, Ernesto Korrodi, 1918 [p672] 244
5-32. Casa José Joaquim Migueis, alçadọ principal e posterior, Ventura Terra, 1903 [p737] 245
5-33. Casas geminadas H. dos Santos, detalhe constructivo, Ventura Terra, 1904 [p873] 246
5-34. Casa Júlio G. da Costa Neves, planta piso 1, Ventura Terra, 1904 [p871] 247
5-35. Casa Júlio G. da Costa Neves, alçado principal e posterior, Ventura Terra, 1904 [p871] 247
5-36. Casa António Macieira, planta piso 1, E. Korrodi, 1910 [p957] 248
5-37. Casa Antonio Macieira, alçado principal e lateral, E. Korrodi, 1910 [p957] 248
5-38. Casa Agnello Barbosa, Leonel Gaia, 1910 [p499] 249
5-39. Casa José Maria Andrade, Leonel Gaia, 1910 [p706] 249

5-40. Bairro das Roseiras, planta piso 1, Álvaro Machado, 1910 [p955] 250
5-41. Bairro das Roseiras, fachada principal, Álvaro Machado, 1910 [p955] 250
5-42. Casas Álvaro Machado, fachada principal, Álvaro Machado, 1910 [p959] 251
5-43. Desenho de Hampstead (B. Parker e R. Unwin. 1903), Ch.-E. Jeanneret, 1910 [p997] 252
5-44. House in Red Pond Walk, Gidea Park, Randall Wells, 1911 [p962] 253
5-45. Group of Cottages for the Hampstead Tenats Ltd., Hampstead , B. Parker e R. Unwin, 1911 [p961] 253
5-46. Siedlung Oberschönewide, P. Behrens, 1915 [p967] 254
5-47. Casa N. Cortez, A. Losa, C. Barbosa, 1946 [p976] 255
5-48. Casa Victor Brandão, F. Távora, 1963-65 [p978] 256
5-49. Casa Guilherme A. Ribeiro planta, F. Távora, 1966-67 [p979] 257
5-50. Casa Guilherme A. Ribeiro jardim, F. Távora, 1966-67 [p979] 257
5-51. Casa Guilherme A. Ribeiro, sala, F. Távora, 1966-67 [p979] 258
5-52. Colónia Agrícola da Gafanha, lotes e casal agrícola (2003), António Campello, 1956 [p1000] 259
5-53. Casa Braz Simões, Rafael Duarte de Mêlo, 1914 [p529] 260
5-54. Casa Francisco N. dos Santos, [a.i.], 1912 [p880] 261
5-55. Casa Manuel de Castro Guimarães, jardim de inverno, José Luiz Monteiro, 1985-1986 [p519]261
5-56. Casa da Fotografia (Carlos Relvas), Henrique C. Afonso, 1972-1975 [p891] 262
5-57. Casa Conde Agrolongo, jardim de inverno, Adães Bermudes, 1909 [p403] 263
5-58. Casa J.J. da Silva Graça, Ventura Terra, 1908 [p458] 265
5-59. Casa J.J. da Silva Graça, corte AB,Ventura Terra, 1908 [p458] 266
5-60. Palacete Mendonça, corte, Ventura Terra, 1911 [p287] 266
5-61. Palacete Mendonça, cozinha,Ventura Terra, 1909 [p287] 268
5-62. Casa Branco Rodrigues, Norte Júnior, 1908 [p445] 272
5-63. Casa Ricardo Severo, Ricardo Severo, 1904 [p588] 276
5-64. Casa Ricardo Severo, sala de visitas, Ricardo Severo, 1904 [p588] 277
5-65. Casa Ricardo Severo, sala de jantar, Ricardo Severo, 1904 [p588] 277
5-66. Casa Guilherme Pereira de Carvalho, alçado principal e posterior, Ventura Terra, 1902 [p734] 288
5-67. Casa Guilherme Pereira de Carvalho, planta piso 2, Ventura Terra, 1902 [p734] 289
5-68. Casa em 1929, alçado principal e planta piso 1, Amilcar Pinto [p712] 290
5-69. Casas de Estilização Nacional, José Coelho, 1920 [p455] 292
5-70. Casa de 5 compartimentos, Cottinelli Telmo, 1933 [p86] 293
5-71. Bairro operário Lucas &Ventura, planta de conjunto, Carlos Ramos, 1925 [p223] 294
5-72. Bairro Económico de Olhão, modelo, Carlos Ramos, 1925 [p919] 294
5-73. Bairro da Malagueira, Álvaro Siza, 1977 [p527] 295
5-74. Casa sem caixilhos, António R. da Silva Júnior, 1933 [p89] 297
5-75. Casa Francisco Santos, Francisco Santos, 1933 [p826] 297
5-76. "Casas para Todos", Arquitectura, 1929 298
5-77. Casa Moreira de Almeida, Carlos Ramos, 1929 [p227] 298
5-78. Edifício de apartamentos Ventura Terra, Ventura Terra, 1902 [p279] 299
5-79. Projecto para Casas Portuguesas, Raul Lino, 1933 [p864] 301
5-80. Casa do Cipreste, Raul Lino, 1907-13 [p537 305
5-81. Casa Visconde de Valmôr, Ventura Terra, 1905 [p283] 305
5-82. Casa na rua D. Francisco de Almeida, Carlos Ramos, 1943 [p318] 310
5-83. A minha casa solução "A", alçados e planta, Delfim Amorim, 1947 [p917] 312
5-84. A minha casa solução "B", perspectiva e planta piso 2, Delfim Amorim, 1947 [p917] 313
5-85. Maison aux Mathes, Le Corbusier, 1935 [p601] 314
5-86. Casa em Loulé, Manuel Laginha, 1948 [p312] 316
5-87. Casa no Algarve, Manuel Laginha, 1950 [p333] 316
5-88. Casa no Algarve, grelha no acesso principal, Manuel Laginha, 1950 [p333] 317
5-89. Casa Lino Gaspar, João Andresen, 1953-55 [p396] 319

5-90. Casa de Ofir, Fernando Távora, 1957-58 [p568] 319
5-91. A cozinha de Fly Burroughs, Alabama, EUA, Walker Evans, 1936 [b1890] 324
5-92. Casas dos Ilhéus, conjunto, e plantas piso 1 e 2, levantamento de N.Teotónio Pereira, A. Pinto de Freitas, F. da Silva Dias, Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa, 1955-1961 [p982] 325
5-93. Uma cozinha, Bragança, CODA, Arnaldo Araújo, 1957 [b1717] 327
5-94. A casa, Bragança, CODA, Arnaldo Araújo, 1957 [b1717] 328
5-95. Centro médico-social em Negrelos, Germano de Castro, 1958 [p498] 330
5-96. Casa Keil do Amaral no Rodízio, Keil do Amaral, 1939 [p275] 331
5-97. Casa Keil do Amaral no Rodízio, sala, Kel do Amaral, 1939 [p275] 331
5-98. Casa de Ofir, planta piso 1, Fernando Távora, 1957-1958 [p568] 332
5-99. Casa Carneiro de Melo, planta piso 1, Álvaro Siza, 1957-1959 [p415] 333
5-100. Casa em Cascais, planta piso 1, Rui Mendes Paula, 1959 [p407] 333
5-101. Casa de Ofir, alçado lateral e pátio exterior, Fernando Távora, 1957-1958 [p568] 334
5-102. Casa em Cascais, sala, Rui Mendes Paula, 1959 [p407] 335
5-103. Casa na Praia das Maçãs, planta piso 2, N. Teotónio Pereira, N. Portas, 1957-59 [p457] 335
5-104. Casa Barata dos Santos, passagem, N. Teotónio Pereira, N. Portas, 1958-1962 [p456] 336
5-105. Centro de Assistência Polivalente, Manuel Laginha e Rogério B. Martins, 1952 [p427] 341
5-106. Pavilhão de Ténis, Fernando Távora, 1956 [p441] 341
5-107. Casa sobre o mar, Fernando Távora, 1950 [p206] 342
5-108. Hospital de Veneza, Le Corbusier, 1963-1965 [p797] 351
5-109. Casa De Vore, L. Kahn, 1954-1955 [p964] 352
5-110. Orfanato Municipal de Amesterdão, Aldo van Eyck, 1955-1960 [p766] 352
5-111. Roq et Rob, Le Corbusier, 1949-1951 [p960] 353
5-112. Hotel do Mar 1ª fase, Conceição Silva, 1956 [p468] 353
5-113. Casa de week-end, Le Corbusier, 1935 [p847] 354
5-114. Orfanato Municipal, interior, Aldo van Eyck, 1955-1960 [p766] 354
5-115. Casa em Sesimbra, N. Teotónio Pereira, N. Portas, 1960-1966 [p489] 355
5-116. Casa M. Errazuris, Le Corbusier, 1930 [p600] 357
5-117. Casa Mathes, Le Corbusier, 1935 [p601] 357
5-118. Sea Ranch Condominium, Charles Moore (et al.), 1963-1965 [p768] 359
5-119. Casa Sugden, Alison e Peter Smithson, 1955-1956 [p987] 360
5-120. Casa M. Ferreira Azancot, José Forjaz, 1961-1963 [p500] 360
5-121. Casa do Freixial, Manuel Taínha, 1958-1960 [p437] 361
5-122. Casa Silva Fraga, João C. Rebelo, 1958-1960 [p995] 362
5-123. Casas geminadas em Queijas, fachada com entrada principal, R. Hestnes Ferreira, 1968-1973 [p526] 363

6 O centro como determinante na organização da casa 365

6-1. Modern Houses, Beautiful Homes, Robert W. Shoppell, 1887 [p863] 365
6-2. Casa rural, Lusson e Morel de Vindé, 1824 [p1006] 366
6-3. Protótipos da organização doméstica, Catherine E. Beecher, 1841 [p907] 367
6-4. William Watts Sherman, central living hall, H.H. Richardson, 1884-1876 [p816] 367
6-5. New Palace, central living hall, C.F.A. Voysey, 1887 [p809] 368
6-6. Casa George Blosson, espaço central com escada e lareira, Frank L. Wright, 1892 [p839] 368
6-7. Casa E. Bernhardd, átrio da escada e entrada, H. Muthesius, 1904-1905 [p810] 369
6-8. Átrio para um Pavilhão de Caça, desenho, Raul Lino, 1910 [p924] 369
6-9. Casa Riehl, alcova de estar, Mies van der Rohe, 1907 [p1004] 370
6-10. Palacete Mendonça, Ventura Terra, 1909 [p287] 374
6-11. Casa Avelino Duarte, Álvaro Siza, 1981-1985 [p580] 374
6-12. Palacete Mendonça, átrio central e planta piso 2, Ventura Terra, 1909 [p287] 375
6-13. Palacete J. Ayres Gouveia Allen, Marques da Silva, 1929 [p316] 375

6-14. Palacete da Quinta do Campo Alegre, galeria no átrio central, 1875 [p1005] 376
6-15. Palacete da Quinta do Campo Alegre, fotografia de Natal da famíla Andresen (1035) no átrio central, 1875 [p1005] 376
6-16. Casa Avelino Duarte, corte transversal e longitudinal, Álvaro Siza, 1981-1985 [p580] 378
6-17. Casa Bélard da Fonseca, planta piso l, Cristino da Silva, 1930 [p699] 380
6-18. Casa Bélard da Fonseca, átrio central, Cristino da Silva, 1930 [p699] 380
6-19. Casa Rocha Gonçalves, planta piso 1, Viana de Lima, 1951 [p204] 381
6-20. Casa Carneiro de Melo, planta piso l, Álvaro Siza, 1957-1961 [p415] 381
6-21. Casa Júlio G. da Costa Neves, planta piso 1, Ventura Terra, 1904 [p871] 382
6-22. Casa Condessa deTaboeira, planta piso 1, Ventura Terra, 1904 [p874] 383
6-23. Casas geminadas H. dos Santos, planta piso 1, Ventura Terra, 1904 [p873] 384
6-24. Casa Agnello Barbosa, planta piso 1, Leonel Gaia, 1910 [p499] 384
6-25. Casa Francisco Nicolau dos Santos, [a.i.], 1912 [p880] 385
6-26. Casa Francisco Nicolau dos Santos, átrio central, [a.i.], 1912 [p880] 385
6-27. Casa do director técnico da Fábrica Germania, A. R. da Silva Júnior, 1915 [p585] 386
6-28. Casa do director técnico da Fábrica Germania, planta piso 1, A. R. da Silva Júnior, 1915 [p585] . 386
6-29. Casa do director técnico da Fábrica Germania, átrio central, A. R. da Silva Júnior, 1915 [p585] .. 387
6-30. Casa Monsalvat, planta piso 1, Raul Lino, 1901 [p589] 388
6-31. Casa Monsalvat, desenho, Raul Lino, 1901 [p589] 389
6-32. Casa Monsalvat, desenho do átrio central, Raul Lino, 1901 [p589] 389
6-33. Casas geminadas, Matos Veloso e E. R. Matos, planta piso 1, 1953 [p216] 391
6-34. Casa Bianchi, R. Chorão Ramalho, planta piso 1, 1959 [p482] 391
6-35. Casa dos Galos, Conceição Silva, planta piso 1, 1963 [p859] 392
6-36. Organização tripartida explicada na revista House & Garden, 1951 [b2125] 395
6-37. Casa Biester, José Luiz Monteiro, fachada lateral, 1880 [p394] 398
6-38. Casa Biester, José Luiz Monteiro, planta piso 1, 1880 [p394] 398
6-39. Casa Besnus, Le Corbusier, plantas pisos 1, 2 e 3, 1922 [p1012] 399
6-40. Casa dos Marquezes do Fayal, José Luiz Monteiro, planta piso l, 1896 [p725] 400
6-41. Casa dos Marquezes do Fayal, José Luiz Monteiro, corte CD, 1896 [p725] 400
6-42. Casa J. J. da Silva Graça, Ventura Terra, planta piso l, 1908 [p458] 401
6-43. Casa J. J. da Silva Graça, Ventura Terra, gaveto, 1908 [p458] 401
6-44. Casa da Quinta da Comenda, Raul Lino, planta piso 1, 1904 [p436] 402
6-45. Casa António Serrano, C. Neves e F. Granja, planta piso 2, 1943 [p160] 403
6-46. Casa na R. Santos Pousada, Fernando Ferreira, planta piso 2, 1943 [p161] 404
6-47. Casa na R. Santos Pousada, Fernando Ferreira, axonometria, 1943 [p161] 404
6-48. Casa do Estoril (II), J. Bastos e Conceição Silva, planta piso 2, 1943 [p328] 405
6-49. Casa do Estoril (II), J. Bastos e Conceição Silva, átrio, 1943 [p328] 406
6-50. Casa em Lamego, J. Andresen e R. Martins, planta piso 1, 1948 [p311] 407
6-51. Casa do Penedo, Conceição Silva, planta piso 1, 1962 [p414] 408
6-52. Casa em Albarraque, Hestnes Ferreira, planta piso 1, 1959-1961 [p486] 408
6-53. Casa em Albarraque, Hestnes Ferreira, 1959-1961 [p486] 409
6-54. Casa Cunha de Freitas, Maurício de Vasconcelos, planta piso 3 e 2, 1958-1960 [p452] 410
6-55. Casa Júlio Resende, Carlos Loureiro, 1961 [p490] 410
6-56. Casa Júlio Resende, Carlos Loureiro, planta piso 1, 1961 [p490] 411
6-57. Casa em Barca d'Alva, Matos Ferreira, planta, 1963 [p582] 411
6-58. Casa Rui Feijó, Álvaro Siza, planta, 1963 [p862] 411
6-59. Casa Sande e Castro, Ruy d'Athouguia, planta, 1950 [p750] 413
6-60. Casa Lino Gaspar , João Andresen, planta, 1953-1955 [p396] 413
6-61. Casa C. Correia, Maurício de Vasconcelos, planta, 1955 [p451] 414
6-62. Casa Diamantino Tojal, Faria da Costa, planta piso 1, 1948 [p284] 415

6-63. Casa no Estoril (II), C. Silva e J. Bastos, planta piso 1, 1948 [p193] 415
6-64. Casa M. Ferreira Azancot, José Forjaz, planta, 1961-1963 [p500] 416
6-65. Casa na Praia das Maçãs, Artur Rosa, planta piso 2, 1966 [p488] 416
6-66. Casa José Sores, A. Losa e C. Barbosa, planta, 1950 [p197] 417
6-67. Casa Fernão V. Godinho, A. Losa e C. Barbosa, planta piso 2, 1951-1953 [p980] 417
6-68. Casa J. Carrapatoso, A. Losa e C. Barbosa, planta piso 1, 1948 [p340] 418
6-69. Casa de Ofir, Fernando Távora, planta, 1957-1958 [p568] 418

7 Movimento e projecto para uma nova domesticidade 419

7-1. Beaufort House, plantas piso 1 em 1595 e da remodelação de John Thorpe em 1597-1620 [p1019] 422
7-2. Casa José Joaquim Migueis, planta piso 2, Ventura Terra, 1902 [p737] 423
7-3. Casa José Maria Posser de Andrade, planta piso 2, António Couto, 1913 [p523] 423
7-4. Casa Heinrich Jacob Neuhaus, planta piso 1, H. Muthesius, 1906 [p811] 424
7-5. Casa Bredow, cozinha, H. Muthesius, 1916-1918 [p812] 425
7-6. Pallazo Antonini, Udine, Andrea Palladio, 1556 [p761] 425
7-7. Sudbrooke Park, Surrey, James Gibbs, 1726 [p1020] 426
7-8. Casa Moller, planta e alcolva sobrelevada na zona de estar, A. Loos, 1928 [p269] 433
7-9. Casa Müller, planta e zimmer der dame, A. Loos, 1930 [p270] 434
7-10. Casa Marques Guedes, planta e área de estar no nível superior, Alexandre A. Costa, S. Fernandez, C. Cortesão, 1973-1974 [p602] 435
7-11. Casa La Roche-Jenneret, estudo inicial da sala comum, Le Corbusier e P. Jeanneret, 1923 [p895] 438
7-12. Casa Citrohan, plantas piso 1, 2 e 3, Le Corbusier, 1920-30 [p893] 439
7-13. Casa em série para artistas, Le Corbusier, 1922 [p894] 439
7-14. Casa Baizeau, Cartago, cortes transversais, Le Corbusier, P. Jeanneret, 1928 [p896] 441
7-15. Casa Baizeau, Cartago, perspectiva da sala, Le Corbusier, P. Jeanneret, 1928 [p896] 442
7-16. Casa Farnsworth, planta, Mies van der Rohe, 1945-51 [p762] 443
7-17. Casa no Estoril (II), escada, Conceição Silva, José Bastos, 1948 [p193] 449
7-18. Casa Sousa Pinto, escada, Keil do Amaral, 1950 [p338] 450
7-19. Casa Ruy d'Athouguia, escada, Ruy d'Athouguia, 1954 [p212] 450
7-20. Casa António Neves, escada, Arménio Losa e Cassiano Barbosa, 1947 [p369] 451
7-21. Casa Cassiano Barbosa, escada, Cassiano Barbosa, 1955 [p390] 451
7-22. Casa Ribeiro da Cunha, escada, Conceição Silva, 1953 [p317] 451
7-23. Casa (a) do conj. de quatro habitações, escada, Álvaro Siza, 1954 [p856] 452
7-24. Casa em Cascais, escada, Rui Mendes Paula, 1959 [p407] 452
7-25. Casa Conceição Silva, escada, Conceição Silva, 1965 [p860] 452
7-26. Palacete José Maria Marques, escada, Norte Júnior, 1911[p531] 453
7-27. Palacete José Maria Marques, corte pela escada e entrada, Norte Júnior, 1911 [p531] 454
7-28. Palacete José Maria Marques, planta piso 1, Norte Júnior, 1911 [p531] 454
7-29. Casa Barata Salgueiro, planta piso 1, Alfredo d´Ascensão Machado, 1902 [p735] 455
7-30. Casa Barata Salgueiro, corte pela escada e entrada, Alfredo d'Ascensão Machado, 1902 [p735] . 457
7-31. Casa J. J. da Silva Graça, escada, Ventura Terra, 1908 [p458] 457
7-32. Casa J. J. da Silva Graça, corte transversal, Ventura Terra, 1908 [p458] 458
7-33. Palacete Mendonça, escada, Ventura Terra, 1909 [p287] 459
7-34. Palacete Mendonça, planta piso 2, Ventura Terra, 1909 [p287] 459
7-35. Casa Biester, planta piso 1, José Luiz Monteiro, 1880 [p394] 461
7-36. Casa de Verão dos Marquezes do Fayal, planta piso 2, José Luiz Monteiro, 1896-1901 [p725] 462
7-37. Casa de Verão dos Marquezes do Fayal, corte pela caixa de escada, José Luiz Monteiro, 1896-1901 [p725] 462
7-38. Casa do Conde de Agrolongo, escada, Adães Bermudes, 1909 [p403] 463

7-39. Casa do Conde de Agrolongo, corte pela caixa de escada e entrada, Adães Bermudes, 1909 [p403] 463
7-40. Casa Monsalvat, escada, Raul Lino, 1909 [p589]. 464
7-41. Casa José Maria de Andrade, escada, Leonel Gaia, 1910 [p706]. 465
7-42. Casa Braz Simões, planta pisos 1 e 2, Rafael Duarte de Melo, 1914 [p529] 467
7-43. Casa Braz Simões, Rafael Duarte de Melo, fachada principal e lateral nascente, 1914 [p529]. 468
7-44. Casa Agnello Barbosa, Leonel Gaia, 1910 [p499] 469
7-45. Casa Agnello Barbosa, planta piso 1, Leonel Gaia, 1910 [p499]. 469
7-46. Casa Agnello Barbosa, corte pela caixa de escada e saguão de serviço Leonel Gaia, 1910 [p499]. 470
7-47. Casa Agnello Barbosa, corte pela entrada, escada principal e de serviço, Leonel Gaia, 1910 [p499]. 470
7-48. Casa Agnello Barbosa, escada, Leonel Gaia, 1910 [p499]. 471
7-49. Casa Artur Prat, escada, Ventura Terra, 1913 [p524] 472
7-50. Casa Artur Prat, plantas piso 1 e 2,Ventura Terra, 1913 [p524] 473
7-51. Casa Artur Prat,corte pela caixa de escada e pelos dois saguões, Ventura Terra, 1913 [p524] . 473
7-52. Casa José Maria de Andrade, corte pela caixa de escada Leonel Gaia, 1910 [p706]. 474
7-53. Casa Guilherme Pereira de Carvalho, corte pela caixa de escada, Ventura Terra, 1902 [p734]. 474
7-54. Casa Branco Rodrigues, planta piso 1, Norte Júnior, 1908 [p445]. 475
7-55. Casa Branco Rodrigues, Norte Júnior, 1908 [p445]. 475
7-56. Casa Mário Artagão, átrio, Norte Júnior, 1908 [p389]. 476

8 O espaço como argumento moderno ou a *promenade architecturale* 477

8-1. Casa Savoye, filme L'Architecture d'aujourd'hui (1929), Pierre Chenal com Le Corbusier [p915] . 477
8-2. Casa Savoye, jardin suspendu, Le Corbusier, [p915] 478
8-3. Casa de Verão dos Marquezes do Fayal, planta piso 1 e 2, José L. Monteiro, 1896-1901 [p725] 481
8-4. Casa no Vale de S. Gião, entrada, Pardal Monteiro, 1920 [p75] 485
8-5. Casa Ferreira da Costa, entrada, Álvaro Siza, 1962 [p573] 485
8-6. Casa Carlos Siza, entrada, Álvaro Siza, 1976-1978 [p578] 486
8-7. Casa Beires, traseiras, Álvaro Siza, 1973-76 [p577] 486
8-8. Casa em Francelos, planta, Álvaro Siza, 1976 [p914] 487
8-9. Casa A. Carlos Siza, planta, Álvaro Siza, 1976-78 [p578]. 487
8-10. Casa Bélard da Fonseca, planta piso 1 e 2, Cristino da Silva, 1930 [p699] 490
8-11. Casa Bélard da Fonseca, espaço central, Cristino da Silva, 1930 [p699]. 491
8-12. Casa Besnus, fachada posterior, Le Corbusier e P. Jeanneret, 1922 [p1012] 493
8-13. Casa Bélard da Fonseca, alçado posterior, Cristino da Silva, 1930 [p699] 493
8-14. Casas de Vale Florido, acesso principal e logradouro, Cristino da Silva, 1935 [p465] 495
8-15. Casa na Av. Álvares Cabral, desenho inicial e versão constuída, Cristino da Silva, 1941 [p236]498
8-16. Casal do Nicho, prespectivas, Cristino da Silva, 1959-60 [p242] 499
8-17. Casa Gopius, planta piso 1, Walter Gropius, 1938 [p783] 500
8-18. Casa Breuer, Marcel Breuer, 1938-1939 [p784]. 500
8-19. Casa Sousa Pinto, planta piso 1, Keil do Amaral, 1950 [p338] 501
8-20. Casa Honório de Lima, plantas piso 2 e 3, Viana de Lima, 1939-40 [p449] 503
8-21. Casa José Maria Posser de Andrade, fachada principal, António Couto, 1913 [p523] 505
8-22. Casa Honório de Lima, fachada principal sul e nascente, Viana de Lima, 1939-40 [p449]. . . . 505
8-23. Casa Rocha Gonçalves, planta piso 1, Viana de Lima, 1951 [p204] 507
8-24. Casa Rocha Gonçalves, alçado principal, Viana de Lima, 1951 [p204]. 508
8-25. Casa Rocha Gonçalves, corte transversal, Viana de Lima, 1951 [p204] 508
8-26. Casa Maria Borges, planta piso 1, Viana de Lima, 1950-1952 [p1013]. 509
8-27. Casa Maria Borges, lareira, Viana de Lima, 1950-1952 [p1013]. 510
8-28. Casa António Neves, A. Losa, C. Barbosa, 1947 [p369] 511

8-29. Casa António Neves, Implantação, A. Losa, C. Barbosa, 1947 [p369] 512
8-30. Le plan de la maison moderne, Le Corbusier, 1930 [p915] 512
8-31. Casa António Neves, percurso de acesso e garagem, A. Losa, C. Barbosa, 1947 [p369] 513
8-32. Casa em Lamego, implantação, J. Andersen, R. Martins, 1948 [p311] 514
8-33. Casa em Lamego, prespectivas da entrada e do pátio/terraço, J. Andersen, R. Martins, 1948 [p311] 515
8-34. Casa em Lamego, planta piso 1 e 2, J. Andersen, R. Martins, 1948 [p311] 516
8-35. Carl Larsson, Mamma and the Small Girls' Room, ilustração em A Home, 1898 [b1913] 517
8-36. Immeuble ouvrier à Zurich, Le Corbusier, 1932-1933 [p1016] 518
8-37. Maison du contremaître, Le Corbusier, 1940 [p1015] 519
8-38. Casas geminadas, Delfim Amorim, 1947 [p310] 520
8-39. Casas gemindas, plantas piso 1 e 2, e corte, Delfim Amorim, 1947 [p310] 520
8-40. Casa HJB, plantas piso 1, 2 e 3, Celestino de Castro, 1949 [p391] 521
8-41. Casa HJB, perspectivas da escada e sala, Celestino de Castro, 1949 [p391] 522
8-42. Casa Ruy d'Athouguia, planta, Ruy d'Athouguia, 1949 [p212] 523
8-43. Casa em Loulé, planta piso 2, Gomes da Costa, 1953 [p205] 523
8-44. Casa Rangel Lima, planta piso 1, Maurício Vasconcelos, 1950-1952 [p209] 523
8-45. Casa Ragel Lima, prespectiva da casa e terraço exterior, Maurício Vasconcelos, 1950-1952 [p209] 524
8-46. Arranjo de um sótão, prespectivas da sala com o sofá orelhudo, Conceição Silva, 1952 [p181]524
8-47. Projecto de habitação individual, prespectiva da sala com cadeira B.K.F., Eduardo Matos, 1953 [p208] 525
8-48. Lounge chair, Hendrik Van Keppel e Taylor Green, 1947 [b2126] 526
8-49. Casa Johnson, perspectiva da casa e varanda exterior publicada em Brazil Bluids, Oscar Niemeyer, 1942 [p1017] 526
8-50. Casa em Paços de Arcos, Formosinho Sanchez, 1958 [p420] 527
8-51. Centro de Assistência Polivalente em Olhão, Manuel Laginha, Rogério Buridant Martins, 1952 [p427] 527
8-52. Modelo estrutural, projecto Dom-ino, Le Corbusier, 1914 [p832] 531
8-53. Galeria Nacional de Berlim, construção do grande hall, Mies van der Rohe, 1962-1968 [p339]531
8-54. Casas de Renda Económica (FCP-HE), N. Teotónio Pereira, 1960 [p935] 536
8-55. Casa em Albarraque, planta piso 1, Hestnes Ferreira, 1959-1961 [p486] 536
8-56. Casa em Albarraque, escritório, Hestnes Ferreira, 1959-1961 [p486] 537
8-57. Casa em Albarraque, sala de estar e entrada ao fundo, Hestnes Ferreira, 1959-1961 [p486] .. 537
8-58. Casa em Albarraque, Hestnes Ferreira, 1959-1961 [p486] 538
8-59. Casa Woolton, James Stirling, 1954 [p934] 538
8-60. Casa no Freixial, planta piso 2, Manuel Tainha, 1961 [p437] 539
8-61. Casa no Freixial, alçado, Manuel Tainha, 1961 [p437] 539
8-62. Casa M. Ferreira Azancot, José Forjaz, 1961-1963 [p500] 540
8-63. Casa Júlio Resende, J. Carlos Loureiro, 1961 [p490] 541
8-64. Casa Júlio Resende, lareira, J. Carlos Loureiro, 1961 [p490] 541
8-65. Casa Barata dos Santos, planta piso 2, N. Teotónio Pereira, N. Portas, P. V. de Almeida, 1958-1962 [p456] 543
8-66. Casa Barata dos Santos, corte transversal pelos pátios, N. Teotónio Pereira, N. Portas, P. V. de Almeida, 1958-1962 [p456] 544
8-67. Casa Barata dos Santos,passagem entre a cozinha e a sala de jantar, N. Teotónio Pereira, N. Portas, P. V. de Almeida, 1958-1962 [p456] 544
8-68. Casa de Ofir, lareira, Fernando Távora, 1957 [p568] 546
8-69. Taliesin Fellow Ship Complex, lareira (1911), Frank Loyd Wright, 1932 [p965] 546

9 Redução, concentração e simplificação do programa doméstico 547

9-1. Protótipos da organização doméstica, Catherine Beecher, 1851 [p907] 551

9-2. Casa eficiente, Catherine Beecher, Harriet B. Stwoe, 1869 [p899] 551
9-3. Protótipos da organização doméstica, Catherine E. Beecher, 1851 [p907] 552
9-4. Casa Esherick, Louis Kahn, 1959-1961 [p904] 552
9-5. Casa de verão dos Marquezes do Fayal, planta piso 1, José L. Monteiro, 1896-1901 [p725] ... 554
9-6. Casa de verão dos Marquezes do Fayal, alçado sul, José L. Monteiro, 1896-1901 [p725] 555
9-7. Casa de verão dos Marquezes do Fayal, corte CD, José L. Monteiro, 1896-1901 [p725] 555
9-8. Casa de verão dos Marquezes do Fayal, fachada do acesso principal, José L. Monteiro, 1896-1901 [p725] 555
9-9. Casa Ernesto Empis, António Couto, 1906 [p413] 556
9-10. Casa José Maria Posser de Andrade, planta piso 1 e 2, António Couto, 1913 [p523] 559
9-11. The Homestead, sala de jantar, C.F.A. Voysey, 1905-06 [p805] 560
9-12. Casa José Maria Posser de Andrade, sala de jantar, António Couto, 1913 [p523] 560
9-13. Siedlung Törten, conjunto de habitações, 1ª fase, Walter Gropius, 1927 [p786] 561
9-14. Siedlung Törten, planta piso 1, 1ª fase, Walter Gropius, 1927 [p786] 561
9-15. Siedlung Törten, cozinha, 1ª fase, Walter Gropius, 1927 [p786] 561
9-16. Casa ideale, Enrico Peressutti, 1942 [p829] 563
9-17. Casa Alder, planta, Louis Kahn, 1954-1955 [p906] 564
9-18. Casa Morris, planta, Louis Kahn, 1955-1958 [p1024] 564
9-19. Casa Diamantino Tojal, planta piso 1, Faria da Costa, 1948 [p284] 565
9-20. Casa Diamantino Tojal, sala comum, Faria da Costa, 1948 [p284] 566
9-21. Casa Diamantino Tojal, vista do varandim, Faria da Costa, 1948 [p284] 566
9-22. Casa de férias no Rodízio, planta e corte, Faria da Costa, 1948 [p464] 567
9-23. Casa de férias no Rodízio, sala comum, Faria da Costa, 1948 [p464] 567
9-24. Casa na praia de Miramar, planta, Mário Abreu, 1944 [p162] 568
9-25. Casa na praia de Miramar, acesso principal, Mário Abreu, 1944 [p162] 568
9-26. Casa Adelino Nunes no Rodízio, planta piso 1, Adelino Nunes, 1947 [p755] 569
9-27. Casa Adelino Nunes no Rodízio, sala comum, Adelino Nunes, 1947 [p755] 569
9-28. Casa Thomaz de Mello, planta, Keil do Amaral, 1941 [p262] 570
9-29. Casa Thomaz de Mello, sala comum, Keil do Amaral, 1941 [p262] 570
9-30. Casa Keil do Amaral, planta, Keil do Amaral, 1939 [p275] 571
9-31. Casa Keil do Amaral, terraço exterior, Keil do Amaral, 1939 [p275] 571
9-32. Casa Keil do Amaral, sala comum, Keil do Amaral, 1939 [p275] 571
9-33. Casa J. Carrapatoso, planta piso 1 e 2, A. Losa, C. Barbosa, 1948 [p340] 573
9-34. Casa J. Carrapatoso, vista sul, A. Losa, C. Barbosa, 1948 [p340] 573
9-35. Casa J. Carrapatoso, implantação, A. Losa, C. Barbosa, 1948 [p340] 575
9-36. Casa na Praia das Maçãs, planta piso 1 e 2, N. Portas, T. Pereira [p457] 578
9-37. Casa na Praia das Maçãs, acesso principal, N. Portas, T. Pereira [p457] 578
9-38. Casa na Praia das Maçãs, corredor de acesso aos quartos, N. Portas, T. Pereira [p457] 579
9-39. Casa na Praia das Maçãs, zona superior de estar, N. Portas, T. Pereira [p457] 579
9-40. Casa de férias em Ofir, planta e corte, J. Andresen, R. Martins, 1946 [p329] 581
9-41. Casa de férias em Ofir, alpendre varanda, J. Andresen, R. Martins, 1946 [p329] 581
9-42. Casa de férias em Carreço, planta piso 1 e corte, J. Andresen, 1950 [p356] 582
9-43. Casa em A-Ver-o-Mar, planta e corte, O. Martins, D. Oliveira, 1953 [p379] 583
9-44. Casa em A-Ver-o-Mar, acesso, O. Martins, D. Oliveira, 1953 [p379] 583
9-45. Casa em A-Ver-o-Mar, varanda, O. Martins, D. Oliveira, 1953 [p379] 584
9-46. Casas geminadas, M. Veloso, E. R. Matos, 1953 [p216] 584
9-47. Casas geminadas, planta piso 1, M. Veloso, E. R. Matos, 1953 [p216] 585
9-48. Casa de férias, planta e corte, Vasconcelos Esteves, 1953 [p386] 586
9-49. Casa de férias, Vasconcelos Esteves, 1953 [p386] 586
9-50. Casa de Alpurtuche, varanda, Eduardo Anahory, 1960 [p431] 587
9-51. Casa de Alpurtuche, sala, Eduardo Anahory, 1960 [p431] 587

9-52. Casa na Arrábida, planta, Eduardo Anahory, 1960 [p466] 588
9-53. Casa na Arrábida, vista do mar, Eduardo Anahory, 1960 [p466] 588
9-54. Casa na Arrábida, movimento das portadas, Eduardo Anahory, 1960 [p466] 588
9-55. Casa Sergio Fernandez, planta, Sergio Fernandez, 1971-1973 [p564] 589
9-56. Casa Sergio Fernandez, alpendre, Sergio Fernandez, 1971-1973 [p564] 589
9-57. Casa Sergio Fernandez, zona de comer e acesso às alcovas, Sergio Fernandez, 1971-1973 [p564] 591
9-58. Casa Sergio Fernandez, zona de estar, Sergio Fernandez, 1971-1973 [p564] 591
9-59. Maison du second type, área em frente dos quartos, Le Corbusier, 1927 [p87] 593
9-60. Sala-quarto, R. Riemerschmid, 1907 [p877] 594
9-61. La Rinconada, planta, A. Bonet Castellana, 1948 [p164] 595
9-62. Casa em Paço de Arcos, planta piso 1 e 2, Formozinho Sanchez, 1958, [p420] 596
9-63. Casa em Paço de Arcos, alçado sobre o jardim, Formozinho Sanchez, 1958, [p420] 596
9-64. Casa Greek Vean, planta piso 1 e 2, Richard e Su Rogers e N. Foster, 1964-1967 [p888] 597
9-65. Casa Greek Vean, galeria, Richard e Su Rogers e N. Foster, 1964-1967 [p888] 597
9-66. Rogers house, open space, Richard e Su Rogers, 1968-1969 [p781] 598
9-67. Casa Rangel Lima, planta piso 1 em 1952 e 1953, Maurício Vasconcelos, 1950-1953 [p209] . 599
9-68. Casa Rangel Lima, perspectiva do exterior sobre a zona social, Maurício Vasconcelos, 1950-1953 [p209] 599
9-69. Casa Rangel Lima, Maurício Vasconcelos, 1950-1953 [p209] 600
9-70. Casa Ruy d'Athouguia, R. Athouguia, 1954 [p212] 600
9-71. Casa Eames, alçado Este, Charles e Ray Eames, 1945-1949 [p609] 601
9-72. "What is a house?", desenho, Charles Eames, 1944 [b1892] 606

10 A abertura da casa para o exterior 607

10-1. Fotografia da inauguração da casa Monsalvat com Raul Lino, Rey Colaço, Batalha Reis, António Reis, etc., 1901 [b1050] 608
10-2. Casa Monsalvat, desenho, Raul Lino, 1901 [p589] 608
10-3. Casa Monsalvat, planta, Raul Lino, 1901 [p589] 609
10-4. Casa Monsalvat, varanda e percurso de acesso, Raul Lino, 1901 [p589] 609
10-5. Casa da Quinta da Comenda, "Photografia tirada da praia", Raul Lino, 1904 [p436] 610
10-6. Villa Kérylos, Emmanuel Pontrémoli, 1902-1908 [p1003] 610
10-7. Casa Savoye, Le Corbusier, desenho, 1929-1930 [p915] 611
10-8. Immeubles-Villas, publicidade no Almanach d'architecture moderne, Le Corbusier,1926 [p643] . 612
10-9. Pavilhão do L'Esprit Nouveau, Le Corbusier, 1925 [p920] 612
10-10. Unidade de Habitação de Marselha, varanda, Le Corbusier, 1947-1952 [p65] 613
10-11. Casa Malaparte, escritor numa sessão de exercício no solarium, Aldalberto Libera e Cruzio Malaparte, 1949 [p630] 613
10-12. Casa Malaparte, solarium, Adalberto Libera e Cruzio Malaparte, 1949 [p630] 614
10-13. Casa Huble, desenho, Mies van der Rohe, 1934-1935 [p992] 615
10-14. Casa Sousa Pinto, implantação e piso 1 presente na V E.G.A.P., Keil do Amaral, 1950 [p338]616
10-15. Casa Sousa Pinto, planta piso 1, Keil do Amaral, 1953 [p338] 616
10-16. Casa Silva Brito, planta piso 2, Keil do Amaral, 1961-62 [p752] 617
10-17. Sequeiro com 3 pisos, Guimarães [p923] 618
10-18. Conjunto de 4 casas, varanda, Cândido Palma e Pires Martins, 1959 [p408] 618
10-19. Casa Sousa Pinto,vista do jardim, sala e quartos, Keil do Amaral, 1953 [p338] 619
10-20. Casa Sande e Castro, planta, Ruy d'Athouguia, 1950 [p750] 619
10-21. Casa Sande e Castro, terraço exterior, Ruy d'Athouguia, 1950 [p750] 620
10-22. Casa Lino Gaspar, planta piso 2, João Andresen, 1953-55 [p396] 621
10-23. Casa Ruy d'Athouguia, fachada sul, Ruy d'Athouguia, 1954 [p212] 621
10-24. Casa C. Correia, planta piso 3, M. de Vasconcelos, 1955 [p451] 622

10-25. Casa C. Correia, fachada lateral, M. de Vasconcelos, 1955 [p451] 622
10-26. Casa Cunha de Freitas, M. de Vasconcelos, 1958-60 [p452] 622
10-27. Casa Sande e Castro, sala, Ruy d'Athouguia, 1950 [p750] 623
10-28. Casa Resor, colagem da paisagem para a sala de estar, Mies van der Rohe, 1937-1938 [p921]623
10-29. Casa Khuner, vista original e fotomontagem, Adolf Loos, 1930 [p991] 624
10-30. Casa em Alcanena, parede de vidro, Eduardo Souto Moura, 1987-1992 [p971] 625
10-31. Casa em Miramar, sala de jantar e terraço, Eduardo Souto Moura, 1987-1991 [p989] 625
10-32. Casa em Miramar, desenho de Abril de 1989, terraço e sala, Eduardo Souto Moura [p989]. . 626
10-33. Casa na Quinta do Lago, alçado fechado e aberto, Eduardo Souto Moura, 1984-1989 [p990] 627
10-34. Projecto para casa pátio, esquisso do pátio, Mies van der Rohe, 1931-1934 [p834] 627
10-35. Casa das Marinhas, planta piso 1, Viana de Lima, 1954 [p587]..... 628
10-36. Casa das Marinhas, acesso, Viana de Lima, 1954 [p587]..... 628
10-37. Casa das Marinhas, corte transversal, Viana de Lima, 1954 [p587]..... 629
10-38. Casa "au bord du lac", jardim, Le Corbusier, 1925 [p830]..... 629
10-39. Casa Upper Lawn, muro com janela, Alison e Peter Smithson, 1959-1982 [p780]..... 630
10-40. Casa em Barca d'Alva, planta, Matos Ferreira, 1963 [p582] 631
10-41. Casa em Barca d'Alva, corte AB, Matos Ferreira, 1963 [p582]..... 631
10-42. Casa em Barca d'Alva, localização na encosta, Matos Ferreira, 1963 [p582] 632
10-43. La Rinconada, A. Bonet Castellana, 1948 [p164] 633
10-44. Maison des Noces, Pompeia, Viagem ao Oriente, Ch. E. Jeanneret, 1911 [p951]..... 636
10-45. Casa João Arnstein, planta, Bernard Rudofsky, 1941 [p1018]..... 637
10-46. Casa em Loulé, fachada principal, Gomes da Costa, 1953 [p205]..... 638
10-47. Casa em Loulé, planta piso 1 e 2, Gomes da Costa, 1953 [p205] 639
10-48. Casa Clark, Marcel Breuer, 1949 [p994] 639
10-49. Casa do Cipreste, planta, Raul Lino, 1907-1913 [p537]..... 641
10-50. Casa do Cipreste, galeria e pátio, Raul Lino, 1907-1913 [p537] 642
10-51. Casa doCipreste, varanda, Raul Lino, 1907-1913 [p537]..... 643
10-52. Casa Conceição Silva, planta, Conceição Silva, 1960 [p182] 643
10-53. Casa Rocha Ribeiro, implantação, Álvaro Siza, 1960-1969 [p201]..... 644
10-54. Casa Rocha Ribeiro, planta com amplição de 1969, Álvaro Siza, 1960-1969 [p201] 644
10-55. Casa Rocha Ribeiro, fachada sobre o pátio, Álvaro Siza, 1960-69 [p201]..... 645
10-56. Casa em Francelos, planta, Álvaro Siza, 1976 [p914] 645
10-57. Casa Rocha Ribeiro, átrio da entrada principal, Álvaro Siza, 1960-69 [p201]..... 646
10-58. Casa Ferreira da Costa, sala (após alteração em 1987), Álvaro Siza, 1962-65 [p573]..... 647
10-59. Casa Alves Santos, pátio, Álvaro Siza, 1966-1969 [p572]..... 647
10-60. Casa Alves Costa, sala (sobre o pátio), Álvaro Siza, 1964-1968 [p574] 648
10-61. Casa Alves Costa, sala (junto da entrada), Álvaro Siza, 1964-68 [p574]..... 648
10-62. Casa Manuel Magalhães, sala, Álvaro Siza, 1967-70 [p575]..... 649
10-63. Casa Ferreira da Costa, planta piso 1, Álvaro Siza, 1962-65 [p573] 650
10-64. Casa Rui Feijó, planta, Álvaro Siza, 1963 [p862] 650
10-65. Casa Manuel Magalhães, planta, Álvaro Siza, 1963 [p575]..... 650
10-66. Casa Carlos Siza, pátio, Álvaro Siza, 1976-78 [p578] 651
10-67. Casa Carlos Siza, planta, Álvaro Siza, 1976-78 [p578] 651
10-68. Casa Beires, pátio, Álvaro Siza, 1973-76 [p57..... 652
10-69. Casa Beires, planta piso 1 e corte, Álvaro Siza, 1973-76 [p577]..... 652
10-70. Casa Beires, salas, Álvaro Siza, 1973-76 [p577] 653
10-71. Casa Alves Costa, corredor dos quartos, Álvaro Siza, 1964-68 [p574] 654
10-72. Casa do Cipreste, atrium, Raul Lino, 1907-13 [p537] 654
10-73. Casa Alves Costa, planta, Álvaro Siza, 1964-68 [p574]..... 655
10-74. Casa Alves Santos, planta piso 1, Álvaro Siza, 1966-69 [p572] 655

Nota Final

11 A arquitectura, a casa e o espaço doméstico 659

11-1. "O meu marido faz todo o possível para tornar a nossa casa diferente das outras, mas os vizinhos é que não querem ficar atrás", 1948, revista Arquitectura [b1454] 660

11-2. "A visita dos clientes", Abel Manta, ilustração de artigo de Keil do Amaral, 1948, revista Arquitectura [b1452] 662

11-3. Casa Avelino Duarte, localização, Álvaro Siza, 1981-1985 [p580] 675

Origem das imagens (não referenciadas nas *Fichas individuais*)

Todas as imagens utilizadas no trabalho têm a sua origem indicada. Esta indicação pode ser encontrada nas ***Fichas individuais das casas: projecto, construção, imagens e bibliografia de referência directa***, e na ***Origem das imagens*** aqui listada, que diz respeito às restantes imagens como por exemplo as obras estrangeiras, ou fora do período em análise. Esta listagem é feita por Capítulo.

O número da figura é indicado por parênteses recto [ ] seguido da página onde se situa. Exemplo:

[4-2] 101, significa: Capítulo 4-Figura 2, página 101 do trabalho.

Existindo várias figuras de uma mesma referência bibliográfica, os números das figuras são indicadas sequencialmente seguida da respectiva página, indicando-se de seguida a referência bibliográfica e respectivas páginas. Exemplo:

[4-4] 107, [4-5] 107, [4-6] 108, [4-7] 108
LLOYD, Nathaniel, *A History of theEnglish House: from Primitive Times to the Victorian Period*, (1931), The Architectural Press, Londres, 1949, p.196, p.365, p.367, p.367

significa que as figura mencionadas, são provenientes da referência bibliográfica indicada nas páginas indicadas.

Na referência bibliográfica, a presença de um hífen entre o número de páginas, indica que a figura é constituida por duas ou mais imagens, provenientes de páginas distintas da mesma referência bibliográfica. Exemplo:

[4-9] 113
MUTHESIUS, Hermann, *The English Hous*e, (1904-1905), Granada Publishing, Crosby Lochwood Staples, 1979, p.22-23

significa que a figura mencionada, é constituida por imagens das páginas 22 a 23 da referência bibliográfica.

Introdução

1 Construção do objecto de estudo

[1-1] 23, [1-2] 23
SILVA, Raquel Henriques da, "Portugal 1900. Urbanismo e Arquitectura", in Maria R. Figueiredo (coord.), *Portugal 1900*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2000, p.113, p.114

[1-3] 34
TIGERMAN, Stanley, "Arquitectura de Chicago", in *Encontros Luso-Americanos de Arte Contemporânea*, Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, Lisboa, 1989, p.206

2 A casa unifamiliar burguesa

[2-1] 68
GOMBRICH, E. H., *L'art et L'illusion: Psychologie de la représentation picturale*, (1960), Gallimard, Paris, 1995, p.299

4 Precedentes na experiência anglo-saxónica: o central living hall

[4-1] 101, [4-2] 104

SCULLY, Vincent, *The Shingle Style & the Stick Style*,(1955), Yale University Press, 1971, fig.16, fig. 2

[4-3] 105

HITCHCOCK, Henry-Russel, *Achitecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, (1958), Penguin Books, 1975, p.359

[4-4] 107, [4-5] 107, [4-6] 108, [4-7] 108

LLOYD, Nathaniel, *A History of theEnglish House: from Primitive Times to the Victorian Period*, (1931), The Architectural Press, Londres, 1949, p.196, p.365, p.367, p.367

[4-8] 109

ROSSI, Aldo, *Autobiografía científica*, (1981), ConTextos, Gustavo Gili, Barcelona, 1984, p.91

[4-9] 113

MUTHESIUS, Hermann, *The English House*, (1904-1905), Granada Publishing, Crosby Lochwood Staples, 1979, p.22-23

[4-19] 121, [4-20] 121

CULOT, Maurice (dir.), *Biarritz: vilas et jardins, 1900-1930*, Editions Norma, Paris, 1992, p.135, p.134

[4-21] 123

SMITH, Henry Atterbury (ed.), *500 Small Houses of the Twenties*, (1923), Dover Publications, Nova Iorque, 1990, p.31

[4-23] 124

CZAJKOWSKI, Jorge (ed.), *Jorge Machado Moreira*, Centro de Arquitectura e Urbanismo do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999, p.42

[4-26] 134, [4-27] 135, [4-29] 136, [4-28] 136, [4-30] 137, [4-31] 137,

OCHSNER, Jeffrey Karl, *H. H. Richardson: Complete Architectural Works*, MIT Press, 1982, p.52, p.57, p.112, p.112, p.136, p.193

[4-32] 138

CLARK, Clifford Edward, *The American Family Home 1800-1960*, The University of North Carolina Press,1986, p.18

[4-33] 139

[sn], "Case Wislocki e Trubek, Nantucket Island, Mass. (USA)", *Lotus*, 8, 1974, p.49

[4-34] 141

SMITH, Elizabeth A.T. (org.), *Blueprints for modern living: History and Lagacy of the Case Study Houses*, MIT Press, 1989, p.2

[4-36] 143

PEDREIRINHO, José Manuel, *Dicionário dos Arquitectos Activos em Portugal do século I à actualidade*, Afrontamento, Porto, 1994, p.154

[4-37] 143

GLASSIE, Henry, *Folk Housing in Middle Virginia: a structural analysis of historic artifacts*, (1975), The University of Tennessee Press, 1996, p.163

[4-38] 144

ROSSI, Aldo, *Autobiografía científica*, (1981),Gustavo Gili, Barcelona, 1984, p.39

[4-39] 145

SCULLY, Vincent, *The Shingle Style & the Stick Style*, (1955), Yale University Press, 1971, fig.45

[4-40] 148, [4-41] 148, [4-42] 149, [4-43] 150, [4-44] 150, [4-45] 151

OCHSNER, Jeffrey Karl, *H. H. Richardson: Complete Architectural Works*, MIT Press, 1982. p.112, p.289, p.112, p.252, p.252, p.341

[4-47] 154

HITCHCOCK, Henry-Russel, *Frank Lloyd Wright: obras 1887-1941*, (1942), Gustavo Gili, Barcelona, 1978, fig.1

[4-47] 154

GIEDION, Sigfried, *Espacio, tiempo y arquitectura*, (1941), Editorial Dossat, Madrid, 1982, p.418

[4-48] 155

SCULLY, Vincent, *Modern Architecture: The Architecture of Democracy*, (1939), George Braziller, Nova Iorque, 1994, fig.35

[4-49] 155

HITCHCOCK, Henry-Russel, *Achitecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, (1958), Penguin Books, 1975, p.371

[4-50] 157, [4-52] 158

STORRER, William Allin, *The Frank Lloyd Wright Companion*, The University of Chicago Press, Chicago, 1993, p.15, p.15

[4-51] 157

McCARTER, Robert, *Frank Lloyd Wright*, Phaidon, Londres, 1997, p.30

[4-53] 159, [4-54] 159, [4-55] 160, [4-56] 162, [4-57] 162

STORRER, William Allin, *The Frank Lloyd Wright Companion*, The University of Chicago Press, Chicago, 1993, p.23, p.23, p.36, p.53, p.87

[4-58] 163

FUTAGAWA, Yukio (ed.), *Frank Lloyd Wright Monograph 1937-194*1, A.D.A. Edita, Toquio, 1986, p.237

[4-59] 164

HITCHCOCK, Henry-Russel, *Frank Lloyd Wright: obras 1887-1941*, (1942), Gustavo Gili, Barcelona, 1978, ref.74

[4-60] 164, [4-61] 165

SCULLY, Vincent, *Modern Architecture: The Architecture of Democracy*, (1939), George Braziller, Nova Iorque, 1994, ref.62, ref.63

[4-62] 167

GLASSIE, Henry, *Folk Housing in Middle Virgínia: a structural analysis of historic artifacts*, (1975), The University of Tennessee Press, 1996, p.127

[4-63] 171, [4-64] 171, [4-65] 172, [4-66] 172

HITCHMOUGH, Wendy, *C.F.A. Voysey*, Phaidon, Londres, 1995, p.67, p.67, p.69, p.77

[4-67] 173

DURANT, Stuart, *C.F.A. Voysey*, Architectural Monographs, nº 19, Academy Editions, Londres, 1992, p.53

[4-68] 173, [4-69] 174, [4-70] 174

HITCHMOUGH, Wendy, *C.F.A. Voysey*, Phaidon, Londres, 1995, p. 95, p.90, p.92

[4-71] 175, [4-72] 175

DURANT, Stuart, *C.F.A. Voysey*, Architectural Monographs, nº 19, Academy Editions, Londres, 1992, p.80, p.81

[4-73] 176, [4-74] 176, [4-75] 177

HITCHMOUGH, Wendy, "C.F.A. Voysey / The Homestead", in *Arts & Crafts Houses II*, Phaidon Press, Londres, 1999, p.-

[4-79] 182

CORNOLDI, Adriano, *L'architettura della casa*, (1988), Manuale di progettazione architettonica, Officina edizioni, Roma, 1991, p.167

5 Mudança e continuidade no projecto doméstico

[5-1] 188

OCHSNER, Jeffrey Karl, *H. H. Richardson: Complete Architectural Works*, MIT Press, 1982, p.288

[5-2] 196

LAIÑO, Ana Dominguez , e outros (org.), *Távora: desenhos de viagens / projectos*, COAG, 2002, p.55

[5-3] 196

LLANO, Pedro de, CASTANHEIRA, Carlos (ed.), *Álvaro Siza: obras e projectos*, Electa, 1995, p.69

[5-4] 197, [5-5] 200, [5-6] 201, [5-7] 202, [5-8] 202, [5-9] 203, [5-10] 203, [5-11] 204

BROOKS, H. Allen, *Le Corbusier's formative years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, The University of Chicago Press, Chicago, 1997, p.297, p.370, p.484, p.388, p.486, p.390, p.391, p.169

[5-12] 205, [5-13] 205

GARINO, Claude, *Le Corbusier de la Villa Turque à l'Esperit Nouveau*, Idéa, 1995, p.117, p.119

[5-14] 206

BROOKS, H. Allen, *Le Corbusier's formative years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, The University of Chicago Press, Chicago, 1997, p.267

[5-15] 206

GARINO, Claude, *Le Corbusier de la Villa Turque à l'Esperit Nouveau*, Idéa, 1995, p.79

[5-16] 207

PEREIRA, Nuno Teotónio, "Archittetura popolare, dall'inchiesta al progetto", *Domus*, 655, 1984, p.28

[5-17] 207

CALDAS, João Vieira (com.), *Caminhos do Património*, Direcção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais, Lisboa, 1999, p.185

[5-18] 210

GRESLERI, Giuliano, *Le Corbusier Viaggio in Oriente*, (1984), Marsilio Editori, Veneza, 1985, p.329

[5-19] 211

SADDY, Pierre, MALÉCOT, Claude (org.), *Le Corbusier: le passé à réaction poétique*, Caisse Nationale de Monuments Historiques et de Sites, Paris, 1988, p.80

[5-20] 211

CROSET, Pierre-Alain, "Les origines d'un type", in Jacques Lucan (dir.), *Le Corbusier une encyclopédie, Centre Georges Pompidou*, Paris, 1987, p.180

[5-24] 220

SAMPAYO, Ruth, *Quem casa quer casa*, (1956), Companha Nacional de Educação de Adultos, Ministério da Educação Nacional, 1973, p.43

[5-25] 220

[s.n.], "O polibán e a banheira", *Arquitectura*, 2ª série, anoþXXII, nºþ35, Lisboa, 1950, p.12

[5-26] 229

SMILEY, David, "Making the Modified Modern", *Perspecta*, 32, 2001, p.47

[5-27] 232

BEECHER, Catherine E., *A Treatise on Domestic Economy, for the use of Young Ladies at Home and at School*, (1841), Harper & Brothers Publishers, Nova Iorque, 1851, p.81

[5-43] 252

BROOKS, H. Allen, *Le Corbusier's formative years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, The University of Chicago Press, Chicago, 1997, p.204

[5-44] 253, [5-45] 253

[s.n.], "Garden City Houses and Domestic Interior Details", *Technical Journals*, Westminster, 1913, p.48, p.31

[5-46] 254

KLEIN, Alexander, *Vivienda mínima: 1906-1957*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980, p.18

[5-52] 259

ANDRESEN, Teresa, CAMARA, Teresa B., CARVALHO, Luís G., "Lugares da Arquitectura Paisagísta Portuguesa 1940-1970", in Teresa Andresen (ed.), *Do Estádio Nacional ao Jardim Gulbenkian: Francisco Caldeira Cabral e aprimeira geração de arquitectos paisagístas (1940-1970)*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa , 2003, p.307

[5-73] 295

TESTA, Peter, *Álvaro Siza*, Birkhäuser Verlag, Berlim, 1996, p.59

[5-85] 314

BENEVOLO, Leonardo, "Los resultados de las búsquedas marginales em Francia e Italia", *Historia de laþArquitectura Moderna*, Gustavo Gili, Barcelona , 1980, p.650

[5-91] 324

HAGEN, Charles, "Elements a photographier pour rendre compte de la realité americaine", (1983), in *Amériques.Les années noires*, Centre National de la Photographie, Paris, 1995, p.-

[5-92] 325

[s.n.], *Arquitectura Popular em Portugal*, (1961), Associação dos Arquitectos Portugueses, Lisboa, 1980, p.141-415

[5-93] 327, [5-94] 328

ARAÚJO, Arnaldo, *Formas do Habitat Rural Norte de Bragança. Contribuição para a estrutura da Comunidade*, Trabalho de licenciatura (CODA), ESBAP, Porto, 1957, painel 20, painel 21

[5-95] 330

R. M., "Centro médico-social em Negrelos", *Arquitectura*, nº 62, 1958, p.29

[5-105] 341

[s.n.], "Centro de Assistência Polivalente a Construir em Olhão", *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação*, 4ª série, ano XLV, nº 1, Lisboa, 1952, p.21

[5-108] 351

SARKS, Hashim (ed.), *Le Corbusier's Venice Hospital and the Mat Building Revival,* Prestel, 2001, p.10

[5-109] 352

SOMMER, Richard M., "Four Stops Along an Architecture of Postwar America", *Perspecta*, 32, 2001, p.76

[5-110] 352

WIGLEY, Mark, *Constant's new Babylon: The Hyper-Archietcture of Desire*, 010 Publishers, Rotterdam, 1998, p.22

[5-111] 353

COLQUHOUN, A., *Modernity and the Classical Tradition: Architectural Essays 1980-1987*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1989, p.184

[5-112] 353

BARATA, Paulo Martins, "Conceição Silva: poética sem retórica", *Prototypo*, nº 4, 2000, p.42

[5-113] 354

LE CORBUSIER, JEANNERET, Pierre, *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: Oeuvre complète*, (1929), Girsberger, Zurich, 1965, p.124

[5-114] 354

SARKS, Hashim (ed.), *Le Corbusier's Venice Hospital and the Mat Building Revival*, Prestel, 2001, p.55

[5-116] 357, [5-117] 357

COLQUHOUN, A., *Modernity and the Classical Tradition: Architectural Essays 1980-1987*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1989, p.177, p.177

[5-118] 359

MOORE, Charles, ALLEN, G.; DONLYN, L., *La casa: forma y deseño*, (1974), Gustavo Gili, Barcelona, 1999, p.36

[5-119] 360

SMITHSON, Alison, SMITHSON, Peter, *The charged void: architecture*, The Monacelli Press, Nova Iorque, 2001, p.152

6 O centro como determinante na organização da casa

[6-1] 365

WRIGHT, Gwendolyn, *Moralism and the model home: domestic architecture and cultural conflict in Chicago 1873-1913*, (1985), The Universyty of Chicago Press, Chicago, 1985, p.33

[6-2] 366

CUISENIER, Jean, *La Maison Rustique: logique social et composition architecturale*, Presses Universitaires de France, 1991, p.229

[6-3] 367

BEECHER, Catherine E., *A Treatise on Domestic Economy, for the use of Young Ladies at Home and at School*, (1841), Harper & Brothers Publishers, Nova Iorque, 1851, p.276

[6-4] 367

OCHSNER, Jeffrey Karl, *H. H. Richardson: Complete Architectural Works*, MIT Press, 1982, p.193

[6-5] 368

HITCHMOUGH, Wendy, *C.F.A. Voysey*, Phaidon, Londres, 1995, p.92

[6-6] 368

McCARTER, Robert, *Frank Lloyd Wright*, Phaidon, Londres, 1997, p.30

[6-7] 369

CUSTAZA, Silvano, VOGLIAZZO, Maurizio (ed.), *Muthesius*, Electa, Milão, 1981, p.46

[6-8] 369

RIO-CARVALHO, Manuel, "Raul Lino, o Tempo Reencontrado", in *Raul Lino. Exposição Retrospectiva da sua Obra*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1970, p.209

[6-9] 370

NEUMEYER, Fritz, *The Artless Word: Mies van der Rohe on the Building Art*, (1986), The MIT Pres, 1991, p.24

[6-36] 395

HINE, Thomas, "The search for the postwar house", in Elizabeth A.T. Smith (ed.), *Blueprints for modern living: History and Lagacy of the Case Study Houses*, MIT Press, 1989, p.178

[6-39] 399

LE CORBUSIER, JEANNERET, Pierre, *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: Oeuvre complète*, (1929), Girsberger, Zurich, 1965, p.51

7 Movimento e projecto para uma nova domesticidade

[7-1] 422

LLOYD, Nathaniel, *A History of the English House: from Primitive Times to the Victorian Period*, (1931), The Architectural Press, Londres, 1949, p.211-212

[7-4] 424, [7-5] 425

CUSTAZA, Silvano, VOGLIAZZO, Maurizio (ed.), *Muthesius*, Electa, Milão, 1981, p.48, p.87

[7-6] 425

EVANS, Robin, "Figures, Doors and Passages", (1978), in *Translations from Drawing to Building and Other Essays*, Architectural Association, Londres, 1997, p.62

[7-7] 426

LLOYD, Nathaniel, *A History of the English House: from Primitive Times to the Victorian Period*, (1931), The Architectural Press, Londres, 1949, p.247

[7-8] 433, [7-9] 434

COLOMINA, Beatriz, *La publicité du privé: de Loos à Le Corbusier*, (1994), HYX, Orléans, 1994, p.186-186, p.190-192

[7-11] 438

BENTON, Tim, *The Vilas of Le Corbusier 1920-1930*, Yale University Press, 1987, p.46

[7-12] 439, [7-13] 439, [7-14] 441, [7-15] 442

LE CORBUSIER, JEANNERET, Pierre, *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: Oeuvre complète*, (1929), Girsberger, Zurich, 1965, p.31-31-31, p.54, p.172, p.176

[7-16] 443

SCHULZE, Franz, "La época de Weimar: vivenda y vanguarda", *A&V Monografías de Arquitectura y Vivenda,* 6 [Mies van der Rohe 1886-1986], Madrid, 1986, p.56

8 O espaço como argumento moderno ou a promenade architecturale

[8-1] 477, [8-2] 478

COLOMINA, Beatriz, *La publicité du privé: de Loos à Le Corbusier*, (1994), HYX, Orléans, 1994,p.222, p.221

[8-12] 493

LE CORBUSIER, JEANNERET, Pierre, *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: Oeuvre complète*, (1929), Girsberger, Zurich, 1965, p.51

[8-17] 500, [8-18] 500

NERDINGER, Winfried, *Walter Gropius: opera completa*, (1985), Electa, Milão, 1988, p.-, p.-

[8-30] 512

LE CORBUSIER, *Précisions*, (1930), Editions Vincent, Fréal & Cª, Paris, 1960, p.139

[8-35] 517

FACOS, Michelle, "The Ideal Swedish Home Carl Larsson's Lilla Hyttnäs", in Christopher Reed (ed.), *Not at Home: The Suppression of Domesticity in Modern Art and Architecture*, Thames and Hudson, Londres, 1996, p.89

[8-36] 518, [8-37] 519

MONNIER, Gérard, "Images de l'espace habité", in Jacques Lucan (dir.), *Le Corbusier une encyclopédie, Centre Georges Pompidou*, Paris, 1987, p.177, p.177

[8-41] 522

CALDAS, João Vieira, "Habitações Modernas. Quatro Habitações Corbusianas", in J. Figueira, P. Providência, N. Grande (org.), *Porto 1901-2001, Guia de arquitectura moderna*, Ordem dos Arquitectos SRN, Civilização Editora, Porto, 2001, p.--

[8-46] 524

[s.n.], "Arranjo de um Sótão", *Arquitectura*, 2ª série, anoþXXIV, nºþ42, Lisboa, 1952, p.9-9

[8-48] 526

SIMTH, Elizabeth A.T., "Arts & Architectures and the Los Angeles Vanguard", in Elizabeth A.T. Smith (ed.), *Blueprints for modern living: History and Lagacy of the Case Study Houses*, MIT Press, 1989, p.154

[8-49] 526

GOODWIN, Philip I., SMITH, G. E. Kidder (fotografia), *Brazil Builds: Architecture New and Old 1652-1942*, The Museum of Modern Art, Nova Iorque, 1943, p.169

[8-51] 527

[s.n.], "Centro de assistência polivalente em Olhão", *Binário*, nº6, Lisboa , 1958, p.21

[8-52] 531

ROWE, Colin, *Maneirismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, (1976), Gustavo Gili, Barcelona, 1980, p.30

[8-53] 531

PARICIO, Ignacio, "Tres observaciones inconvenientes sobre la construcción em la obra americana", *A&V Monografías de Arquitectura y Vivenda*, nº 6 [Mies van der Rohe 1886-1986], 1986, p.71

[8-59] 538

STIRLING, James, *James Stirling - obras y proyetos*, (1984), Gustavo Gili, Barcelona, 1985, p.41

[8-69] 546

LLEÓ, Blanca, *Sueño de habitar*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 1998, p.89

9 Redução, concentração e simplificação do programa doméstico

[9-1] 551

BEECHER, Catherine E., *A Treatise on Domestic Economy, for the use of Young Ladies at Home and at School*, (1841), Harper & Brothers Publishers, Nova Iorque, 1851, p.267

[9-2] 551

BEECHER, Catherine E., STOWE, Harriet Beecher, *American Woman's Home*, (1869), Harriet Beecher Stowe Center, Hartford, Connecticut, 1975, p.34

[9-3] 552

BEECHER, Catherine E., *A Treatise on Domestic Economy, for the use of Young Ladies at Home and at School*, (1841), Harper & Brothers Publishers, Nova Iorque, 1851, p.262

[9-4] 552

BROWNLEE, David B., LONG, David G. De, *Louis I. Kahn: Le monde de l'architecte*, (1991), Centre Georges Pompidou, Paris, 1992, p.85

[9-11] 560

DURANT, Stuart, *C.F.A. Voysey*, Architectural Monographs, nº 19, Academy Editions, Londres, 1992, p.91

[9-13] 561, [9-14] 561, [9-15] 561

NERDINGER, Winfried, *Walter Gropius: opera completa*, (1985), Electa, Milão, 1988, p.112, p.108, p.111

[9-16] 563

ROGERS, Ernesto Nathan, *Esperienza dell'architettura*, (1958), Skira, Milão, 1997, p.54

[9-17] 564, [9-18] 564

BROWNLEE, David B., LONG, David G. De, *Louis I. Kahn: Le monde de l'architecte*, (1991), Centre Georges Pompidou, Paris, 1992, p.70, p.71

[9-59] 593

BENEVOLO, Leonardo, *Historia de laþArquitectura Moderna*, Gustavo Gili, Barcelona , 1980, p.529

[9-60] 594

MASSEY, Anne, *La décoration intérieure au XX siècle*, Thames & Hudson, Paris, 1991, p.66

[9-61] 595

ÁLVAREZ, Fernando, ROIG, Jordi (ed.), *Antonio Bonet Castellana*, Clásicos del Diseño, Editions UPC, Barcelona, 1999, p.100

[9-64] 597, [9-65] 597, [9-66] 598

POWELL, Kenneth, *Richard Rogers: complete works*, vol. 1, Phaidon, Londres, 1999, p.33, p.36, p.80

[9-71] 601

STEELE, James, *Eames House*, Phaidon, Londres, 1994, p.54

[9-72] 606

[s.n.], *Eames. Vitra*, Vitra, 1996, p.17

10 A abertura da casa para o exterior

[10-1] 608

FRANÇA, José-Augusto, "Raul Lino, Arquitecto da geração de 90", in *Raul Lino. Exposição Retrospectiva da sua Obra*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1970, p.86

[10-6] 610

PINON, Pierre, "The architect and the archaeologist: The villa by Emmanuel Pontrémoli for Théodore Reinach", *Lotus*, 60, 1988, p.120

[10-7] 611

LE CORBUSIER, *Précisions*, (1930), Editions Vincent, Fréal & Cª, Paris, 1960, p.139

[10-8] 612

COLOMINA, Beatriz, "Architecture et publicité", in Jacques Lucan (dir.), *Le Corbusier une encyclopédie*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1987, p.145

[10-9] 612

RAGOT, Gilles, DION, Mathilde, *Le Corbusier en France*, Electa Moniteur, Paris, 1987, p.37

[10-10] 613

LUCAN, Jacques (dir.), *Le Corbusier une encyclopédie*, Centre Pompidou/CCI, Paris, 1987, p.206

[10-11] 613, [10-12] 614

SAVI, Vittorio, "Orphic, surrealistic: Casa Malaparte in Capri and Adalberto Libera", *Lotus*, 60, 1988, p.12, p.24

[10-13] 615

CARTER, Peter, *Mies van der Rohe at Work*, (1974), Phaidon, Londres, 1999, p.29

[10-17] 618

[s.n.], *Arquitectura Popular em Portugal*, (1961), Associação dos Arquitectos Portugueses, Lisboa, 1980, p.55

[10-28] 623

CARTER, Peter, *Mies van der Rohe at Work*, (1974), Phaidon, Londres, 1999, p.30

[10-29] 624

COLOMINA, Beatriz, *La publicité du privé: de Loos à Le Corbusier*, (1994), HYX, Orléans, 1994, p.207-207

[10-30] 625

PERETTI, Laura (ed.), *Eduardo Souto de Moura. Temi di progetti*, Skira, Milão, 1998, p.59

[10-31] 625

TRIGUIEROS, Luiz (ed.), *Eduardo Souto Moura*, Blau, Lisboa, 1994, p.125-125

[10-32] 626

Desenhode Eduardo Souto Moura, caderno 04-1989

[10-33] 627

PERETTI, Laura (ed.), *Eduardo Souto de Moura. Temi di progetti*, Skira, Milão, 1998, p.86-86

[10-34] 627

MONEO, Rafael, *La solitude degli edifici e altri scriti*, Umberto Allenmandi & C., Torino, 1999, p.29

[10-38] 629

REICHLIN, BRUNO, "«Une petite maison» on Lake Leman: The Perret-Le Corbusier controversy", *Lotus*, 60, 1988, p.80

[10-39] 630

SMITHSON, Alison, SMITHSON, Peter, *The charged void: architecture*, The Monacelli Press, Nova Iorque, 2001, p.247

[10-43] 633

ÁLVAREZ, Fernando, ROIG, Jordi (ed.), Antonio Bonet Castellana, Clásicos del Diseño, Editions UPC, Barcelona, 1999, p.101

[10-44] 636

GRESLERI, Giuliano, *Le Corbusier Viaggio in Oriente*, (1984), Marsilio Editori, Veneza, 1985, p.329

[10-45] 637

GOODWIN, Philip I., SMITH, G. E. Kidder (fotografia), *Brazil Builds: Architecture New and Old 1652-1942*, The Museum of Modern Art, Nova Iorque, 1943, p.171

11 A arquitectura, a casa e o espaço doméstico

[11-1] 660

Arquitectura, 2ª série, anoÞXX, nºÞ22, Lisboa, 1948, p.4

[11-2] 662

MANTA, Abel, *Arquitectura*, 2ª série, anoÞXX, nºÞ20, Lisboa, 1948, p.4

[11-3] 675

FRAMPTON, Kenneth (ed.), *Álvaro Siza: tutte le opere*, Electa, Milão, 1999, p.214