

Reciprocidades Domésticas

Habitação no contexto sul europeu dos anos 1950

Inês de Almeida Lourenço

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura
Sob a orientação do Professor Doutor Jorge Figueira
Departamento de Arquitectura da FCTUC - 2011



Aos meus pais.
Ao meu irmão.

Agradeço:

Ao Professor Jorge Figueira por ter orientado o meu trabalho, especialmente pela criatividade das sugestões e pela inspiração que sempre trazia das nossas conversas.

Ao Professor Jorge Spencer pela preciosa ajuda e por toda a disponibilidade prestada.

Aos colegas e amigos do dARQ, por fazerem do claustro um lugar tão especial.

Aos professores e à revista NU, que tanto me ensinaram durante o curso.

À Maggie e à Joana pela constante motivação e pela revisão do texto.

À minha família, em especial aos meus pais, por todo o apoio, e ao meu irmão, pelo optimismo de sempre.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CATÁLOGO DE OBRAS	15
1. FAMILIARIDADE	50
1.1. Evolução dos conceitos de família e domesticidade	56
- A sala pública e multifuncional	56
- O lar	59
- Diferenciação das divisões	61
- A vida conjugal	65
- Habitação funcional	67
- Habitação para todos	71
1.2. Despertar memórias: a casa de infância como refúgio idealizado	75
- Robert Rauschenberg	75
- Gaston Bachelard	77
1.3. Recuperação de valores de empatia na arquitectura dos anos 1950	83
- Mudança de paradigma na arquitectura do Movimento Moderno: uma nova geração	83
- Arquitectura contextualizada: integração geográfica, social e cultural	87
- Arquitectura reconhecível e identitária: uma resposta humanizada	93
1.4. Edifício de apartamentos no Bairro A de Spine Bianche, Matera, Itália, 1954-1957, Giancarlo de Carlo	99
- Organização programática	99
- Vocabulário tradicional	103
- Especificidades	103
- Vida comunitária	105
- Familiaridade	105

2. INTERIORIDADE	109
2.1. Subdivisão interior e complexidade geométrica	113
- Adequação de cada espaço à respectiva função e aos elementos da família..	113
- Separação das zonas diurna e nocturna	117
- Relação do núcleo de serviços com o resto da casa	119
- Deformação geométrica	125
- O recanto	127
2.2. Casa Dr. Barata dos Santos	
Vila Viçosa, Portugal, 1959-1963, Nuno Portas e Nuno Teotónio Pereira	131
- Integração na paisagem	131
- Organização programática	133
- Subdivisão espacial e volumétrica	135
- Acessos, vestíbulos e corredores	137
- Vivência interior	139
2.3. Expressividade e densidade das fachadas	143
- Expressividade Formal	143
- Redução de escala	147
- Materialidade	149
- Espaços de transição	153
2.4. Edifício de apartamentos em Barceloneta	
Barcelona, Espanha, 1951-1954, José Antonio Coderch e Manuel Valls	159
- Organização programática	159
- Deformação geométrica	161
- O recanto	163
- Espaços de transição	165
- Volumetria	165
- Materialidade	167
3. APROPRIAÇÃO	171
3.1. Arquitectura como um serviço: uma questão ética	177
- O homem comum	177
- Compromisso com a realidade	179
3.2. Arquitectura participada: a “obra aberta”	187
- O homem interventivo	187
- Flexibilidade espacial	191

3.3. Edifício de apartamentos na rua Dezza	
Milão, Itália, 1957, Gio Ponti	197
- Diversidade	197
- Planta tipo	197
- Flexibilidade	199
- Continuidade	203
- Mobiliário	205
- <i>Finestra arredata</i>	205
- Utente	209
CONCLUSÃO	211
BIBLIOGRAFIA	215

INTRODUÇÃO

Apesar de entendermos o conceito de domesticidade como um valor fundamental no tema da casa, enquanto associado a conceitos de intimidade, conforto e bem-estar que dizem sobretudo respeito à relação que o homem estabelece com o ambiente doméstico, este parece não ter lugar no discurso arquitectónico contemporâneo. Oscilando entre a decoração de interiores, aspectos técnicos ligados ao conforto e estudos referentes às ciências sociais, a domesticidade raramente toca na essência das preocupações arquitectónicas. Como refere Adrian Forty, “architects have preferred to talk about other things over which they felt in greater command, like “space” and “transparency”, and left discussions of “comfort” to the heating engineer.”¹

Com o objectivo de explorar o conceito de domesticidade, a presente dissertação tem como enfoque o estudo da década de 1950 que, ao ser coincidente com os anos posteriores à Segunda Guerra Mundial e com um momento crítico no que toca ao rumo do Movimento Moderno, acaba por reflectir uma série de preocupações em relação ao espaço doméstico que nos interessa explorar.

Após ter sido criticada e ridicularizada no campo da arte e arquitectura moderna², a ideia de domesticidade foi reequacionada nos anos após a Segunda Guerra Mundial, a par da revisão dos valores da arquitectura que se fazia sentir com a crise do Movimento Moderno.³ Na década de 1950 assistia-se ao retomar de questões relacionadas com o conforto e o bem-estar, sobretudo no contexto americano, a par de uma dimensão intimista e emocional do espaço e de uma intervenção mais social e humanista por parte do arquitecto. Por oposição aos ideais racionalistas e funcionalistas da “máquina de habitar”, valorizava-se o universo pessoal de cada um dos indivíduos, a sua intimidade e subjectividade, de acordo com a realidade e necessidades presentes.

¹ FORTY, Adrian – *The comfort of strangeness*, 2005, p. 76.

² REED, Christopher – *Not at Home*, 1996. p. 7.

Estas questões foram ainda mais evidentes no sul da Europa, nomeadamente em Portugal, Espanha e Itália, onde o renegociar da herança moderna se fez mais livremente, indo ao encontro dos valores culturais, climáticos e de sociabilidade que o caracterizam. Este contexto favorecia a adequação das permissas do Movimento Moderno às necessidades particulares de cada lugar, dando continuidade a um vocabulário popular fortemente enraizado nas tradições sociais, culturais e geográficas.

A análise do panorama arquitectónico destes países ao longo da década de 1950 constitui, por esses motivos, a base da presente dissertação. Recorre-se a uma série de projectos de habitação, tanto unifamiliares como plurifamiliares, que dizem respeito a este contexto temporal e geográfico e que ilustram o conceito de domesticidade que se pretende abordar. Neste sentido, não se tem como objectivo uma correspondência unívoca entre casos de estudo e conceitos teóricos. Pelo contrário, assume-se um vasto leque de edifícios que representam os três países como um todo, em função de determinados aspectos que se querem relevar.

Assim, a estrutura da presente dissertação tem como ponto de partida a apresentação de um conjunto de obras, ordenadas cronologicamente, que apoiam o desenvolvimento teórico dos três capítulos constituintes do corpo do trabalho. O último ponto de cada capítulo coincide com a análise de um edifício de forma mais detalhada que, apesar de reflectir características abordadas ao longo de toda a dissertação, tem particular interesse em relação às questões levantadas no respectivo capítulo, tendo um carácter demonstrativo e conclusivo em relação às mesmas.

O primeiro capítulo incide no conceito de familiaridade que o habitante estabelece com o espaço doméstico. Explora-se a casa como um território familiar, tanto por ser o espaço da família – facto que procuramos comprovar a partir do estudo da relação família-domesticidade num período histórico mais vasto - como por estar constantemente associado a memórias e vivências íntimas e pessoais. A ideia de familiaridade é ainda associada à atitude projectual dos anos 1950 no sul da Europa, procurando perceber quais as ferramentas utilizadas neste contexto para criar relações de empatia entre as pessoas e a obra de arquitectura.

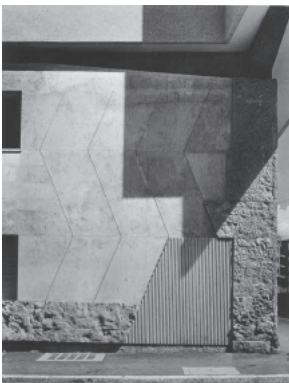
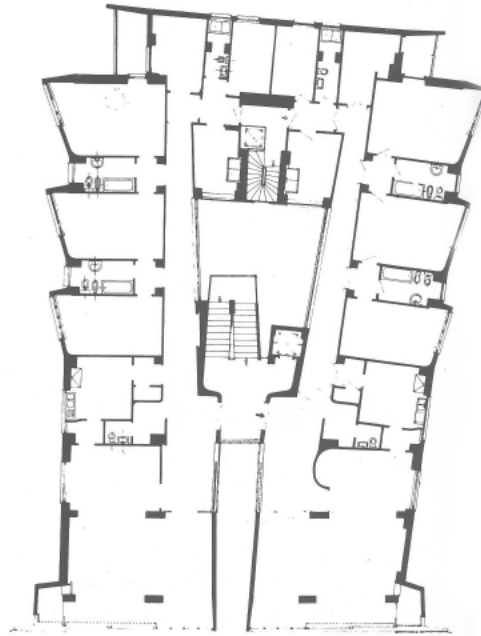
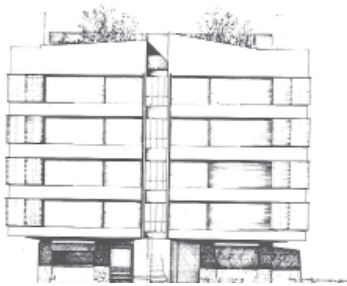
O segundo capítulo tem uma vertente analítica, directamente relacionada com a

disciplina e fundamentada nos casos de estudo referidos. Com base no conjunto de obras utilizadas como referência, analisam-se desenhos e imagens no sentido de avaliar aspectos relacionados com a espacialidade interna, volumetria e materialidade dos edifícios. Precisamente por se focar em aspectos de desenho do espaço, neste capítulo é feita uma excepção ao serem analisados de forma mais extensiva dois edifícios, e não apenas um.

Por último, o terceiro capítulo diz respeito à relação entre a casa e o habitante do ponto de vista da apropriação, ou seja, do uso por parte do utente. Investigam-se as opiniões comuns aos arquitectos da década de 1950, no contexto referido, face ao utente e à sociedade em geral, e procura-se também analisar de que maneira essas atitudes estão presentes em projectos concretos.

Neste sentido, propomos estudar as intenções teóricas da arquitectura da década de 1950 em Portugal, Espanha e Itália e analisar a forma como resultaram, em termos de desenho e materialidade, nos projectos que nos servem de casos de estudo. Com o objectivo de compreender uma série de conceitos que julgamos importantes na relação entre o homem e o espaço doméstico – domesticidade, empatia, intimidade, conforto, bem-estar – explora-se um conjunto de casos exemplificativos, restritos a um tempo e a um espaço, esperando-se obter ferramentas para analisar como estas questões são ou poderão ser aplicadas no contexto contemporâneo.

CATÁLOGO DE OBRAS



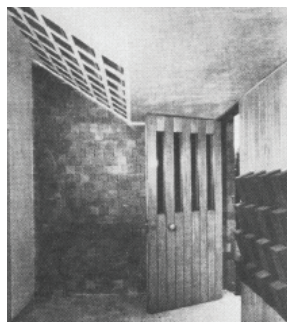
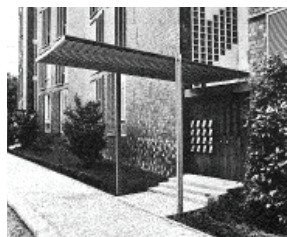
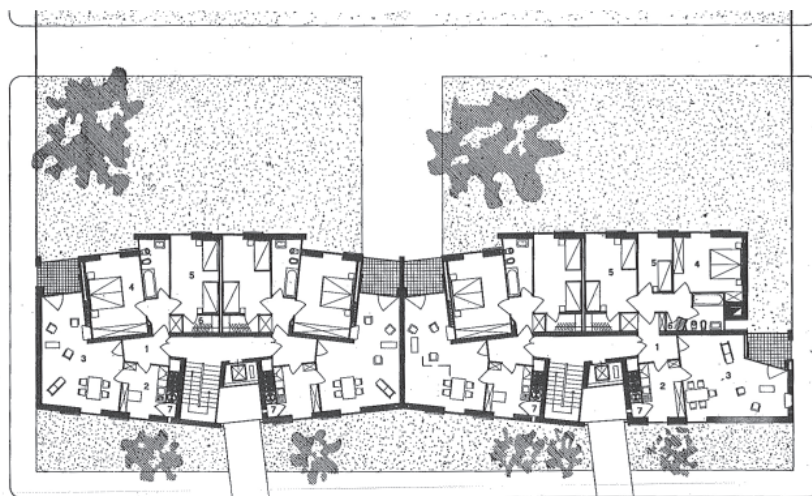
- | | | |
|---|---|-------------------------------------|
| 1 | 2 | 1. Alçado principal |
| 3 | | 2. Planta tipo |
| 4 | | 3. Vista da fachada lateral |
| 5 | | 4. Vista geral da fachada traseira |
| | 6 | 5. Detalhe do embasamento |
| | | 6. Vista geral da fachada principal |

1947-1950

EDIFÍCIO DE APARTAMENTOS *IL GIRASOLE*

Luigi Moretti

Rua Bruno Buozzi, Roma, Itália



- | | | |
|----|---|--------------------------------------|
| | 7 | 7. Planta tipo |
| 8 | | 8. Vista parcial da fachada traseira |
| 9 | | 9. Vista da entrada |
| 10 | | 10. Átrio de entrada do edifício |
| 11 | | 11. Vista geral da fachada principal |

1949-1952

EDIFÍCIO DE APARTAMENTOS *BORSALINO*

Ignazio Gardella

Rua Teresio Borsalino, Alessandria, Itália



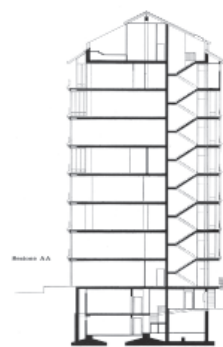
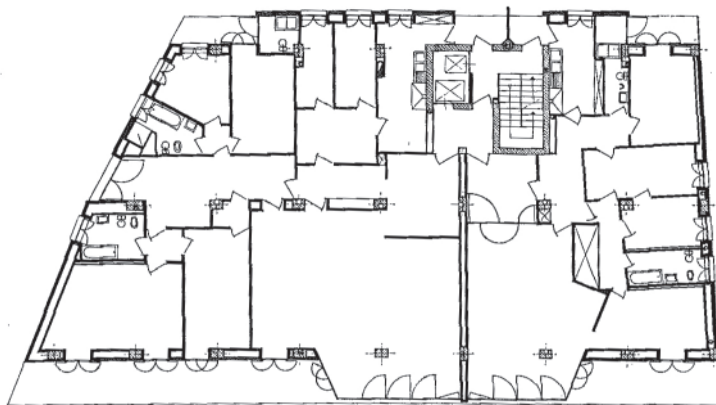
- | | |
|----|-----------------|
| 12 | 12. Planta tipo |
| 13 | 13. Vista geral |
| 14 | 14. Vista geral |
| 15 | 15. Vista geral |

1949-1954

TORRES DE APARTAMENTOS NO BAIRRO TIBURTINO

Ludovico Quaroni e Mario Ridolfi

Rua Crispolti, Roma, Itália



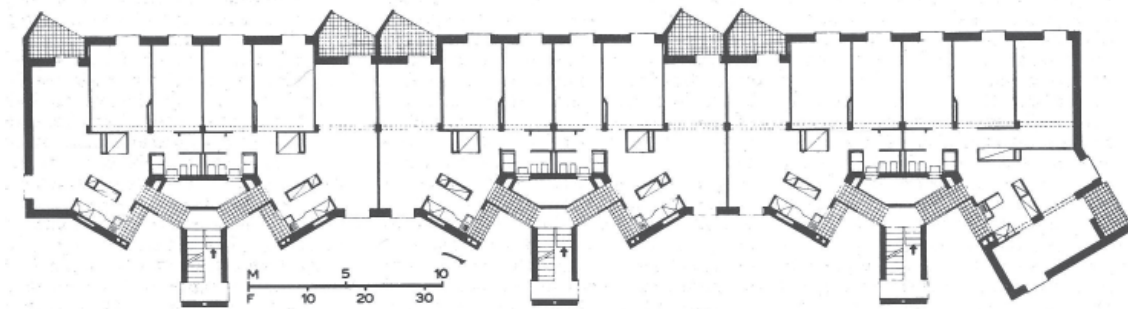
- | | |
|----------|---|
| | 16. Planta tipo |
| 16 | 17. Vista parcial das varandas e galerias |
| 17 18 19 | 18. Vista geral da fachada sobre o jardim |
| | 19. Corte transversal |
| 20 | 20. Vista parcial das varandas e galerias |

1949-1955

EDIFÍCIO DE APARTAMENTOS NA RUA MARCHIONDI

Ignazio Gardella, Anna Castelli Ferrieri e Roberto Menghi

Rua Paolo Marchiondi 7, Milão, Itália



21

21. Planta tipo
22

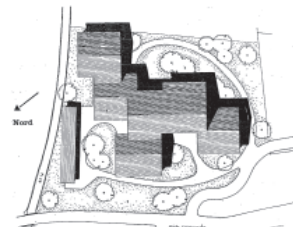
22. Vista geral da fachada norte

1950-1952

EDIFÍCIO DE APARTAMENTOS NO QUARTEIRÃO MANGIAGALLI

Franco Albini e Ignazio Gardella

Rua Giovanni Ambrogio de Predis 11, Milão, Itália



23

24

23. Planta tipo

24. Planta de implantação

25

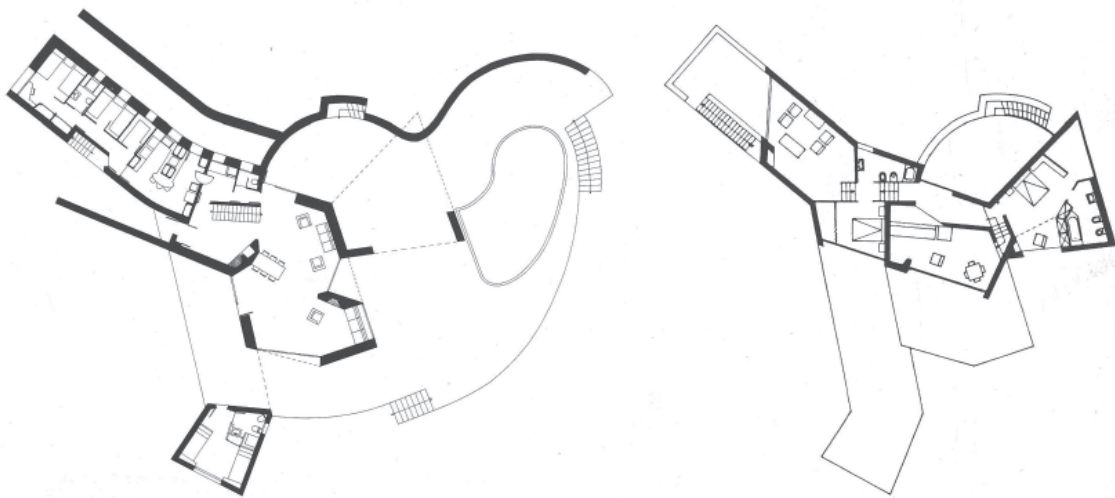
25. Vista geral

1950-1953

CONJUNTO DE APARTAMENTOS EM BAVENO

Giancarlo de Carlo

Rua Don Carlo Gnocchi, Baveno, Novara, Itália



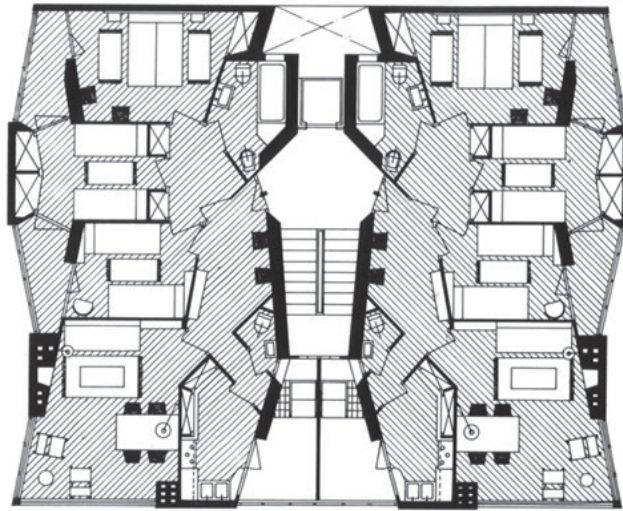
26	27	26. Planta do piso térreo
28		27. Planta do piso superior
29	30	28. Corte
	31	29. Vista geral
		30. Vista da entrada
		31. Vista da sala sobre a entrada

1951-1953

CASA UGALDE

José Antonio Coderch e Manuel Valls

Caldes d'Estrac, Barcelona, Espanha



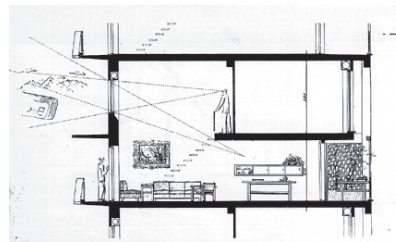
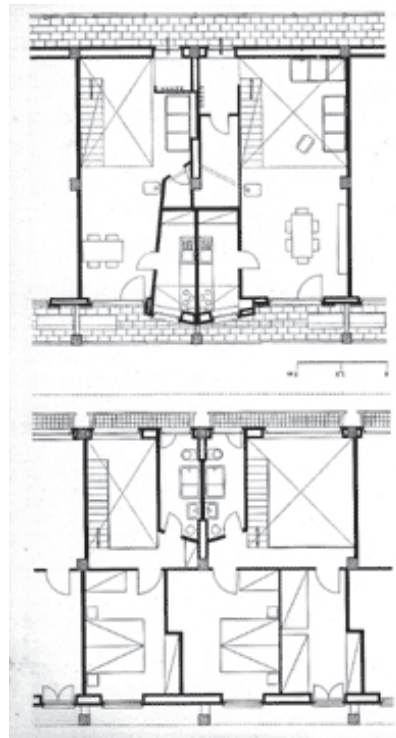
32	33	32. Desenho de J. A. Coderch
		33. Planta tipo
34		34. Vista da sala
		35. Vista do quarto central
35	36	36. Vista geral

1951-1954

EDIFÍCIO DE APARTAMENTOS EM BARCELONETA

José Antonio Coderch e Manuel Valls

Rua Joan de Borbó 43, Barcelona, Espanha



37	38
40	39
41	40
42	41

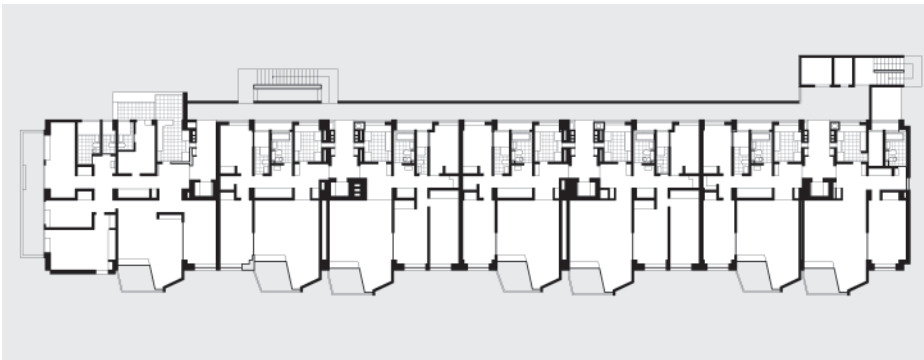
- 37. Planta tipo do piso inferior
- 38. Planta tipo do piso superior
- 39. Corte de um apartamento
- 40. Vista parcial da fachada sul
- 41. Vista geral da fachada norte
- 42. Vista geral da fachada sul

1951-1955

EDIFÍCIO DE APARTAMENTOS NA RUA HARAR

Luigi Figini e Gino Pollini

Rua Harar, Milão, Itália



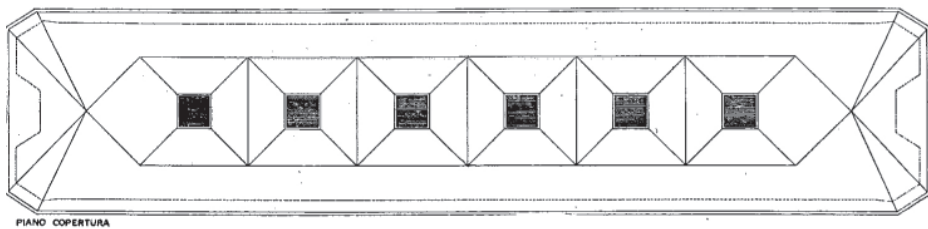
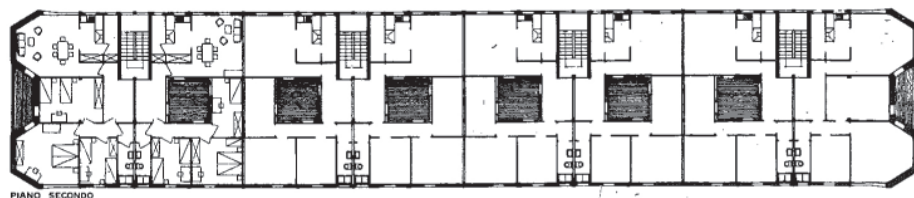
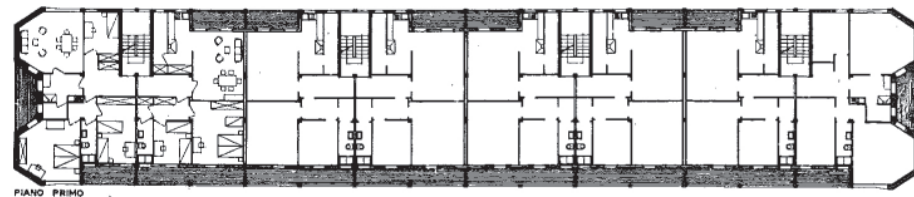
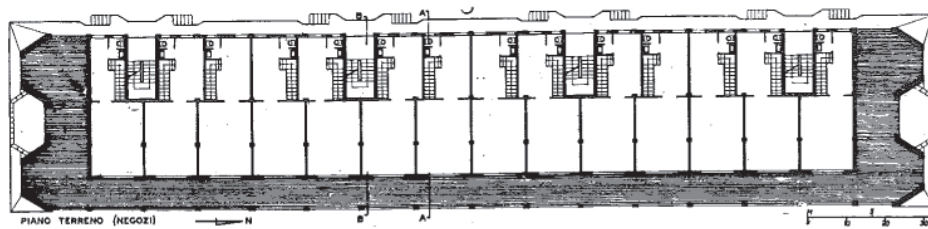
- | | |
|----|-----------------------------------|
| 43 | 43. Planta tipo |
| 44 | 44. Vista das galerias |
| 45 | 45. Alçado da fachada nascente |
| 46 | 46. Vista geral da fachada poente |
| 47 | 47. Vista da fachada nascente |

1953-1956

EDIFÍCIO DE APARTAMENTOS *BLOCO DAS ÁGUAS LIVRES*

Nuno Teotónio Pereira e Bartolomeu Costa Cabral

Praça das Águas-Livres 1-5, Lisboa, Portugal



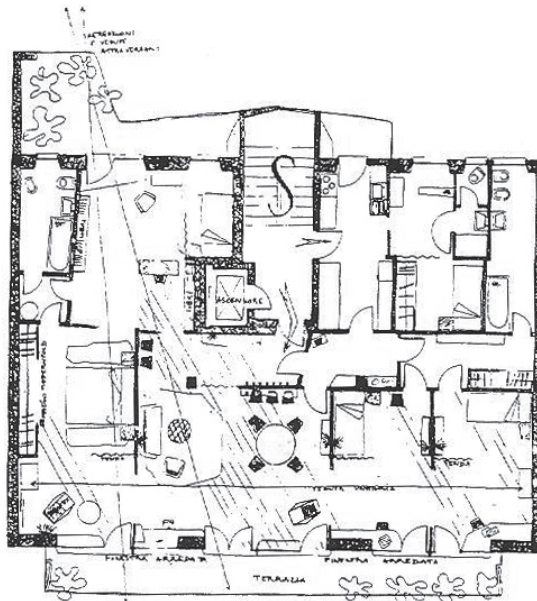
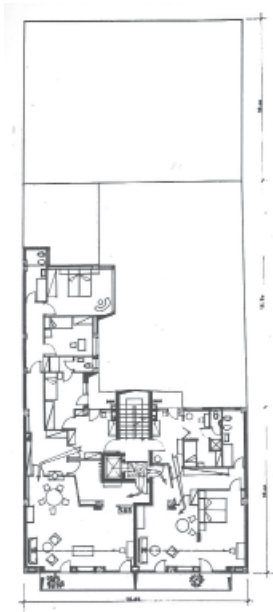
- | | |
|----|--------------------------------------|
| 48 | 48. Planta do piso térreo |
| 49 | 49. Planta do 1º piso |
| 50 | 50. Planta do 2º piso |
| 51 | 51. Planta de cobertura |
| 52 | 52. Corte longitudinal |
| 53 | 53. Vista geral da fachada principal |

1954-1957

EDIFÍCIO DE APARTAMENTOS NO BAIRRO A DE SPINE BIANCHE

Giancarlo de Carlo

Rua Spine Bianche, Matera, Itália



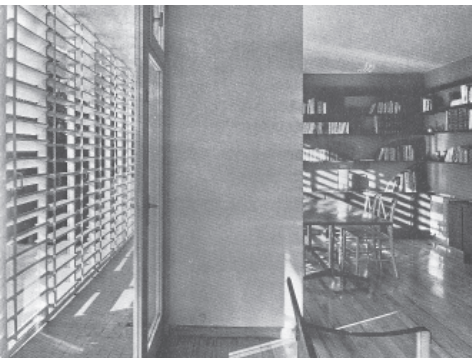
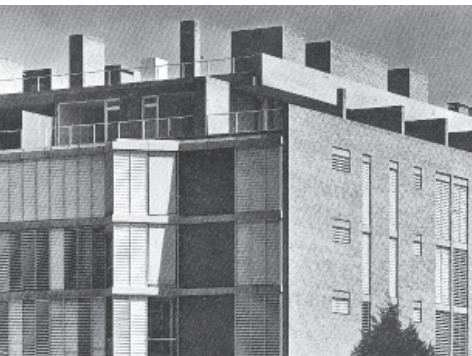
54	55	54. Planta tipo (4º, 5º e 6º pisos)
		55. Planta do apartamento de Gio Ponti
56		56. Vista da sala
57		57. Vista do estúdio sobre a sala e o quarto
57	58	58. Vista geral da fachada principal

1957

EDIFÍCIO DE APARTAMENTOS NA RUA DEZZA

Gio Ponti

Rua Dezza 49, Milão, Itália



	59	59. Planta tipo
60		60. Alçado da fachada lateral
61		61. Vista parcial
62		62. Vista da sala e da varanda
63	63	63. Vista da fachada principal

1957-1961

EDIFÍCIO DE APARTAMENTOS NA RUA JOHANN SEBASTIAN BACH

José Antonio Coderch e Manuel Valls

Rua Johann Sebastian Bach 7, Barcelona, Espanha



64	65
66	

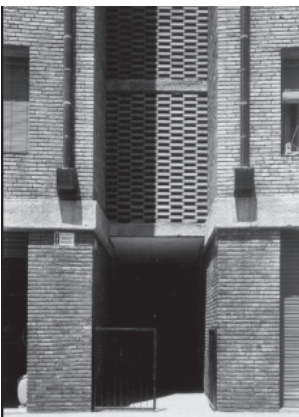
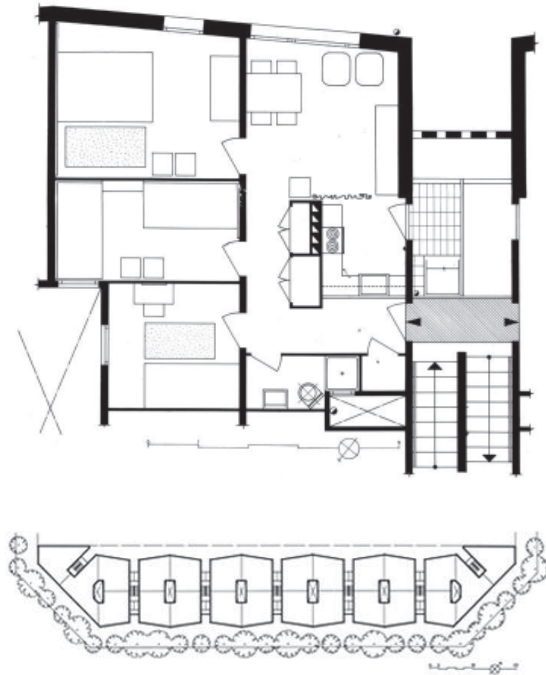
64. Planta tipo
 65. Vista geral
 66. Vista parcial

1957-1968

TORRES DE APARTAMENTOS EM OLIVAIS NORTE

Nuno Portas e Nuno Teotónio Pereira

Rua General Silva Freire, Lisboa, Portugal



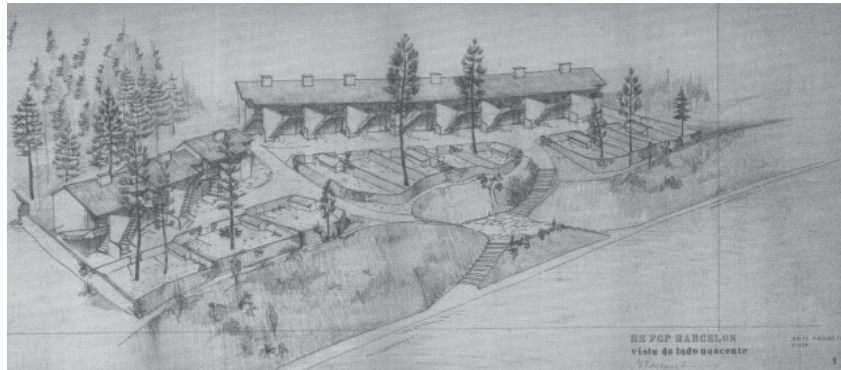
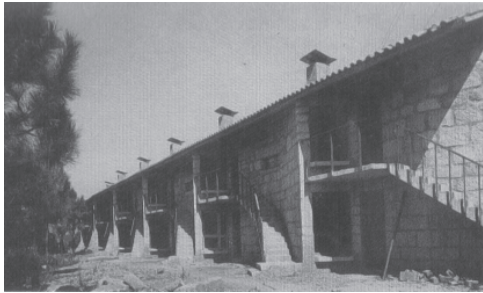
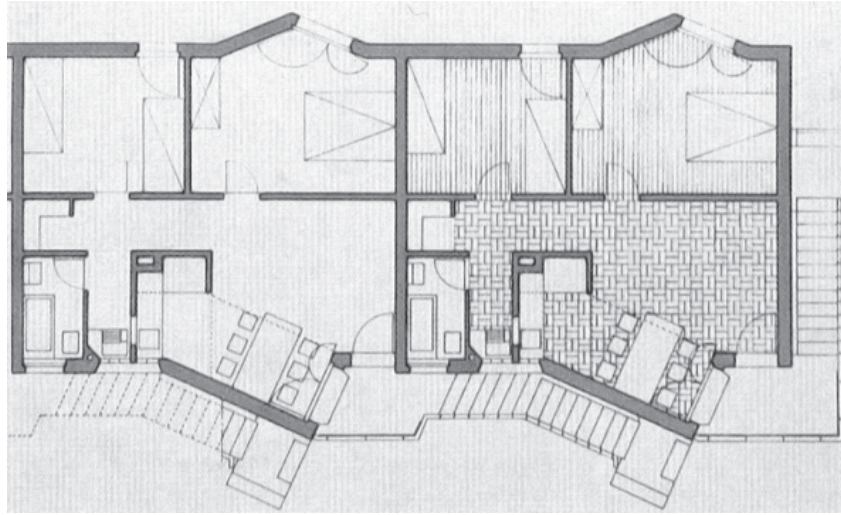
	67. Planta tipo
67	68. Planta parcial do quarteirão
68	69. Vista da sala sobre a cozinha
69	70. Vista da entrada e da grelha de ventilação
70	71. Vista geral

1958-1959

EDIFÍCIO DE APARTAMENTOS NO QUARTEIRÃO PALLARS

Oriol Bohigas e Josep Maria Martorell

Quarteirão Pallars, Barcelona, Espanha



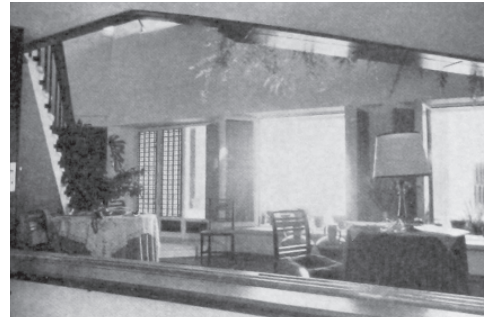
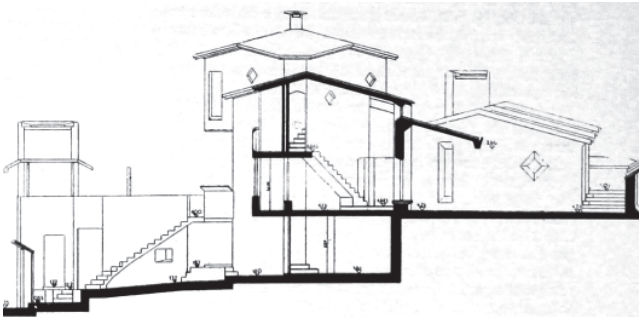
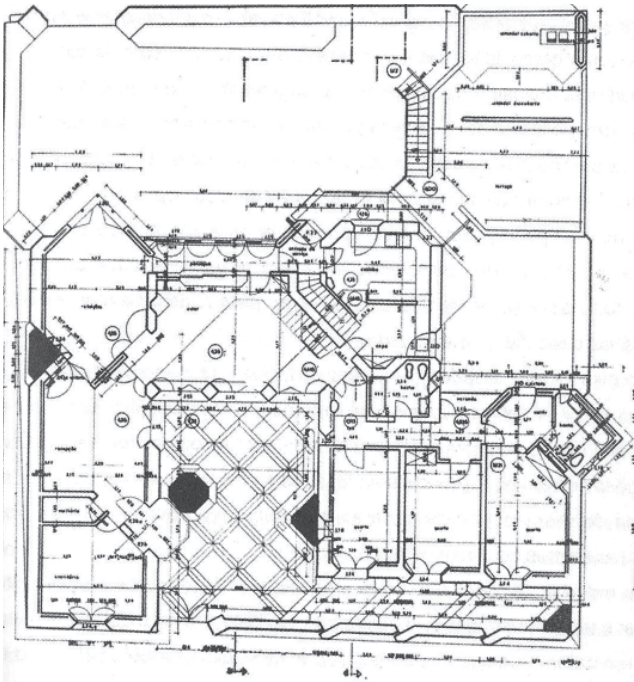
- | | |
|----|--|
| 72 | 72. Planta tipo |
| 73 | 73. Vista geral |
| 74 | 74. Vista parcial das entradas |
| 75 | 75. Desenho de perspectiva do conjunto |

1958-1962

CONJUNTO DE APARTAMENTOS EM BARCELOS

Nuno Teotónio Pereira

Barcelos, Portugal



- | | | |
|----|----|--|
| 76 | 77 | 76. Planta do 1º piso |
| | | 77. Plantas do 2º piso e do piso térreo |
| 78 | 79 | 78. Corte |
| | | 79. Vista da passagem de serviço sobre a sala |
| | 80 | 80. Vista geral da fachada noroeste (entrada da cota inferior) |

1959-1963

CASA DR. BARATA DOS SANTOS

Nuno Portas e Nuno Teotónio Pereira

Rua António Joaquim de Barros, Vila Viçosa, Portugal



81. *Laura and Brady in the Shadow of Our House*, Abelardo Morell, 1994

1. FAMILIARIDADE

A casa é, por excelência, o espaço da intimidade, do conforto e do bem-estar. É o lugar onde nos aconchegamos, confortamos e acomodamos; onde nos sentimos ambientados, “à vontade”; com o qual nos identificamos e sentimos familiarizados.

Em *The Architectural Uncanny*, Anthony Vidler, ao desenvolver o conceito de estranheza (em inglês, *uncanny*⁴) na arquitetura, toca inevitavelmente no seu oposto, o universo do familiar, começando por abordar esta questão em relação ao espaço doméstico.⁵

Como explica Vidler,⁶ o psicólogo Ernst Jentsch, num ensaio de 1906, estudando a relação entre psicologia e linguagem, designa *unheimlich* como aquilo que não pertence ao doméstico, ao lar, por oposição a *heimlich*. Uma experiência *unheimlich* pressupõe a relação com algo que nos é exterior, algo de novo acerca do qual não temos certezas nem segurança: “Our German language seems to have created a fairly happy construction with the word *unheimlich*. Without doubt it seems to express that somebody who has an uncanny experience is not quite *zu Hause* [at home] in the matter, that he is not *heimisch* [homely], that the affair is foreign to him.”⁷ Jentsch atribui a sensação de estranheza à insegurança causada por uma falta de orientação, “a sense of something new, foreign and hostile invading an old, familiar, customary world.”⁸

No entanto, Sigmund Freud, que toma este ensaio como base para a sua investigação⁹, considera esta definição incompleta e procura uma aceção mais

⁴ A tradução de *uncanny* não é literal, pois significa “estranho” mas também “sinistro”, “misterioso”, “inquietante” ou “perturbador”.

⁵ VIDLER, Anthony – *The architectural uncanny: essays in the modern unhomey*, 1999. p. x. (prefácio).

⁶ VIDLER, Anthony – *The architectural uncanny: essays in the modern unhomey*, 1999. p. 23.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Ensaio sobre o tema *uncanny* publicado em 1919. Ver: VIDLER, Anthony – *The architectural uncanny: essays in the modern unhomey*, 1999. p. 6.

promissora para a palavra *unheimlich*, que encontrará a partir do seu antónimo *heimlich*, “thereby exposing the disturbing affiliations between the two and constituting the one as a direct outgrowth of the other”.

Para tal recorre ao dicionário do lexicógrafo alemão Daniel Sanders de 1860, onde se define o significado da palavra alemã *heimlich* como pertencente ao domínio do lar ou da família, como o que é conhecido e familiar.¹⁰ A palavra *heimlich* estaria então ligada à intimidade, domesticidade, ao estar em casa ou em vizinhança. Mas “behind such images of happiness”,¹¹ Freud encontra uma acepção à palavra que remete para o seu oposto, e que aliás não tinha passado despercebida ao próprio Sanders: “from home, to private, to privy [...] to secret and thereby magic, was an all-too-easy slippage. Thence, Sanders noted, it was a small step to *unheimlich*”.¹² Assim, explica Vidler, “The uncanny arose, as Freud demonstrated, from the transformation of something that once seemed homely into something decidedly not so, from the *heimlich*, that is, into the *unheimlich*.”¹³

Esta passagem do campo do familiar para a esfera do privado, secreto, mágico e misterioso pode ler-se na referência que Vidler faz ao conto “I and My Chimney” do escritor, poeta e ensaísta americano Herman Melville.¹⁴ A chaminé, “old, silent friend”,¹⁵ ocupava o centro da casa; era fonte de calor e estabilidade, quer em termos estruturais quer funcionais. Mas para além disso, ela era o objecto central da vida imaginária do narrador, impossível de ser resumido aos cálculos matemáticos do arquitecto. Com os seus recantos internos, que escondiam mistérios, e as suas paredes sólidas, impermeáveis e silenciosas, “it was [...] the perfect type of symbolic architecture, an object not yet separated from the magical world of demons or the projected fantasies of men.”¹⁶

¹⁰ VIDLER, Anthony – *The architectural uncanny: essays in the modern unhomely*, 1999. p. 24.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*, p. 6.

¹⁴ *Ibidem*, p. 42.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*, p. 42-43.

Resumindo, *heimlich* é o território familiar, seguro, confortável e sereno que encontramos na casa e na família. Não obstante, ele conduz facilmente ao mundo do mistério, da fantasia e do sonho.

Ao longo deste capítulo, analisa-se a relação entre a casa e o conceito de familiaridade em três aspectos: a casa como o espaço da família, enquanto entidade íntima e protectora; a casa como refúgio para onde remetem as vivências e memórias mais íntimas; a casa que, ao representar as especificidades do contexto onde se insere, estabelece uma relação de empatia, ou proximidade, com o lugar e com o habitante.



82. *A Mother's Duty*, Pieter de Hooch, 1658-1660

1.1. Evolução dos conceitos de família e domesticidade

O surgimento e desenvolvimento da noção de domesticidade não pode ser desligado da evolução do conceito de família, da sua organização e da sua posição face ao domínio público. Neste sentido, analisam-se momentos que, no decorrer da história, foram fundamentais no desenvolvimento da ideia de domesticidade, em grande parte devido à transformação da noção de família, no que diz respeito às alterações do núcleo familiar e do seu papel na sociedade.

A sala pública e multifuncional

A casa da Idade Média, com excepção para as famílias mais abastadas, era um lugar mais público que privado,¹⁷ onde “os membros da família não podiam isolar-se como hoje fazem. Não existiam espaços privados ou especializados”.¹⁸ Pelo contrário, a casa era composta normalmente por uma única divisão - a sala - pelo que a sobreposição de tarefas e a partilha do mesmo espaço por muitas pessoas era normal.¹⁹

Os espaços não tinham funções fixas nas casas europeias²⁰; era na sala que se comia, cozinhava, trabalhava, dormia e recebia visitas. Esta variedade de actividades era garantida, não por espaços adequados à respectiva função, mas pelos móveis, que facilmente eram deslocados, desdobrados, erguidos e encostados à parede, assegurando

¹⁷ RYBCZYNSKI, Witold – *La Casa: historia de una idea*, 1999. p. 38.

¹⁸ HALL, Edward – *A dimensão oculta*, 1986. p. 122.

¹⁹ RYBCZYNSKI, Witold – *La Casa: historia de una idea*, 1999. p. 39.

²⁰ *Ibidem*. p. 38.

múltiplos usos. A mesa, por exemplo, era utilizada nas refeições, nos trabalhos domésticos, na contagem de dinheiro, e até mesmo para dormir.²¹

“Las casas estaban llenas de gente”²² e à família mais próxima juntavam-se criados, aprendizes, amigos e protegidos. A intimidade e privacidade era algo desconhecido e “as pessoas estranhas à casa entravam e saíam à vontade [...]. As crianças eram vestidas e tratadas como pequenos adultos. Não é, portanto, surpreendente que os conceitos correlativos de infância e de célula familiar não tenham podido aparecer antes da especialização funcional das partes da casa e do seu isolamento relativo”.²³

O lar

Segundo Witold Rybczynski, apesar de a descoberta da intimidade ter sido lenta e gradual, houve um período e um lugar onde o interior doméstico evoluiu de forma mais acentuada: o século XVII nos Países Baixos.²⁴ Fruto principalmente da crescente consciência do conceito de família, a casa foi ganhando um carácter mais privado e doméstico, transformou-se num *lar*.

A família neerlandesa nesta época, quando comparada a dos restantes países europeus, era bastante menos numerosa.²⁵ A presença de criados ou amas era menos frequente e a mãe passou a ter um papel fundamental na gerência da casa e na educação dos filhos. Pela primeira vez, a casa é habitada pela família próxima (o casal e os filhos) e não mais que uma ama, passando a ser encarada como o espaço da vida familiar. Associada à importância da família na sociedade neerlandesa, a criança é o centro da unidade familiar, contribuindo para isso o facto de permanecer em casa até uma idade

²¹ *Ibidem*, p. 30.

²² *Ibidem*, p. 30.

²³ HALL, Edward – *A dimensão oculta*, 1986. p. 122.

²⁴ RYBCZYNSKI, Witold – *La Casa: historia de una idea*, 1999. p. 61.

²⁵ *Ibidem*, p. 69.

mais tardia (a sua educação era mais prolongada que noutros países) e o facto de ser educada directamente pela mãe.²⁶

A casa já não era só um refúgio conveniente, como o era na Idade Média, mas sim um espaço adequado ao mundo pessoal e íntimo e ao contexto da nova unidade social compacta: a família. Para além das alterações a nível espacial (em termos de dimensões - que se reduzem consideravelmente - e em termos de organização - a cozinha vai ganhando relevo e dignidade, surge o jardim privado e exclusivo da família) o interior vai adquirindo qualidades relacionadas com o ambiente doméstico: “aquelas casas, com uma ou duas cadeiras debaixo da janela, ou um banco junto à porta, eram intensamente humanas e destinavam-se ao uso privado, em vez de às recepções e à diversão”.²⁷

É precisamente este ambiente de domesticidade que é captado pelos pintores neerlandeses do século XVII, como Emanuel de Witte, Jan Vermeer ou Pieter de Hooch. As cenas retratadas incidem no espaço doméstico burguês, onde a figura feminina tem um destaque preponderante, e revelam a paz e intimidade caseira possível graças ao desenvolvimento da total consciência do interior. O próprio interesse por parte dos pintores e encomendadores em retratar a vida doméstica é testemunho da afeição que aquele povo tinha para com as suas casas. Estas, para além de serem o motivo da obra, tinham como fim serem expostas nas paredes dessas mesmas casas, com o intuito de tornar o espaço mais harmonioso.²⁸

Diferenciação das divisões

Durante o século seguinte, os conceitos de intimidade e domesticidade difundiram-se por outros países europeus, como a Inglaterra, a França e Estados

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*, p. 73.

²⁸ *Ibidem*, p. 76.

Alemães, tendo a estrutura da casa sofrido grandes alterações.²⁹ O processo de modernização que se iniciou no século XVIII expressou-se “na domesticização da vida social, na normalização dos espaços, dos comportamentos e na moralização da população, garantido por uma habitação que se transformava progressivamente em dispositivo de controlo social”.³⁰ Por um lado, o espaço de trabalho foi-se separando do de viver: a “sobreposição de trabalho e casa começou a declinar por toda a Europa Ocidental durante os séculos XVII e XVIII”.³¹ A casa passava assim a ser associado a um lugar privado e exclusivo da vida familiar. Por outro, como vinha já acontecendo nos Países Baixos, as grandes casas da aristocracia “começam a livrar-se dos seus rendeiros, pajens e escudeiros; os criados que ficavam pertenciam a uma categoria diferente de empregados [...], separados da família pela invenção das escadas de serviço e pela espacialização dos aposentos, tornando-se o quarto de dormir mais privado”.³²

Em França, com a morte de Luis XIV e a sucessão de Luis XV, a formalidade, grandiosidade e magnificência deram lugar à vivacidade, intimidade e delicadeza.³³ Os espaços já não se queriam tão desaconchegados e cerimoniosos, o que leva Luis XV a reestruturar o palácio³⁴, a grande casa pública e sem intimidade, para passar a viver em espaços menores e mais íntimos, cada um adequado a determinada actividade. A maior diversidade de móveis, feitos para fins cada vez mais específicos (e pela primeira vez de acordo com princípios de conforto) e a nova moda da decoração de interiores, facilitaram e aceleraram a introdução de ideias modernas, como as de intimidade, privacidade e conforto.³⁵ Mas as aspirações de tais conceitos tanto se deram no palácio como na casa burguesa. A diferenciação das divisões torna-se mais clara - distingue-se o quarto (*chambre*) da sala (*salle*) – o que permite uma maior privacidade entre os criados e os donos e também entre os vários membros da família. Além disto, os vários espaços

²⁹ *Ibidem*, p. 85.

³⁰ MILANO, Maria – *A cultura do habitar em Portugal*, 2005, p. 24.

³¹ CASEY, James – *História da Família*, 1996. p. 183.

³² *Ibidem*, p. 182.

³³ RYBCZYNSKI, Witold – *La Casa: historia de una idea*, 1999. p. 92.

³⁴ *Ibidem*, p. 92.

³⁵ *Ibidem*, p. 94-96.

são dispostos de forma a serem acedidos por um corredor ou hall e, assim, os habitantes deixam de atravessar uma série de divisões para se deslocarem dentro de casa.³⁶

Em Inglaterra, os burgueses sedentários passavam cada vez mais tempo em casa, que se tornou também num espaço destinado ao ócio.³⁷ Surge a cultura do chá, das novelas, dos jogos caseiros e, com ela, a cordialidade de receber visitas. De sublinhar é o facto de a casa, que é vivida enquanto lugar social, garantir a sua vertente mais privada.³⁸ A intimidade da família era inviolável e por isso as visitas eram feitas de forma organizada e com avisos prévios. A casa estava preparada para receber outros sem que isso interferisse na vida familiar: para além de espaços próprios para comer, receber e para o lazer (o *living-room* e o *dining-room*), incluía divisões privadas para os membros da família. Os filhos passavam mais tempo em casa e já tinham os seus próprios quartos (o *bedroom*). O desejo de ter o seu próprio quarto não era só uma questão de procura de intimidade mas sobretudo demonstrava a consciência cada vez maior de individualidade, de uma vida pessoal interior maior e a necessidade de expressar essa individualidade de forma física.³⁹

Se o neerlandês do século XVII assumiu o núcleo familiar como uma unidade à qual correspondia o espaço privado da casa, no século XVIII conquistou-se a consciência da individualidade dos membros da família.

A vida conjugal

No século XIX, a importância da casa é acentuada, não só como lugar da familiar mas também como base de ordem social. “La casa es además una realidad moral y política. No hay elector sin domicilio, ni notable sin casa propia en la ciudad y amplia

³⁶ *Ibidem*, p. 94.

³⁷ *Ibidem*, p. 115.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*, p. 118.

residencia en el campo.”⁴⁰ Ter a sua própria casa é motivo de orgulho e autonomia, sobretudo para os jovens casais, que suportam cada vez menos a co-habitação com os seus pais e avós e aspiram uma vida independente.⁴¹ “O casamento torna-se uma sociedade”⁴² e induz à criação de um lar, a habitar uma casa. Às aspirações de intimidade familiar sobrepõem-se agora os desejos de possibilitar a intimidade conjugal.

No entanto, a vida do casal continuava a assumir uma grande diferença entre as esferas do homem e da mulher. De facto, enquanto que o marido burguês, homem de negócios, se identificava com a vida da cidade, frenética e caótica, a mulher pertencia ao mundo interior do lar.⁴³ O seu papel, na família e na sociedade, era ser mãe e dona de casa, encarregando-se das tarefas domésticas e do bem-estar do marido e dos filhos. Deveria proporcionar um ambiente psicologicamente e emocionalmente sereno para a família, e em especial para o seu marido que, ao chegar a casa depois de um dia de trabalho intelectual, poderia finalmente relaxar. Para criar este “paraíso privado”, uma boa decoração dos espaços domésticos era fundamental: as cores, linhas e motivos deveriam acalmar e agradar tranquilamente, e não estimular qualquer tipo de reacção. À mulher cabia então assegurar o conforto da casa ideal, refúgio da cidade “selvagem”.⁴⁴

Habitação funcional

“A partir do século XIX, a mulher é a protagonista-chave na reabilitação do espaço da casa e da vida doméstica”⁴⁵, facto que se acelera com a progressiva funcionalidade da habitação. Ainda nos finais do século XIX, a difusão da água canalizada e dos esgotos e a introdução da electricidade no espaço doméstico conduz à evolução dos conceitos de conforto e higiene e, conseqüentemente, a uma progressiva

⁴⁰ PERROT, Michelle – *Modos de habitar: la evolución de lo cotidiano en la vivienda moderna*, 1988, p. 13.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² CASEY, James – *História da Família*, 1996, p. 167.

⁴³ ROBINSON, Joyce Henri – “*Hi Honey, I’m Home*”, 1996, p. 102.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 103.

⁴⁵ TEYSSOT, Georges – *Da teoria de arquitectura: doze ensaios*, 2010, p. 102.

especialização das divisões⁴⁶ O espaço de higiene individual resume-se ao núcleo rígido da casa-de-banho e a cozinha passa a aglutinar actividades de confecção de refeições, arrumação e lavandaria. Estas novidades levam, assim, a sucessivas alterações na organização do espaço interior. Os Estados Unidos têm aqui um papel preponderante, ao focar a atenção no papel da mulher e no seu espaço de excelência: a cozinha. As chamadas “engenheiras domésticas”, como Catharine Beecher⁴⁷, forneciam à ama de casa uma formação prática acerca da organização dos interiores, e em especial da cozinha, que passa a ter uma posição mais central na casa. Ao transpor as teorias de racionalização e eficácia da produção industrial nas fábricas para as tarefas domésticas, estas tornam-se mais mecanizadas e facilitadas.⁴⁸ Mais tarde, esta preocupação em libertar a mulher do seu isolamento doméstico, reduzindo o número de horas necessárias para cozinhar, limpar e arrumar, terá a sua expressão na Europa com o protótipo compacto e ergonómico da “Cozinha de Frankfurt”, desenhado por Margerete Schutte-Lihotzky (1897-2000) em 1926-27.⁴⁹ No âmbito do programa de Frankfurt, desenvolve uma cozinha que obedece a áreas mínimas e baixos custos de produção, graças ao estudo dos movimentos efectuados e ao uso de mobiliário pré-fabricado.⁵⁰ Mas se este conceito, por um lado, apresentava grandes vantagens na economia e facilidade de construção, tendo sido largamente aplicado pela Câmara Municipal de Frankfurt em apartamentos para classes trabalhadoras, por outro era visto como um espaço onde a extrema funcionalidade esquecia o ambiente de convívio da cozinha tradicional.⁵¹

⁴⁶ MILANO, Maria – *A cultura do habitar em Portugal*, 2005, p. 24.

⁴⁷ Catharine Beecher (1800-1878) dedicou-se a promover oportunidades educacionais às mulheres jovens, tendo sido uma líder na campanha de valorização do papel da mulher na sociedade. Em 1869 publicou *The American Women's Home*, onde analisava a importância do planeamento da cozinha para a realização das tarefas domésticas, reforçando a casa como um território feminino.

⁴⁸ RYBCZYNSKI, Witold – *La Casa: historia de una idea*, 1999. p. 172.

⁴⁹ *Counter space: design and the modern kitchen*. [Em linha].

⁵⁰ ROCHA, Filipa [et al.] – *Margarete Schutte-Lihotzky: a arquitectura da funcionalidade*, 2010, p. 47.

⁵¹ *Ibidem*.

Habitação para todos

“Entre a mecanização dos serviços e a nova dotação funcional do espaço, o “conforto” converte-se no axioma da teoria arquitectónica até ao ressurgimento, em tons dramáticos e amplamente publicados, do tema da “máquina para habitar” a que Le Corbusier dava apoio em *Esprit nouveau*, de 1921.”⁵² As novas possibilidades da técnica, aliadas às consequências devastadoras da Primeira Guerra Mundial, impulsionaram a construção racional e standardizada da habitação, de modo a dar resposta a uma sociedade que se queria mais justa e equalitária. Estas aspirações, levadas a cabo pelo Movimento Moderno, passavam por uma série de princípios universais que pudessem ser reproduzidos em massa, aos quais o habitante se deveria adaptar. As necessidades humanas eram tidas como gerais e uniformes, baseadas no modelo do homem estereotipado e ideal. O trabalho do arquitecto seria o de encontrar a solução perfeita - em termos da economização dos recursos, racionalização do espaço, eficiência da circulação e facilidade de execução das tarefas - para a família tipo . Surgiam então novas exigências no desenho: “integração das inovações tecnológicas que se tomam como infra-estrutura “orgânica” (electricidade, telefone, saneamento, abastecimento de água, aquecimento ou ventilação); adopção de um novo sentido formal do espaço que se abre ao exterior (sol e espaço verde), sem deixar de integrar exigências fisiológicas (conforto térmico, luz, ar) e psicológicas (privacidade, estética)”⁵³ Apesar de baseada na concepção biológica do indivíduo, o arquétipo da “habitação para todos” não dava resposta a questões mais subjectivas, de natureza psíquica e emocional, variáveis de pessoa para pessoa e de família para família.

Após a Segunda Guerra Mundial, enquanto os ideais do Movimento Moderno eram postos em prática na reconstrução das cidades, as novas gerações, que se ocuparão da revisão destes princípios, encarregar-se-ão de valorizar preocupações de natureza

⁵² TEYSSOT, Georges – *Da teoria de arquitectura: doze ensaios*, 2010. p. 137.

⁵³ GONÇALVES, José Fernando – *Edifícios modernos de habitação colectiva – 1948/61: desenho e standard na arquitectura portuguesa*, 2007. p. 10.

mais complexa e subjectiva, levantadas também pelas ciências sociais (que começam a ganhar relevo), em detrimento da visão estética e ideológica dos seus mestres.



83. *Untitled*, Robert Rauschenberg, 1954

1.2. Despertar memórias: a casa de infância como refúgio idealizado

Seguidamente desenvolveremos o conceito de familiaridade enquanto depreendedor de um certo sentido de proximidade e intimidade inerente ao espaço doméstico. Mais do que pensar a casa como um refúgio físico contra as adversidades exteriores, interessa-nos aqui explorar o lado imaterial da casa, “to be found in dreams of rest, of intimacy, of interiority, of involution”.⁵⁴ Esta casa dos sonhos, nostálgica, “haunted by the weight of tradition and the imbrications of generations of family drama”,⁵⁵ é uma construção mental que inclui todas as casas já habitadas e por habitar. É uma casa tão próxima e tão presente que a vivemos continuamente na nossa memória, numa constante visita às recordações mais íntimas que têm o seu lugar de eleição na casa de infância.

Robert Rauschenberg

Considerado como um dos artistas mais influentes na arte do pós-guerra, Robert Rauschenberg (1925-2008) cedo se distanciou do “puro” Expressionismo Abstracto⁵⁶ ao recorrer a materiais velhos e banais do quotidiano, distância essa que se veio a intensificar entre 1953 e 1956, pelo uso sistemático de tecido na sua colecção *Red Paintings*. Frente à masculinidade da *high culture* e do *high modernism*, Rauschenberg incorporava tecidos nos seus quadros, especialmente referentes ao interior da casa,

⁵⁴ Em relação a este tema, Vidler refere-se ao livro “*La Terre et les rêveries du repos*” de Gaston Bachelard, completado em 1947, que, segundo o autor, visava examinar “*images of rest, of refuge, of rootedness...The house, the stomach, the cave, for example, carry the same overall theme of the return to the mother*”. Ver: VIDLER, Anthony - *The architectural uncanny : essays in the modern unhomey*, 1999. p. 64.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Movimento artístico com origem em Nova Iorque nos anos 40 e grande influência na Europa nos anos 50 e 60.

como cortinas, toalhas de mesa, colchas, etc. Sugeria vestígios de domesticidade, conforto e tradicionalismo e, conseqüentemente, uma relação próxima com o mundo feminino. O pintor afastava-se do abstraccionismo e fazia arte a partir de tecidos que pareciam ter sido resgatados da decoração de uma casa antiga, com as suas arcas e álbuns de fotografias, trazendo consigo uma grande dose de nostalgia e familiaridade: “in fabric, Rauschenberg found a readymade sign for the familiar or *heimlich*”.⁵⁷ As suas obras consistiam na organização de elementos familiares, muitas vezes associados a um passado longínquo e seguro, e através dela exprimia a sua própria intimidade. Rauschenberg parecia mesmo regressar à sua infância e reconstruir um espaço doméstico no qual a atmosfera protectora e maternal o ajudaria a encontrar e definir a sua identidade. A montagem de tecidos, fotografias e outros registos autobiográficos, através da qual expunha publicamente um universo de recordações íntimas e pessoais, mostrava uma tentativa de reactivar os momentos de infância e de reconstituir a sua própria noção de casa.

Gaston Bachelard

A casa é o refúgio para o qual os nossos sentimentos mais íntimos remetem. Ao coleccionar memórias, o sujeito projecta, na experiência presente, pensamentos e vivências passadas, numa associação constante entre o vivido e o imaginado, entre a imagem e a recordação. Segundo Emmanuel Levinas, a casa é constituída através das memórias de infância: “Only from this recollection does the building take on the signification of being a dwelling”.⁵⁸ Da mesma forma, em *The Poetics of Space*, Gaston Bachelard (1884-1962) afirma que quando nos encontramos na nova casa, “an entire past comes to dwell in a new house”.⁵⁹ A experiência do sujeito está vinculada às recordações que tem dos vários lugares que habitou, ou seja, “The successive houses in

⁵⁷ WAINWRIGHT, Lisa – *Robert Rauschenberg's Fabrics*, 1996, p. 197.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 257.

⁵⁹ BACHELARD, Gaston – *The poetics of space*, 1994, p. 5.

which we have lived have no doubt made our gestures commonplace. [...] In short, the house we were born in has engraved within us the hierarchy of the various functions of inhabiting. We are the diagram of the functions of inhabiting that particular house, and all the other houses are but variations on a fundamental theme. The word habit is too worn a word to express this passionate liaison of our bodies, which do not forget, with an unforgettable house.”⁶⁰ O sonho conduz a uma sensação de apego e afeição para com a casa natal. A casa da infância é o espaço seguro, protegido e sempre presente: “we travel to the land of Motionless Childhood, motionless the way all Immemorial things are. We live fixations, fixations of happiness. We comfort ourselves by reliving memories of protection.”⁶¹

Numa perspectiva fenomenológica⁶², para Bachelard a vivência da casa pressupõe o sonho e o devaneio que remetem à casa de infância, na qual “a relação entre o eu e o mundo ainda não foi deteriorada pela imposição de um modelo racional à nossa forma de visão.”⁶³ O sujeito fenomenológico procura o bem-estar através da activação da memória e da imaginação, da rememoração de momentos pessoais e individuais, do regresso a um tempo autobiográfico e personalizado.⁶⁴ “O espaço deixa de ser entendido como aquela extensão neutra do espaço cartesiano e passa a ser um ente habitado por estímulos e reações, por vectores, por desejos e afectos que orientam, antecipam e dão sentido às coisas”⁶⁵ O habitante estabelece uma relação comprometida com a casa e vive rodeado de objectos sentimentais, que não passam de testemunhos da memória; constituem um inventário da sua actividade e do seu imaginário que conduz ao universo do familiar.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 15.

⁶¹ *Ibidem*, p. 5-6.

⁶² “O pensamento fenomenológico – o de Husserl e o de Merleau-Ponty - pretende resgatar, para a subjectividade, uma capacidade de explicar o mundo que anule a hegemónica constituição do objectivismo positivista como pensamento único. O fenomenólogo pensa que pode apenas conhecer a experiência da sua própria vida, e que este é, portanto, o seu único ponto de partida – daí a sua subjectividade radical.” In ÁBALOS, Iñaki – *A boa-vida: visita guiada às casas da modernidade*, 2003. p. 93.

⁶³ ÁBALOS, Iñaki – *A boa-vida: visita guiada às casas da modernidade*, 2003. p. 95.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 97.

As recordações pessoais estão, portanto, intimamente ligadas à forma de habitar o espaço. Da mesma maneira que nos sentimos confortáveis na nossa própria casa, por estarmos rodeados de um espaço que já conhecemos e no qual já depositámos um conjunto de experiências, também o espaço que nos é estranho deve, ao fazer referências a vivências passadas, introduzir-nos no território do próximo e familiar. “Se concordamos que a arquitectura é a arte útil por excelência para construir o habitat humano e se, como acreditamos, a arquitectura cria mundos que revelam a vida real das pessoas, esta não só se constituirá de aspectos funcionais organizativos, a *utilitas*, mas, e tão importante como este e ainda mais difícil de alcançar, é o carácter ou atmosfera que deve emanar o habitat mediante uma materialidade que motorize sensações e sentimentos captados pelos sentidos e os imaginários percebidos e produzidos pelo jogo livre da imaginação e do entendimento.”⁶⁶

Ao evocar sedimentos de memórias individuais e colectivas, despontam-se sentimentos e imagens que conduzem a uma relação mais directa com o desconhecido; ao apelar à dimensão simbólica e imaginária, constroem-se realidades que adquirem a forma de espaços significativos; ao remeter ao ideal (ou entretanto idealizado) de um passado muitas vezes longínquo, criam-se atmosferas que facilitam o processo de identificação e que, por conseguinte, se tornam elas próprias memoráveis e passam a fazer parte do grande armazém da memória.

⁶⁶ SARQUIS, Jorge - *Arquitectura y modos de habitar*, 2006. p. 18.



84. Povoamento Vegaviana em Cáceres, Fernández del Amo, 1954-1958

1.3. Recuperação de valores de empatia na arquitectura dos anos 1950

As ideias que caracterizam a nova geração de arquitectos que surge no pós-guerra vão de encontro à recuperação de valores tradicionais ligados à identidade de cada contexto, quer físico quer social. Através de uma linguagem enraizada nas especificidades culturais ambicionava-se, de forma natural e eficaz, uma arquitectura enquadrada na paisagem e, ao mesmo tempo, comunicativa e instintivamente reconhecível, ou seja, empática.

Mudança de paradigma na arquitectura do Movimento Moderno: uma nova geração

Com o fim da II Guerra Mundial, perante o panorama de destruição na Europa, a aplicação dos princípios do Movimento Moderno, constituintes da Carta de Atenas, era vista como uma forma eficiente de assegurar a urgente reconstrução das cidades. Em 1947 retomam-se as reuniões CIAM (após uma interrupção de 10 anos), que entram numa terceira e última fase caracterizada por conflitos internos baseados na desacreditação dos princípios demasiado ortodoxos do Movimento Moderno.⁶⁷ Este cepticismo em relação ao estricte racionalismo defendido pelos membros fundadores dos CIAM tem a cara de uma nova geração de arquitectos, liderada por Alison e Peter Smithson e Aldo van Eyck, e que viria a formar mais tarde o grupo Team X. As reuniões dos anos 50 são marcadas por uma mudança de paradigma capaz de trazer ao debate temas como identidade, história, contexto e diversidade, alheios à visão da era da máquina. O décimo e último encontro dos CIAM, em 1956, teve como tema “Habitat

⁶⁷ FRAMPTON, Kenneth – *História crítica da arquitectura moderna*, 1989. p. 329.

Humano” e foi já organizado por este grupo de jovens que, enquanto Team X, sucederiam oficialmente aos CIAM na reunião em Otterlo, em 1959.⁶⁸ A esta assiste um grande número de arquitectos convidados, dos quais destacamos os portugueses Fernando Távora e Viana de Lima, o espanhol José Antonio Coderch e os italianos Ernesto Nathan Rogers, Ignazio Gardella, Vico Magistretti e Giancarlo De Carlo.⁶⁹ Apesar da cada vez maior e mais diversa assistência partilhar da mesma opinião em relação aos temas fundamentais para a arquitectura, é importante referir que o grupo Team X continuará constituído essencialmente por um sector nórdico, fruto de desentendimentos que têm por base as diferenças que começam a existir entre os vários contextos nacionais.⁷⁰ Na reunião em Otterlo estas divergências mostraram-se particularmente evidentes aquando do confronto de Bakema, os Smithons e outros arquitectos britânicos e nórdicos com Ernesto Rogers, e que por sua vez estava em continuidade com uma polémica causada pelas revistas *Architectural Review* e *Casabella-Continuità*. Alguns meses antes, Reyner Banham, apresentando-se como opinião oficial da revista britânica *Architectural Review*, tinha escrito o artigo *Neoliberty. The italian retreat from modern architecture* no qual criticava fortemente a arquitectura do norte de Itália do final dos anos 50.⁷¹ Segundo este, a tendência dos arquitectos de Milão para procurar linguagens pessoais e tradicionais e para regressar a “períodos anteriores a la ruptura propugnada por el Movimiento Moderno, constituye una actitud reaccionaria y deplorable”⁷² Em resposta a este artigo, Rogers publica um outro em *Casabella-Continuità* intitulado *L’evoluzione del l’Architettura. Risposta al custode dei frigidaires*, em favor da arquitectura italiana. Ilustrativas da divergência de atitudes entre o norte e sul da Europa, “a *Architectural Review* e a *Casabella-Continuità* são, na segunda metade dos anos 50, publicações onde as diferentes perspectivas que se abrem face à “crise” do Movimento Moderno se revelam, às vezes, polemicamente.”⁷³

⁶⁸ *Ibidem*, p. 330.

⁶⁹ PEDRET, Annie - *Otterlo (the Netherlands) 7-15 September 1959*. [Em linha]

⁷⁰ In MONTANER, Josep Maria - *Después del movimiento moderno: arquitectura de la segunda mitad del siglo XX. do séc. XX*, 1993. p. 32.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Ibidem*, p. 103.

⁷³ FIGUEIRA, Jorge - *Periferia perfeita: pós-Modernidade na arquitectura portuguesa, anos 60 - anos 80*, 2009. p. 17.

Arquitectura contextualizada: integração geográfica, social e cultural

A década de 50 é marcada por uma revisão do Movimento Moderno, que visa uma relação mais próxima entre a forma ditada pela arquitectura e as necessidades sociais, culturais e psicológicas da população. Perante uma arquitectura que procurava mudar radicalmente a vida das pessoas, por se basear nas aspirações do homem ideal e universal, a nova geração detém-se numa utopia do possível, aceitando os gostos e necessidades da sociedade do pós-guerra. Face à ortodoxia impositiva das primeiras gerações do Movimento Moderno, à frieza da estética mecanicista e ao carácter desumanizado das intervenções racionalistas, passou a assumir-se uma enorme diversidade de respostas em termos formais, espaciais e estéticos que reflectia, de certa forma, a consciência da subjectividade e individualidade do ser humano. Entre as perspectivas de continuidade ou de revisão, racionalistas ou orgânicas, internacionalistas ou regionalistas, surgem movimentos por toda a Europa que, reclamando os mesmos princípios básicos, assumem uma identidade própria: é o caso do novo empirismo na Escandinávia, do brutalismo na Grã Bretanha, do neo-liberty e do neo-realismo em Itália.

A rejeição da visão abstracta, simplista e tipificada da arquitectura idealizada pelo Movimento Moderno acabaria por resultar numa forte combinação de premissas modernas com os diferentes contextos culturais, sociais e geográficos, onde “o contexto, a natureza, o vernáculo, a expressividade das formas orgânicas e escultóricas, as texturas dos materiais, e outros factores passam a predominar.”⁷⁴

Em Portugal, o estudo da arquitectura popular apresentado no “Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa”⁷⁵ revelava precisamente as contradições da arquitectura do Movimento Moderno: ao mesmo tempo que se desejava praticar a arquitectura de vanguarda que ecoava do panorama internacional (e que era apagada

⁷⁴ MONTANER, Josep Maria - *Después del movimiento moderno: arquitectura de la segunda mitad del siglo XX. do séc. XX*, 1993. p. 36.

⁷⁵ Proposto por Keil do Amaral, este Inquérito, iniciado em 1955 e publicado em 1961, tinha como objectivo conhecer melhor as raízes culturais portuguesas e desmistificar a existência de um “estilo português”.

pelo regime de Salazar em favor de uma arquitectura nacionalista), procurava evocar-se, sem mimetismo, o contexto regional numa consciente aproximação à tradição e à questão da identidade cultural. Dava-se conta de um processo que visava a adopção de referências locais (em termos de materiais, processos construtivos, linguagem e volumetria) e que se traduziria em explorações organicistas⁷⁶ e regionalistas evidentes, por exemplo, na Casa de Ofir (1957) de Fernando Távora, na Casa das Marinhas (1954) de Viana de Lima, na Casa Sousa Pinto (1952) de Keil do Amaral, ou nos vários projectos realizados por Nuno Teotónio Pereira para a Federação das Caixas de Previdência⁷⁷ ao longo da década de 50. O caso mais extremo talvez seja a Casa Dr. Barata dos Santos, de Nuno Portas e Nuno Teotónio Pereira, que será analisada posteriormente, onde a vertente popular e vernacular é assumidamente adoptada.

Também em Espanha, nas várias operações de reconstrução e criação de povoamentos promovidas pelo Estado durante estes anos, pode ler-se a continuidade com os laços tradicionais da arquitectura espanhola. Entre eles encontram-se, a título de exemplo, os povoamentos Esquivel em Sevilha (1945-1952), de Alejandro de la Sota, e Vegaviana em Cáceres (1914-1995), de Fernández del Amo, ambos resultado da conciliação entre a arquitectura popular e a metodologia racionalista do Movimento Moderno. Por detrás da regular implantação, os volumes adaptam-se perfeitamente à paisagem espanhola, decompondo-se em planos oblíquos que fazem ressaltar o jogo de luz e sombra.

Perante um ambiente marcado por uma arquitectura de base historicista e rural, promovida pelo regime franquista, é sobretudo na obra de José Antonio Coderch (1913-1984) e Manuel Valls (1912-2000), “que ya desde su inicio se basa en una interpretación personal de la arquitectura popular mediterránea y en la recreación de un mundo

⁷⁶ “Em Portugal, uma gestonária dimensão crítica que surge no final da década [de 50] é devedora da revisão historiográfica de Bruno Zevi (1918-2000), que publica *Verso una architettura organica* (1945) [...] A arquitectura orgânica como redenção do Movimento Moderno, em substituição da tradição “racionalista”, é a *démarche* central de Zevi que terá particular eco em Portugal.” In FIGUEIRA, Jorge – *Periferia perfeita: pós-Modernidade na arquitectura portuguesa, anos 60 - anos 80, 2009*. p. 17.

⁷⁷ Criada em 1947 pelo Ministério das Corporações para financiar as habitações económicas.

artesanal y sereno”,⁷⁸ que se lê uma alternativa à arquitectura de cariz nacionalista.⁷⁹

No projecto para a Casa Ugalde (1951-1953) assume-se firmemente a fidelidade para com as especificidades do país e revela-se uma grande sensibilidade pelas questões climáticas e paisagísticas, devido às relações que estabelece com a orientação solar, as árvores, o mar e a topografia do terreno. A casa molda-se ao sítio através de paredes curvas e densas que se agarram ao solo, numa linguagem orgânica e numa materialidade nitidamente mediterrânea. Rafael Diez chega mesmo a observar o carácter pitoresco das suas obras: “El pintoresquismo y el populismo de sus casas parece ser algo asumido como tal por Coderch, por mucho (ya que son términos que se suelen asociar a la futilidad) que nosotros queramos encontrar una justificación en la influencia o en las similitudes com aspectos del arte moderno.”⁸⁰

De facto, a forte influência tradicionalista era recebida conscientemente e não se devia a um mero desconhecimento do contexto internacional. Aliás, “Coderch fue el arquitecto español de la época que tuvo más posibilidades de intercambio a nivel internacional”⁸¹ e, no início da década de 50, já era alvo de atenção por parte de outros países, em especial por um conjunto de arquitectos italianos, entre os quais Gardella, Gio Ponti, Gregotti, etc., que partilhavam das mesmas motivações contextualistas.

Entre a enorme diversidade de correntes arquitectónicas presentes na arquitectura italiana nos finais dos anos 40 e inícios dos anos 50, surge em Roma uma corrente neo-realista cujo fundamento era retomar o contacto com a realidade próxima através da utilização de uma linguagem facilmente acessível à população.⁸²

Esta corrente, que influi de vários modos em toda a cultura italiana, principalmente na literatura e no cinema (por exemplo em filmes de Vittorio de Sica, Fellini, Rossellini e Antonioni), ganha expressão na arquitectura através de uma vertente

⁷⁸ BENEVOLO, Leonardo – *Historia de la arquitectura moderna*, 2002. p. 900-902.

⁷⁹ É de salientar que o contexto cultural catalão era mais favorável à renovação da arquitectura espanhola durante estes anos, devido à proximidade dos arquitectos de Madrid às condições políticas do regime. Ver: BENEVOLO, Leonardo – *Historia de la arquitectura moderna*, 2002. p. 902.

⁸⁰ DIEZ, Rafael – *Coderch: variaciones sobre una casa*, 2007. p. 247.

⁸¹ PIZZA, Antonio; ROVIRA, Josep M. - *Coderch 1940-1964: en busca del hogar*, 2000. p. 9.

⁸² MONTANER, Josep Maria - *Después del movimiento moderno: arquitectura de la segunda mitad del siglo XX. do séc. XX*, 1993. p. 95.

vernacular que dava preferência às formas populares e dialécticas, aos materiais locais e à linguagem tradicional. Tratava-se de ir em busca da realidade contemporânea e autêntica, à margem de convenções e estereótipos, ou seja, de uma realidade existencial.⁸³ Esta atitude é evidente em grande parte dos projectos encomendados pelo INA-Casa⁸⁴, como é o caso do Bairro Tiburtino (1949-1954) em Roma, de Ludovico Quaroni (1911 -1987) e Mario Ridolfi (1904 – 1984). Nos edifícios deste complexo valoriza-se a relação entre espaço público e privado, suportada por uma implantação flexível (longe dos rígidos esquemas racionalistas), e as tradições locais, recorrendo-se a soluções construtivas tradicionais e de fácil aplicação⁸⁵; preocupações que se enquadravam no contexto de reconstrução do país no pós-guerra. Por um lado, face ao problema da falta de habitação e à elevada taxa de desemprego, o próprio programa apostava no uso de materiais, tecnologias e mão-de-obra locais. Por outro, procurava-se constituir uma linguagem directamente comunicativa para as classes populares, protagonistas da guerra e alvo do programa INA-Casa.⁸⁶

Arquitectura reconhecível e identitária: uma resposta humanizada

No bairro Tiburtino, assim como em muitos outros bairros de realojamento construídos nesta época em Itália, o confronto com a tradição popular constituiu o cerne da elaboração de um léxico construtivo e linguístico simplificado, capaz de representar as novas comunidades urbanas e de estabelecer uma relação de empatia com a população. Defendia-se uma arquitectura humanizada, com responsabilidades cívicas, que chegasse perto das pessoas e que fosse sensível às suas necessidades reais.

Em Portugal, a importância dada aos projectos de habitação social e a crescente

⁸³ *Ibidem*, p. 108.

⁸⁴ INA-Casa foi um plano promovido pelo Estado italiano, entre 1949 e 1963, que visava a construção de habitação pública por todo o país após a Segunda Guerra Mundial.

⁸⁵ SRIVANO, Paolo – *Barrio INA-Casa Tiburtino*, 2000, p. 28 e 29.

⁸⁶ *Ibidem*. p. 29.

consciência das realidades exteriores aos centros urbanos, possibilitada em grande parte pelo “Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa”, eram também reveladores de uma vontade de aplicação de questões relacionadas com a sociologia à arquitectura, que resultava numa grande proximidade para com as populações. Nuno Portas (1934 -) afirma que a principal razão para o reequacionamento da arquitectura do Movimento Moderno consistia nos “problemas concretos que tínhamos pela frente e que nos levavam a evidenciar o que devia ser mais invariante em cada caso, deixando que as múltiplas diferenças locais ou memórias pessoais se manifestassem nas formas finais, talvez na esperança de que pudessem comunicar melhor com os seus destinatários.”⁸⁷

Estas tendências são claramente reveladoras do crescente interesse pelas ciências humanas a que a Europa assiste na década de 50. Heidegger, Bachelard, Lévy-Strauss, Chombard de Lauwe, Lefebvre ou Barthes são alguns dos pensadores que influenciariam a arquitectura destes anos, pela forma como se opunham às limitações do funcionalismo e valorizavam conceitos relacionados com a subjectividade da essência do homem. Já não se tratava de dar respostas a problemas de ordem física, mas sim, e essencialmente, de encontrar uma arquitectura que satisfizesse as necessidades humanas de tipo emocional. Para tal, era necessário um trabalho de proximidade com a esfera social em questão, de forma a dar resposta às especificidades da população em determinado contexto.

Nas obras de José Antonio Coderch, esta linha de pensamento é também bastante explícita e culmina com um texto que escreveria em 1960 intitulado *No son genios lo que necesitamos ahora*⁸⁸, onde apela aos arquitectos que “trabajem con una cuerda atada al pie, para que no puedan ir demasiado lejos de la tierra en la que tienen raíces, y de los hombres que mejor conocen, siempre apoyándose en una base firme de dedicación, de buena voluntad y de honradez (honor).”⁸⁹

O arquitecto deveria estar envolvido no contexto social, cultural e geográfico das

⁸⁷ PORTAS, Nuno - *Atelier Nuno Teotónio Pereira: um testemunho, também pessoal*, 2004, p. 57.

⁸⁸ Publicado originalmente em *Domus*, Novembro 1961.

⁸⁹ CODERCH, José Antonio - *No son genios lo que necesitamos ahora*, 2005, p. 134.

suas intervenções, garantindo uma resposta correcta às particularidades do lugar e das pessoas. A integração do projecto na configuração morfológica do sítio e a simultânea sintonia com a história - num constante reutilizar de materiais, linguagens e técnicas constructivas do vocabulário tradicional - revelam a naturalidade com que os projectos mencionados se adequam à realidade em questão, proporcionando uma arquitectura comunicativa, facilmente identificável, com a qual o utente se sente relacionado e familiarizado.



85. Vista geral do edifício de apartamentos no Bairro A de Spine Bianche, Giancarlo de Carlo, 1954-1957

1.4. Edifício de apartamentos no Bairro A de Spine Bianche, Matera, Itália, 1954-1957, Giancarlo de Carlo

O bairro A de Spine Bianche fez parte de um programa de construção de uma nova comunidade para 3500 pessoas. Em 1955 o *Ministero del Lavori Pubblici* lança um concurso para o plano urbanístico e Giancarlo de Carlo (1919 – 2005), que concorre com uma proposta bastante diferente da que seria escolhida, acaba por juntar-se à equipa vencedora para desenhar os vários edifícios do conjunto.⁹⁰ O plano previa a construção de blocos de habitação organizados em “U”, cujos pátios eram orientados para os edifícios de escritórios, os quais formavam um eixo central no terreno de implantação.

A Giancarlo de Carlo cabe desenhar o projecto de um só edifício, situado num canto do terreno, entre a praça da igreja e um dos pátios conformados pelos edifícios de habitação. Os requisitos principais eram o número de pisos e os materiais utilizados, por forma a garantir a unidade do conjunto: estrutura de betão à vista com preenchimento de tijolo e um número limitado de aberturas e detalhes construtivos.

Organização programática

O programa do edifício de três pisos divide-se entre comércio no piso térreo e habitação nos 1º e 2º pisos, com oito apartamentos cada.

O piso térreo é constituído por um ala de lojas com cave e de acesso directo à rua principal, através de um percurso porticado em três lados do seu perímetro. Já na

⁹⁰ MOLINARI, Luca – *Viviendas en el barrio A, Spine Bianche*, 2000, p. 44.

fachada traseira, o acesso é feito por um conjunto de escadas devido à necessidade de criar um embasamento, dada a inclinação do terreno.

O 1º piso é também marcado por uma galeria que, embora não de acesso comum (é antes um conjunto de varandas privadas dos apartamentos), consegue um carácter bastante horizontal e uniforme. Os apartamentos mostram uma distribuição que, apesar de muito estudada, não oferece grandes inovações. O patamar da caixa de escadas (cada núcleo de comunicação vertical dá acesso a dois apartamentos por piso) liga directamente ao hall de entrada de cada célula. Este último dá apenas acesso à sala, que comunica com a cozinha e lavandaria. Com esta disposição (é necessário percorrer o vestíbulo de entrada e a sala para ver a cozinha), o núcleo de serviços é encarado como uma unidade periférica no apartamento, resguardada dos olhares de quem entra. No entanto, a ausência de portas que separem a sala da cozinha garante a comunicação visual entre os dois espaços, denotando uma vontade de aproximar os serviços à zona comum.

Os quartos são orientados para a praça e, assim como a casa-de-banho, acedidos por um vestíbulo secundário. A separação entre as zonas pública e privada está, assim, assegurada. A circulação é fragmentada, feita por sucessivos halls de distribuição (hall de entrada / hall dos quartos / hall da casa-de-banho) ou por espaços que dão acesso a outros (sala / cozinha / lavandaria). Os apartamentos dos cantos, de maior área, ao terem a cozinha no eixo central do edifício, possuem espaço para mais um quarto.

Contrariando a ideia de um edifício composto por uma sobreposição de plantas, o 2º piso é, mais uma vez, organizado de forma diferente e até bastante mais engenhosa e inovadora que o 1º, graças à introdução de pátios privados. Com excepção para os situados nos extremos do edifício, os apartamentos são organizados com base num pátio central descoberto, invisível do exterior, e apenas identificável na fachada através do recuo da cobertura. A disposição do programa é idêntica ao do piso inferior mas permite a criação de um quarto extra que se situa no centro do apartamento e tem ventilação apenas para o pátio. O esquema de circulação, pela necessidade de ser adaptado ao pátio, acaba por não ser tão eficiente e por ocupar mais área, sendo que os

vários vestíbulos se alongam para envolver os três lados do pátio, assemelhando-se a corredores.

Vocabulário tradicional

O pátio interior, característico da arquitectura mediterrânea, é aqui resgatado, juntamente com outros elementos da cultura tradicional. A cobertura inclinada, de águas, rematada por um profundo beirado, as guardas metálicas das varandas e as tradicionais janelas fazem parte de um vocabulário desenvolvido em obras anteriores e revelam uma profunda sensibilidade na conciliação das linguagens racionalista e vernacular. Curiosamente, De Carlo foi por essa razão fortemente criticado ao apresentar esta obra na última reunião do CIAM, em 1959.⁹¹

Especificidades

Com o sistema de galerias utilizado, a fachada principal é vazada, deixando sobressair a estrutura de betão. Assim, na garantida unidade dada pela estrutura, o edifício adquire uma grande variedade de avanços e recuos, de efeitos de luz e sombra, de espaços fechados e abertos à rua; uma dinâmica que ultrapassa as directrizes gerais do plano. Mesmo no embasamento lê-se esta vontade de experimentação, quando a massa revestida a tijolo se deixa sobrepor pelo pavimento, num expressivo jogo de pequenos rampeados, ligando-se suavemente ao passeio da rua.

Também os cantos são tratados de forma especial: ao contrário dos outros edifícios do bairro, são chanfrados, o que lhe imprime uma aparência mais leve. Como consequência, as galerias dos extremos do bloco ganham, nos pisos superiores, uma

⁹¹ BRUNETTI, Fabrizio; BRUNETTI, Gesi – *Giancarlo de Carlo*, 1981. p. 99.

forma trapezoidal e, no piso térreo, um conjunto de planos que convidam ao ziguezague entre “o dentro e o fora”, ou “o coberto e o descoberto”.

Vida comunitária

O projecto revela uma outra tendência regressiva: a reinterpretação da vida comunitária. Ao apresentar este trabalho, Giancarlo insistia na necessidade de “preservare con una composizione spaziale calcolata e sensibile”⁹² a característica vital dos núcleos habitacionais: são núcleos que vivem em más condições, nomeadamente a nível higiénico, mas “ricchi di una vita sociale particolarmente intensa e attiva”.⁹³ No sentido de activar a vida de vizinhança, criam-se dispositivos de relação dos apartamentos com o exterior, como o são as varandas e a galeria do 1º piso, e zonas comuns que convidam à reunião, como é o caso do percurso porticado no piso térreo.

Familiaridade

Como verificámos, o projecto, ainda que responda às directivas impostas, aperfeiçoa de tal forma as soluções tipológicas e os detalhes construtivos que constitui um edifício claramente identificável e familiar e promove valores de sociabilidade e vizinhança, que caracterizam a vida comunitária bairrista; recupera um sentido de identidade ao utilizar uma linguagem tradicional; e resulta num edifício “fuertemente reconocible”⁹⁴, por todas as particularidades que carrega. É, de facto, com a intenção de criar um edifício familiar que Giancarlo de Carlo justifica o projecto:

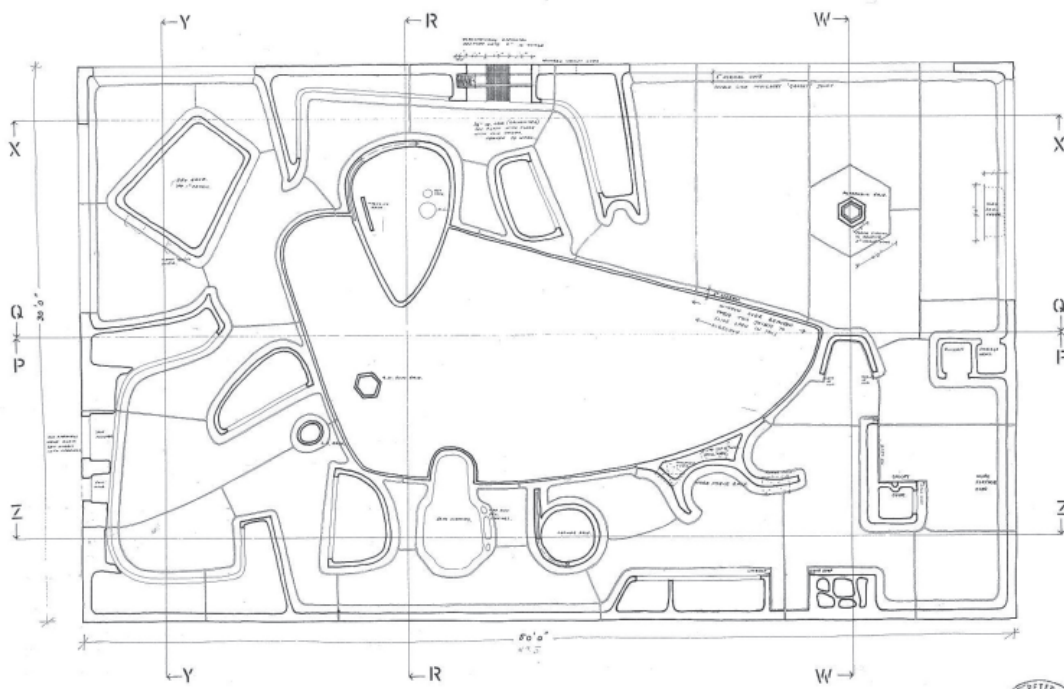
⁹² *Ibidem*, p. 98.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ MOLINARI, Luca – *Viviendas en el barrio A, Spine Bianche*, 2000, p. 45.

“It was my belief, that the future inhabitants were in desperate admiration of the bishop's Residence, on the top of the hill, just over their heads, because its form was talking of its permanence, identity, security; its language was describing its specific character: local and universal, secret and understandable. So, I made a palace: with an arcade, a *piano nobile*, mansard at the top around small patios, a large protective roof visible from far.”⁹⁵

⁹⁵ DE CARLO, Giancarlo in MCKEAN, John – *Giancarlo De Carlo: layered places*, 2004, p. 20.



1/2"

PLAN AT FLOOR LEVEL +5 HF5508



2. INTERIORIDADE

O conceito de interioridade é aqui entendido como dizendo respeito a uma atitude que valoriza a espacialidade interior por si só, que caminha no sentido da introversão e da vivência interior, e que resulta em plantas elaboradas e espaços complexos, variados e com uma controlada relação com o exterior.

Neste sentido, vemos na Casa do Futuro de Alison (1928-1993) e Peter Smithson (1923-2003) um bom exemplo. Desenhada para a exposição *Daily Mail Ideal Home* de 1956, que tinha como objectivo desafiar a imaginação acerca de como seria a casa modelo suburbana daí a 25 anos⁹⁶, dispensava o típico jardim em volta da moradia e apostava num pátio interior para onde todas as divisões se voltavam. “The H.O.F. [House of the Future] is a kind of bomb shelter. There is no outside. The house is only an inside. The inside of an inside of an inside.”⁹⁷ A casa era como que um bunker, uma gruta, uma caverna.

Apesar das inovações que apresenta (ao nível dos electrodomésticos encastrados, do uso do plástico e da sua concepção estética associada a naves espaciais), os autores afirmavam ter-se inspirado nas grutas *Les Baux de Provence* em França, que haviam visitado dois anos antes.⁹⁸ “The exhibition was a peculiar mix of nostalgia and the itch for state-of-the-art high tech gadgets.”⁹⁹ Por detrás da vontade de mostrar as futuras influências da tecnologia na habitação, o conceito da casa baseava-se em formas arcaicas e “la forma *blanda* de sus habitaciones indica la intención de moldear de nuevo el estilo de vida, proponiendo hábitos desinhibidos que parecen corresponderse con un estado primitivo del hombre [...]. La cueva parece encarnar la idea de espacio puro, antes de la

⁹⁶ HEUVEL, Dirk van den – *Without rhetoric: prototypes for the suburban house*, 2004. p. 80.

⁹⁷ COLOMINA, Beatriz - *Unbreathed air* 1956, 2004. p.43.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 43.

⁹⁹ HEUVEL, Dirk van den – *Without rhetoric: prototypes for the suburban house*, 2004. p. 80.

arquitectura”¹⁰⁰ Ainda que o equipamento tenha um papel central no desenho da casa, ele não é pensado de acordo com a lógica industrial de seriação, mas antes adaptado à natureza dos espaços. Em vez de obedecer a dimensões e proporções tabeladas, molda-se às formas “cavernícolas” do interior.

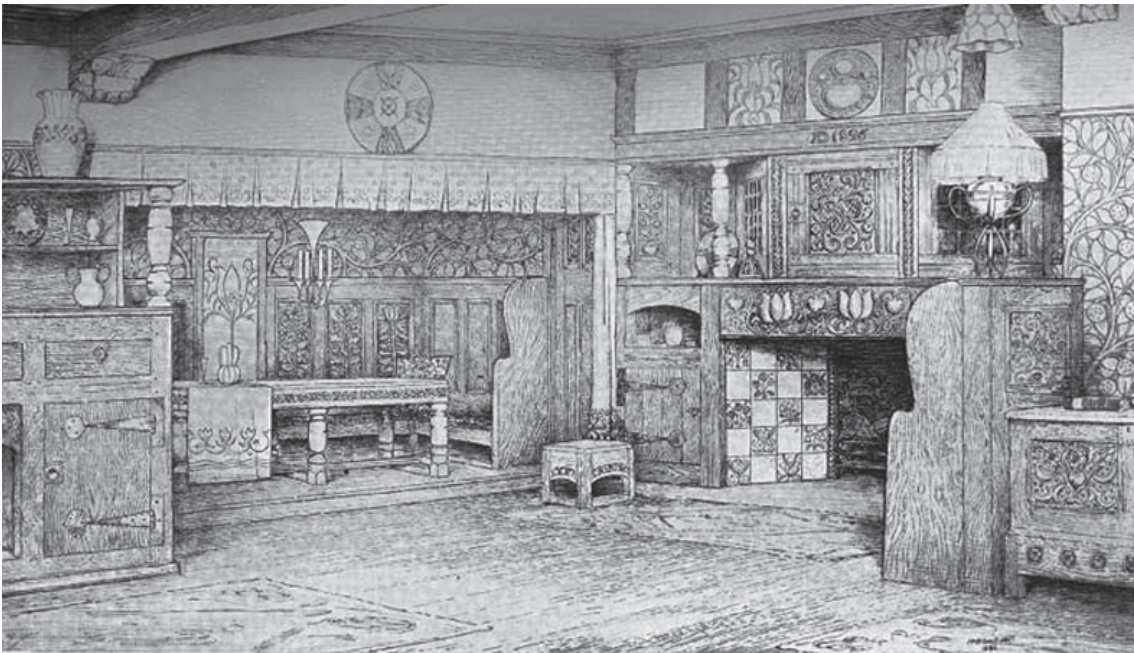
Cada espaço é visto como independente e de formas especificamente adequadas ao seu fim. O resultado é uma estrutura composta por uma sequência de divisões irregulares, variadas em termos de dimensões e formas e que fluem umas nas outras, à semelhança de uma gruta. A organicidade da composição permite que as superfícies se definam em função do que é conveniente - no que diz respeito a áreas, proporções, pé-direito, aberturas para o exterior e entre espaços, etc. - segundo uma enorme liberdade espacial. “The rooms flow into one another like the compartments of a cave, and as in a cave, the skewed passage which joins one compartment with another effectively maintains privacy. Each compartment is a different size – a different area and a different height – a totally differentiated shape to suit its purpose.”¹⁰¹

A caverna simboliza, mais do que um recuo à era primitiva, uma alternativa ao *plan libre* do modernismo ortodoxo. Anuncia que os conceitos de fluidez do ar, da luz e do movimento, quer no interior, quer na relação interior-exterior, já não são válidos. Pelo contrário, obrigam a uma redefinição do espaço doméstico tendo em conta as características de segurança e intimidade inerentes ao lar. Em oposição à caixa de vidro, prefere-se a casca protectora que se desenvolve a partir de dentro e se opõe ao mundo exterior. Resgata-se a casa de paredes sólidas e firmemente agarradas à terra, como garantia de estabilidade, privacidade, conforto e interioridade individual e familiar.

É esta a concepção de espaço que será explorada em seguida, baseada na análise de projectos de habitação dos anos 50 em Portugal, Espanha e Itália.

¹⁰⁰ MONTEYS, Xavier; FUERTES, Pere – *Casa collage: un ensayo sobre la arquitectura de la casa*, 2001. p.120.

¹⁰¹ SMITHSON, Alison e SMITHSON, Peter - *The charged void-architecture*, 2001. p. 164.



87. *The dining-room in an artist's house*, M.H. Baillie Scott, 1897

2.1. Subdivisão interior e complexidade geométrica

Nos anos de pós-guerra assiste-se a uma desacreditação do *open space* idealizado pelos mestres do Movimento Moderno e conseqüentemente a uma subdivisão volumétrica e espacial dos edifícios. A unidade desfaz-se, o espaço subdivide-se, as paredes desencontram-se e entre elas nascem recantos, varandas ou zonas de transição. A casa passa a ser um aglomerado de diversas divisões relacionadas mas com entidade própria. Isto permite, por um lado, a caracterização de espaços distintos que se conformam, através do desenho, à sua função e, por outro, a criação de espaços mais pequenos, íntimos e privados para os vários elementos da família.

Recuperando a espacialidade das obras de Adolf Loos, a subdivisão dá-se, não só em planta, mas também em corte. A aproximação ao conceito *Raumplan* revela o abandono do esquematismo do espaço cartesiano e a preocupação em, a partir da composição de vários elementos, adequar a volumetria ao terreno e a organização interna às especificidades do programa, alcançando uma maior riqueza e variedade espacial.

Adequação de cada espaço à respectiva função e aos elementos da família

A casa Ugalde, de José Antonio Coderch e Manuel Valls, situa-se na costa perto de Barcelona, num terreno de acentuada inclinação sobre o mar. A adaptação ao terreno e a possibilidade de criar várias vistas sobre a paisagem constituem os pontos chave do projecto¹⁰² desta casa de férias. No piso térreo, caracterizado exteriormente por uma plataforma com espaços cobertos e a piscina, dispõe-se o quarto de hóspedes, a zona

¹⁰² *Ugalde House*. [Em linha]

comum a sul e cozinha e dois quartos a norte, respirando para um pátio-corredor. No primeiro piso situam-se outros dois quartos e pequenas salas.

Por forma a separar eficazmente a zona de serviços, a sala comum e os quartos, os arquitectos adoptam a tipologia em “T”, fazendo corresponder três alas às três zonas funcionais clássicas.¹⁰³

A sala retorce-se para conformar os diferentes espaços de recepção, de estar, de refeições, de acesso ao piso superior e de ligação com os serviços; o quarto de hóspedes é tratado como um volume separado; o programa dos quartos é disposto segundo uma variação de cotas, numa composição de planos ligados por degraus que favorecem a autonomização dos quartos e saletas ou, dentro do mesmo quarto, a zona de dormir e a de estar. O resultado é uma agregação unificada de corpos variados que reflectem a singularidade e independência de cada espaço e de cada função.

A subdivisão espacial, ao conduzir a espaços muito diferentes ao nível das áreas, proporções e aberturas, permite que cada espaço tenha um certo nível de autonomia e um ambiente próprio de acordo com a pessoa, ou o grupo de pessoas, que se vai servir dele. Este entendimento do espaço favorece, naturalmente, a coexistência de zonas de carácter social e de espaços mais reservados. A casa é entendida como o espaço da família mas também como o espaço de cada elemento dessa mesma família; deve promover a reunião familiar, garantindo espaços de encontro, mas sem abdicar da privacidade e isolamento de cada pessoa. “O alojamento representa o espaço social primário essencial. A família tem necessidade, não somente que esse espaço tenha dimensões suficientes, mas que seja organizado e estruturado de maneira a permitir às diversas pessoas quer isolar-se quer agrupar-se.”¹⁰⁴ Se a sala garante que a história da família se desenvolva e solidifique em torno de um núcleo, a independência dos quartos simboliza a crescente necessidade de intimidade e privacidade sentida por parte de cada membro. Para tal é necessário que a organização do espaço não impeça estas possibilidades. A zona dos quartos distancia-se das zonas comuns e os corredores e halls

¹⁰³ 2G : *Revista Internacional de Arquitectura*, 2005. p. 32.

¹⁰⁴ Chombart de Lauwe citado em *FAMÍLIA E HABITAÇÃO*, 1973. p. 76.

de distribuição têm um papel fundamental na divisão da casa segundo as áreas de recepção/convívio (diurnas) e as áreas mais privadas (nocturnas).

Separação das zonas diurna e nocturna

A separação mais clara em termos de vivência diurna e nocturna corresponde à diferenciação por pisos. Nas moradias e nos apartamentos com dois pisos, a organização mais frequente tem como princípio reservar o piso de entrada às áreas diurnas, ou comuns (essencialmente sala e cozinha), e o(s) piso(s) superior(es) aos quartos.

No bloco de apartamentos (1951-1955) do INA-Casa em Milão, de Luigi Figini (1903– 984) e Gino Pollini (1903–1991), pode verificar-se essa situação. Paralelo à rua Harar, as galerias exteriores que dão acesso aos vários fogos acompanham a rua e são orientadas a norte. A estrutura de betão claramente assumida, embora faça eco das ideias racionalistas do pós-guerra,¹⁰⁵ é, na fachada sul, preenchida segundo um ritmo dinâmico e algo complexo de elementos (paredes, janelas, grelhas de ventilação), que variam em dimensão, profundidade e materialidade.

O edifício é composto pelo piso térreo e por 6 outros pisos que correspondem, em corte, a 3 apartamentos duplex. Os vários apartamentos são acedidos ao nível do piso inferior, onde se encontra a sala e a cozinha, resguardando de forma eficaz a zona dos quartos, ainda que o pé-direito duplo de parte da sala ponha em relação os dois pisos. A preocupação em assegurar a privacidade está também presente na relação com o exterior: mesmo na zona mais pública da casa – a sala – não existem janelas para a galeria de acesso aos vários apartamentos, a não ser já ao nível superior; eliminam-se assim os problemas dos edifícios com galeria de passagem comum.

Nos apartamentos de um só piso, a solução para esta separação entre as zonas pública e privada encontra-se num vestíbulo de distribuição para os quartos, ele próprio

¹⁰⁵ LUCCHINI, Marco – *Quartieri Harrar*. [Em linha]

já reservado da área comum. Nos edifícios de apartamentos em Barceloneta (de José Antonio Coderch), em Alessandria (de Ignazio Gardella) e em Matera (de Giancarlo de Carlo) é a partir do hall de entrada, que tem comunicação directa com a sala, que se desenvolve um segundo hall de distribuição que assegura a intimidade dos quartos. Uma variante desta organização está presente nas torres que Quaroni e Ridolfi desenham no bairro INA-Casa Tiburtino, onde os dois halls não comunicam entre si, ao encontrar-se nos extremos opostos da sala. O hall que distribui para os quartos relaciona-se directamente com a sala e não com o vestíbulo principal, o que significa que o acesso à zona mais privada da casa implica a passagem pela zona comum.

Relação do núcleo de serviços com o resto da casa

Outro aspecto a ter em conta no estudo das questões da privacidade da casa é a relação entre a zona de serviços em volta da cozinha e os restantes espaços. É, no entanto, necessário ter em conta que tal facto depende, em primeira instância, das condições de serventia exigidas pela classe social dos futuros moradores: é natural que numa casa ou apartamento destinado a uma clientela abastada, a zona de serviços seja muito mais alargada e complexa do que em habitações para pessoas da classe baixa.

No edifício de J. A. Coderch e M. Valls na rua Compositor Bach (1957-1961), cada piso comporta 4 apartamentos em redor de um vazio central. Cada um deles dispõe, para além dos acessos verticais comuns (dois núcleos de escadas e dois elevadores por planta), um acesso privado por elevador.

O programa geral é muito extenso¹⁰⁶ e, em consequência, também o do núcleo de serviços. Dele fazem parte a cozinha, terraço com tanque e arrecadação, sala de engomar/copa, hall de serviço, quarto de duas camas e casa-de-banho completa. Esta complexidade programática foi estudada detalhadamente por forma a que, ao mesmo

¹⁰⁶ *Cuadernos de Arquitectura*, 1961. p. 22-24.

tempo que constitui uma unidade isolada, tenha comunicação directa com todos os espaços da casa à excepção da sala de estar. Por um lado, a existência de uma segunda porta de entrada, ligada aos serviços, assegura o acesso independente a toda uma área de *backstage* que se desenvolve atrás do hall principal e das zonas mais nobres. Situados junto à entrada de serviço, o quarto dos serventes e a respectiva casa-de-banho funcionam como uma unidade individual, resguardados inclusivamente dos espaços de trabalho. Por outro lado, a sequência das dependências de serviço comunica com o resto da casa em vários pontos: as passagens para a sala de jantar, hall de entrada principal e corredor dos quartos são feitas por percursos diferentes, assegurando a privacidade de cada espaço, com especial influência nas áreas mais íntimas.

Já numa casa sem serventia, a cozinha e a lavandaria são os únicos espaços de serviço e raramente comunicam directamente com os quartos. Ainda assim, damos conta de várias opções que, pela relação que se estabelece entre os serviços e carácter dos espaços envolventes, lhes dão mais ou menos destaque na vida da casa. Podemos definir três casos tipo. Um primeiro, utilizado no bloco de apartamentos em Matera de Giancarlo de Carlo, onde a cozinha e lavandaria se distanciam da entrada da casa e da zona dos quartos, sendo apenas acedidas através da sala (é importante referir, no entanto, que a ausência de portas entre a cozinha e a sala deixa a primeira manifestamente exposta). Um segundo caso, evidente no edifício Borsalino (1949-1952), de Ignazio Gardella (1905-1999), em que a cozinha ganha mais relevo por se situar entre o hall principal e a sala, comunicando com ambos (ainda que as aberturas não sejam tão francas como no caso anterior). Finalmente um terceiro que podemos ler nas torres projetadas por Nuno Teotónio Pereira (1922-) e Nuno Portas para Olivais Norte (1957-1968), onde se assume uma relação muito aberta entre os espaços da cozinha, lavandaria, de jantar e de estar.¹⁰⁷

O edifício de habitação em Olivais Norte tem 8 pisos desenvolve-se em dois corpos,

¹⁰⁷ Solução que em Portugal terá maior difusão apenas ao longo da década de 60, embora já bastante recorrente nos projectos italianos do INA-Casa.

cada um com dois fogos por piso, unidos pelo núcleo de acessos. Com esta configuração, o hall de entrada é encarado como um espaço de relevo que fomentaria a convivência entre os moradores, facto acentuado pelas generosas dimensões e pela especial caracterização plástica.¹⁰⁸ O esquema adoptado permite ainda, conjuntamente com o movimento ondulatório dos dois corpos que se distinguem do núcleo central, a “identificação dos quatro fogos que se localizam em cada pavimento [...] sem que haja perda de unidade”.¹⁰⁹

Aqui, a preocupação em relação ao núcleo de serviço é oposta à verificada no edifício da rua Compositor Bach: em vez de constituírem uma peça isolada, os serviços têm uma posição privilegiada, de proximidade com a sala, reveladora de uma nova atitude face às tarefas domésticas no contexto da casa e ao papel da mulher na família. Nos anos 50, a mulher é, para além de mãe, dona de casa (ter criados é um privilégio apenas das classes mais altas) e trabalha fora de casa. Isto significa que os trabalhos domésticos devem ser repartidos pelos outros membros da família, sendo de evitar a segregação dos serviços e a sua associação ao espaço da mulher. Com efeito, a zona de transição entre a sala e a cozinha, relativamente espessa, possui uma abertura que permite a continuidade visual mas também de uso, pois pode funcionar como local de refeições. Também a lavandaria comunga deste prolongamento espacial, na medida em que, embora constitua um espaço definido (e até com acentuada expressão), se relaciona claramente quer com a sala, quer com a cozinha. Verificamos então que, embora mantendo a fluidez espacial conquistada pelo Movimento Moderno, os espaços passam a ser mais definidos de acordo com necessidades específicas; procura-se uma maior proximidade física entre as várias partes da casa, mas sempre assegurando a diferenciação dos vários espaços.

¹⁰⁸ FERNANDEZ, Sérgio - *Percurso: arquitectura portuguesa: 1930-1974*, 1988. p. 123.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

Deformação geométrica

Para além de dispositivos como passa-pratos, cortinas e portas especiais, que permitem a comunicação entre diferentes áreas sem que estas percam a sua individualidade, a geometria é um instrumento recorrente neste tipo de situações. A partir de intersecções e torções, os espaços adquirem formas não lineares, complexas e intrincadas, que garantem a ligação com determinados pontos específicos.

Ao desenhar o edifício de 8 pisos para alojar os trabalhadores da fábrica Borsalino, Ignazio Gardella demonstra ter dado particular atenção aos aspectos acabados de descrever. Gardella opta por desenhar dois blocos contíguos e idênticos, cada um deles desenvolvido em volta do núcleo de circulação vertical que serve dois fogos. Cada apartamento é constituído por sala, cozinha, casa-de-banho e dois quartos, à excepção dos apartamentos de um dos topos que possui três quartos.

No desenho da planta detectam-se deslizamentos de paredes e divisões, com várias consequências para a espacialidade interior. Uma delas consiste na possibilidade de abrir um rasgo para ventilação da casa-de-banho através do desalinhamento do plano de fachada do quarto de casal em relação aos outros quartos. Além disto, o posicionamento deste quarto, cujo volume intersecta o da sala, estabelece as proporções dos dois espaços gerados na zona comum, criando dois ambientes distintos: um mais público e relacionado com a cozinha e o hall principal; e um mais pequeno, recolhido e íntimo, que se projecta sobre a varanda. A sala ampla é, através de um jogo geométrico, subdividida e conformada por áreas que adquirem individualidade própria.

Retomando a análise da planta da torre para Olivais Norte, dá-se conta de situações semelhantes, no que diz respeito ao uso da torção para individualizar espaços ou pô-los em relação. A parede do quarto mais próximo da sala, ao ser oblíqua às restantes, facilita a relação entre o hall de entrada e a sala, encaminhando naturalmente quem chega à zona mais pública da casa. A própria lavandaria, apesar de apenas limitada por três lados, forma um espaço definido graças à torção de duas paredes: onde as

paredes se distanciam, assegura-se a relação com a sala e cozinha; onde as paredes se aproximam, evidencia-se o espaço individualizado, tratado como um recanto.

O recanto

Já num projecto anterior, o Bloco das Águas Livres (1953-1956), Nuno Teotónio Pereira ensaiava, juntamente com Bartolomeu Costa Cabral (1929-), as vantagens do canto recolhido.

Não escondendo as influências da Unidade de Habitação Corbusiana, o edifício consiste num bloco de 12 pisos que inclui 8 pisos de habitação (cada um com 7 fogos que vão do T1 ao T4+1), espaços comerciais, escritórios, ateliers e serviços colectivos (entre eles parque infantil, lavandaria e salão de festas), dando um novo uso ao piso térreo e à cobertura. Os apartamentos são acedidos por galerias exteriores que ocupam a fachada poente e são ligadas por um núcleo de escadas destacado do volume principal. Para a fachada oposta orienta-se a sala e um dos quartos que pode funcionar como escritório.

A sala, ao possuir uma varanda “encaixada” no desenho do apartamento, adopta uma configuração em “L”. Desta forma, cria-se uma pequena área destacada da sala e junto à fachada que, apesar da grande proximidade quer com esta, quer com a varanda, se assume como uma unidade independente. O plano que limita este nicho na fachada (e que resulta nas varandas salientes) garante, por um lado, a privacidade da sala e a melhor orientação solar e visual na abertura ao exterior e, por outro, enfatiza ainda mais o carácter intimista do recanto.

Ao ser “empurrado” para a fachada, o nicho é afastado do centro da casa e encarado como um pequeno espaço amarrado a esta, lembrando o organização espacial dos projectos de Baillie Scott (1865-1945). Nos projectos do arquitecto britânico, regra geral, a sala era entendida como um grande espaço vazio em redor do qual se

acomodavam recantos para outras actividades.¹¹⁰ Este esquema proporcionava a libertação do espaço central e uma relação mais fácil e imediata entre essas mesmas actividades.

A zona comum de excelência da casa Ugalde, que mais uma vez nos serve de exemplo, explora também este conceito. O sofá encostado à janela junto da entrada principal participa da grande sala de um ponto de vista quase exterior. Quem nele se senta, ainda que de costas para quem se aproxima da casa, recebe de frente aquele que, vindo de qualquer outro ponto, entra na sala. É um ponto estático, resguardado, que observa. É o refúgio dentro do refúgio que é a casa. O pequeno espaço, em contraste com a dimensão do que se lhe opõe, acolhe e vive, em silêncio, do que o rodeia.

Se, segundo os cânones do Movimento Moderno, a casa era pensada para ser percorrida e visualizada em movimento¹¹¹, nestes exemplos o destaque passa a ser dado ao espaço pequeno e estático, desacreditando o vasto *open space* e a *promenade architecturale*.

As atenções voltam-se para o *Raumplan* de Loos, onde se criam desníveis e recantos e onde se acentuam as direcções centrífugas: as paredes são ocupadas por mobiliário e as janelas protegidas por cortinas, como analisa Beatriz Colomina¹¹², à semelhança da situação descrita na casa Ugalde. A periferia é ocupada por espaços que, pelas suas limitadas dimensões, só fazem sentido ao estarem dependentes de um outro, maior – seja ele interior, como a sala desocupada, ou exterior, como a varanda.

¹¹⁰ MONTEYS, Xavier; FUERTES, Pere – *Casa collage: un ensayo sobre la arquitectura de la casa*, 2001. p.60.

¹¹¹ COLOMINA, Beatriz - *Privacy and publicity: modern architecture as mass media*, 1998. p. 5-6.

¹¹² A autora explica ainda que inclusivamente os sofás são colocados sob as janelas, de costas para o exterior. Ver: COLOMINA, Beatriz – *Privacy and Publicity*, 1992. p. 234.



88. Fachada noroeste da casa Dr. Barata dos Santos, Nuno Portas e Nuno Teotónio Pereira, 1959-1963

2.2. Casa Dr. Barata dos Santos

Vila Viçosa, Portugal, 1959-1963, Nuno Portas e Nuno Teotónio Pereira

Integração na paisagem

A moradia Dr. Barata dos Santos, projectada por Nuno Teotónio Pereira e Nuno Portas, implanta-se no centro histórico de Vila Viçosa, num terreno de declive acentuado e próximo do castelo da cidade.

Apesar da tipologia em “U” - que permite o desenvolvimento do programa principal em volta de um pátio à cota superior - e do pátio à cota inferior, os limites do lote não deixam de ser rigorosamente definidos. Os muros altos que o resguardam do exterior garantem a privacidade em relação à rua e o estabelecimento de relações interior-exterior demonstram um perfeito conhecimento do habitat local.¹¹³ Assegurada a delimitação do terreno, entalado entre uma casa a nordeste e um acesso público de ligação entre as cotas alta e baixa a sudoeste, recorre-se a pátios e desníveis que se identificam “ainda que com tempos diferentes, com a construção tradicional que organicamente vai crescendo, encastelando-se, acompanhando o desenvolvimento do agregado”.¹¹⁴

Composto por vários volumes que acompanham a pendente, aos quais correspondem formas e coberturas específicas, o edifício integra-se naturalmente na volumetria da paisagem sem obstruir a vista sobre a cidade de Vila Viçosa. A excepção é dada ao volume correspondente ao estúdio, o qual se destaca desta composição diluída na envolvente, arriscando um diálogo com o castelo tão próximo.

¹¹³ FERNANDEZ, Sérgio - *Percurso: arquitectura portuguesa: 1930-1974*, 1988, p. 122.

¹¹⁴ PORTAS, Nuno - *Arquitetura(s): História e Crítica, Ensino e Profissão*, 2005, p. 167.

A preocupação de integração do edifício é também evidente na escolha dos materiais, no tratamento epidérmico e nas técnicas construtivas. Utiliza-se a parede espessa de alvenaria de pedra, varandas com gradeamento, frestas mínimas nos muros e nas paredes, janelas pequenas e recolhidas. Outros aspectos, adoptados por imposição camarária, como a telha que reveste a cobertura, a caiação das paredes e as cantarias nos vãos, conduziram inevitavelmente a um certo mimetismo não intencional.¹¹⁵ Ainda assim, a utilização, por mais realista que seja, dos sistemas construtivos tradicionais, procura sempre a integração no contexto regional no qual a obra se insere, combinando harmoniosamente a linguagem internacional com a sabedoria tradicional.

Organização programática

A organização da moradia parte da articulação dos dois pátios, um à cota alta, a sudeste, e o outro à cota baixa, a noroeste, aos quais correspondem funções diferentes.

O pátio à cota superior, associado à entrada principal, funciona como zona de recepção e estabelece a transição entre o exterior e o interior. A partir dele é possível aceder directamente quer à sala de estar, o espaço interno de carácter mais público, quer ao escritório, à sala de recepção ou até mesmo aos quartos, através de uma suave escadaria exterior que prolonga o espaço do pátio e se desenvolve ao longo da rua, atrás do muro. Estas três áreas abraçam o pátio e tiram partido dele, não só em termos de circulação, mas também na abertura de vãos para ventilação e iluminação.

Em relação com a sala de estar, a cozinha e a sala de refeições situam-se a noroeste. A sua ligação é garantida internamente por uma passagem de serviço que respira para o pátio traseiro, à cota mais baixa, através de quatro janelas com portadas de correr que marcam expressivamente a fachada.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 165.

Na cota inferior desenvolvem-se os serviços e acomodação de pessoal, numa relação directa com o pátio (este já não de carácter público mas sim de serventia) usado como quintal de cultivo e árvores de fruto.

Dada a clara separação por cotas entre os serviços e o restante programa, a ligação entre os dois pisos é apenas assegurada por uma escada de serviço, entre a zona de entrada do piso inferior e a copa junto à cozinha, no piso superior.

A partir da sala de estar, que assume uma posição central na casa, é feito o acesso ao último piso. As escadas de madeira, que assumem protagonismo no espaço de pé-direito duplo, conduzem ao mezanino que se debruça sobre a sala e é ocupado pela biblioteca. De forma menos óbvia, as escadas levam também a uma varanda a noroeste e ao torreão do estúdio, com quarto, casa-de-banho e, inclusivamente, zona de estar. A autonomia, quer programática, quer volumétrica, do torreão é acentuada pela porta que o separa do mezanino e pelos degraus que é necessário subir para finalmente alcançar a cota mais alta da casa.

Subdivisão espacial e volumétrica

De facto, a independência e sigularidade de cada espaço, ao qual corresponde uma função específica, é um dos temas principais da casa. Através de um trabalho exaustivo a nível geométrico sobre o mote do quadrado simples ou rodado, a força do projecto está na intersecção geométrica das linhas, espaços e volumes que dará origem a uma série de espaços diferenciados. “No interior (e estamos perante uma noção de conforto espacial diferente – daquela a que nos encontramos habituados; o espaço núcleo não é necessariamente definido por paredes, poderá sê-lo por diversas peças de mobiliário, de pontos polizadores, etc.), os espaços núcleos participam num espaço dinâmico único que define a sua unidade.”¹¹⁶ Com a mesma atenção, desenham-se simultaneamente grandes espaços abertos (como o da sala de estar), espaços

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 168.

acentuadamente verticais (como o da sala de jantar) e espaços mínimos, recolhidos e íntimos (como é o caso do recanto no extremo da varanda a noroeste).

Como verificamos na torre-estúdio, a individualização das peças da casa não é apenas superficial mas tridimensional: cada espaço-função é expressivamente tratado e reclama autonomia tanto na forma exterior (convertendo-se, por vezes, num volume suspenso) como na espacialidade interior (revelada por exemplo na ligeira diferença de cotas entre o mezanino e o estúdio), recuperando-se o conceito de *Raumplan*. A subdivisão dos volumes permite articular de forma rica e diversificada os diferentes espaços, cotas e pés-direitos, numa fluidez e flexibilidade que acentua a movimentação entre as várias partes da casa.

Acessos, vestíbulos e corredores

A subdivisão espacial permite ainda a criação de percursos diversos, de corredores de acesso às zonas mais privadas e de serviço, de vestíbulos e de espaços de recepção. Desta forma, graças à complexidade geométrica alcançada, é possível, por exemplo, desmembrar as dependências da cozinha em hall da entrada de serviço, cozinha, passagem para a sala de refeições, copa, escadas de acesso ao estúdio, comunicação directa com a sala de estar e próxima com a zona dos quartos.

Além disto, é recorrente proporcionar à mesma divisão mais que um acesso. Para além das possibilidades conjuntas de “acesso interno” e “acesso directo pelo exterior” (que se aplicam nos quartos e escritório, como já foi referido, e nas áreas de serviço), alguns espaços são providos de vários acessos internos, por forma a assegurar a eficaz relação entre as várias partes da casa. A partir da sala de recepção facilmente se acede, por meio de portas independentes, ao pátio exterior, ao escritório, ao vestiário, a uma pequena varanda, à sala de refeições e à sala de estar.

Assim, os espaços, apesar de terem uma conformação própria, sucedem-se naturalmente, evitando “zonas de transição tratadas como vestíbulos mortos que tornem as divisões estanques nas suas funções”.¹¹⁷

Vivência interior

Numa familiaridade que tem por base a forte relação com o contexto português, sobretudo alentejano, e a riqueza espacial conseguida, a casa desperta os sentidos, apela à experimentação e recupera valores de empatia para com quem a habita. “Afirmada numa poderosa renovação programática e espacial, sobrepôs-se deliberadamente à tradição, não deixando contudo de se identificar com uma determinada expressão social, a família real e viva que a iria habitar.”¹¹⁸

Opondo-se aos axiomas estéticos do Movimento Moderno, ao *open space* e à pureza da fachada de vidro, “tem paredes grossas, possantes, densas, que se agarram à terra. Assume uma tectónica construtiva como factor de conforto e intimidade, contrariando o espaço não privado, devasso e indiferenciado da casa do movimento moderno ortodoxo.”¹¹⁹

Projectada nos finais da década de 50, pouco depois da entrada de Nuno Portas no atelier de Nuno Teotónio Pereira, o projecto para esta casa funcionou como uma tese experimental, na qual se aplicaram as novas convicções de reequacionamento dos ideais modernistas. No clima de criatividade e entusiasmo que caracterizava o atelier naqueles anos,¹²⁰ revalorizava-se uma arquitectura humanista e fundada na realidade. Ao mesmo tempo que se procuravam resolver problemas de integração, através de um estudo intensivo da volumetria e materialidade, o protagonismo era também dado ao espaço

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 167.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 165.

¹¹⁹ TOSTÕES, Ana – *Arquitectura e cidadania: atelier Nuno Teotónio Pereira*, 2004. p. 29.

¹²⁰ PORTAS, Nuno – *Atelier Nuno Teotónio Pereira: um testemunho, também pessoal*, 2004. p. 53.

interno, que deveria proporcionar uma renovação espacial e consequentemente vivencial.¹²¹

¹²¹ PORTAS, Nuno – *Arquitectura(s): História e Crítica, Ensino e Profissão*, 2005. p. 165.



89. Fotomontagem, José Antonio Coderch

2.3. Expressividade e densidade das fachadas

A par da complexidade e variedade do espaço interno, a subdivisão espacial tem naturalmente consequências ao nível da volumetria dos edifícios. O volume puro e abstracto desfaz-se, rompe-se formalmente, assumindo o interior intrincado. Ao mesmo tempo, os ideais de transparência e homogeneidade passam a ser substituídos pela opacidade e densidade de elementos, cores e texturas. O edifício racionalista sofre transformações até ganhar expressão e as fachadas, evitando a monotonia e repetição, deixam de ser seriadas e homogêneas para serem tratadas individualmente na sua diversidade formal e material.

Expressividade Formal

Nos dois blocos de apartamentos que Ignazio Gardella e Franco Albini (1905-1977) projectaram no quarteirão Mangiagalli em Milão (1950-1952) “il processo compositivo si articola in una maggiore complessità nella configurazione distributiva degli ambienti”,¹²² o que tem um impacto directo na volumetria dos edifícios. Cada bloco é organizado em 3 núcleos de 2 apartamentos por planta e acesso vertical, num total de 5 pisos. Os elementos mais supreendentes em cada edifício são provavelmente as várias caixas de escadas exteriores, viradas a norte, que se soltam dos corpos principais e formam volumes autónomos, aos quais se ligam por passagens-ponte, também separadas do volume principal. A complexa configuração distributiva, que se deve ao jogo compositivo entre cozinha, hall de entrada e núcleo de acessos (permitindo não só uma distribuição interna mais eficaz, mas também melhor exposição e orientação

¹²² TOSTO, Annette – *Edificio nel quartiere “Mangiagalli” Iacp, Milano*. [Em linha]

das aberturas), resulta num volume de formas recortadas, onde os corpos verticais das escadas ganham o máximo protagonismo. A expressividade do edifício é ainda acentuada pela profundidade dos beirados, pela utilização de grelhas de ventilação de tijolo no topo da caixa de escadas e ainda pelas varandas salientes na fachada sul.

Um outro exemplo onde a expressividade formal é evidente é o edifício *Il Girasole* (1947-1950) de Luigi Moretti (1906-1973). Situado em Roma, é constituído pelo piso térreo, de pé-direito duplo, 4 pisos de configuração semelhante, e um último piso recuado. Os 4 pisos, de 2 apartamentos cada, constituem o volume principal, que ganha bastante destaque no contraste criado com o piso térreo. Por um lado, o facto de este ser recuado em relação ao corpo principal (conseguindo assim obedecer aos alinhamentos impostos ao nível inferior e aumentar a área dos apartamentos em cima) oferece o protagonismo ao volume “habitável”; por outro, ao conceber o piso térreo com pé-direito duplo, o volume superior é colocado numa posição mais elevada e conseqüentemente de maior destaque. A distinção entre estes dois corpos é realçada também pelo contraste de materiais utilizados: os pisos superiores são revestidos homogeneamente a azulejo, enquanto no piso térreo se utiliza placagem de pedra, de formas irregulares e em alguns pontos trabalhada rústicamente.

O pátio interno fornece iluminação aos longos corredores dos quartos e é também usufruído pelos dois núcleos de circulação vertical e pela lavandaria. As escadas de serviço localizam-se junto da lavandaria e dos quartos de serviço, que ocupam a fachada traseira, e são imperceptíveis do exterior. Pelo contrário, a escadaria nobre estende-se desde o pátio interior até à fachada principal, na qual se assume pelo recuo vertical que a divide em dois. Esta quebra, que resulta numa zona de sombra, é também enfatizada de outra forma: as largas marcações horizontais que separam as aberturas entre pisos ganham ainda mais expressão nos limites do alçado, onde se prolongam para além deste, ao passo que no corte central do edifício terminam ligeiramente antes de se dar a viragem de planos.

Um outro motivo de liberdade formal é a ondulação das fachadas laterais, fruto da geometria irregular dos quartos. Estes avançam em relação às casas-de-banho e

expressam-se exteriormente por planos salientes e inclinados em relação ao plano de fachada, de modo a conseguir uma iluminação mais eficaz, imprimindo ao volume uma enorme riqueza e variedade plástica.

Redução de escala

A vontade de quebrar o volume purista - na procura de maior diversidade formal e uma comunicação mais directa com as pessoas - também se traduz na sua subdivisão em elementos de menor dimensão, reduzindo a escala do edifício até se tornar mais próxima, familiar, íntima e doméstica.

No projecto para os apartamentos em Baveno (1950-1953) promovidos pelo INA-Casa, Giancarlo de Carlo, em vez de optar por um único bloco, distribui os 12 apartamentos em 6 pequenos volumes. Num declarado gesto de oposição ao racionalismo, estes 6 núcleos de planta quadrada (cada um com 2 apartamentos sobrepostos) são dispostos segundo uma organização irregular. Consegue-se um conjunto aparentemente espontâneo¹²³, ou mesmo desorganizado, e próximo da arquitectura popular, fazendo lembrar casas rurais construídas a pouco e pouco. Os blocos são ligados através de escadas exteriores, que dão acesso aos primeiros pisos e que funcionam como elementos de transição entre a rua e a casa, criando o ambiente ideal para a vida de vizinhança: “I studied the possibilities of lower housing, shaping blocked in clusters, and generating comfortable external spaces which stimulate communication”.¹²⁴ A opção pelas escadas comuns e abertas tem ainda uma outra vantagem: distinguir fisicamente os vários núcleos e dotá-los de uma clara identidade, acentuando a preferência pela pequena escala em detrimento do grande bloco de apartamentos. O conjunto resulta assim numa composição de escala íntima composta

¹²³ Esta tendência vem no seguimento da exposição que, em 1951, De Carlo foi encarregue de preparar para a IX Trienal, acerca da “arquitectura espontânea”. Ver: BRUNETTI, Fabrizio; BRUNETTI, Gesi – *Giancarlo de Carlo*, 1981.p. 77.

¹²⁴ DE CARLO, Giancarlo in MCKEAN, John – *Giancarlo De Carlo: layered places*, 2004. p. 18.

por vários volumes facilmente identificáveis e unificados pela cobertura tradicional do telhado de águas.

Esta preocupação de redução de escala está também presente no quarteirão habitacional projectado por Oriol Bohigas (1925 -) e Josep Maria Martorell (1925 -) em Barcelona (1958-1959). O projecto compreendia a construção de 130 apartamentos para os trabalhadores de uma fábrica num quarteirão do Plano de Cerdá. Respeitando o traçado urbano, o bloco do quarteirão decompõe-se em vários corpos que ganham uma individualidade própria, sem perderem o sentido unitário do conjunto. A fachada contínua é marcada por um ritmo de vazios, correspondentes ao recuo dos espaços de lavandaria e caixa de escadas, que criam zonas de sombra verticais e quebram a monotonia do quarteirão. Recorre-se, mais uma vez, a um núcleo que liga dois corpos e que, ao ser destacado para segundo plano, garante a individualização destes últimos e consequentemente a redução de escala do conjunto.

Materialidade

Segundo Colin Rowe e Robert Slutzky, em *Transparency: literal and phenomenal*, podia fazer-se a distinção de dois tipos de transparência na arquitectura do Movimento Moderno.¹²⁵ O *literal*, relacionado com o próprio material (o vidro) e as suas características translúcidas; e o *phenomenal*, relacionado com a qualidade inerente à organização do espaço, pois a transparência pode existir mesmo sem o vidro estar presente.¹²⁶ Tanto um como o outro seriam desacreditados pelas gerações do pós-guerra, aquando da revisão dos princípios modernos. Se, como vimos, a planta livre se desintegra na procura de individualização e introversão espacial, também o vidro

¹²⁵ RIBEIRO, Joana – *Lost in translation ou a crítica do estrangeiro*, 2005, p. 108.

¹²⁶ *Ibidem*.

imaculado e higiénico, “inimigo do segredo”¹²⁷ e símbolo de uma sociedade aberta e democrática, teria o seu fim. Na reconquista de valores de intimidade e segurança, a transparência é substituída pela opacidade, que teria o seu ponto alto na arquitectura pós-moderna: “opacity, both literal and phenomenal, became the watchword to the postmodern appeal to roots, to tradition, to local and regional specificity, to a renewed search for domestic security.”¹²⁸

Os volumes agarram-se ao chão, ganham peso e materialidade. Ao mesmo tempo que se desdobram expressivamente, a fachada assume-se como corpo definido que separa o interior do exterior e assegura a intimidade da vida doméstica.

No conjunto de habitações de renda económica projectadas por Nuno Teotónio Pereira para a Federação das Caixas de Previdência em Barcelos (1958-1962), podemos verificar esta preferência. Apostando na horizontalidade e baixa densidade do conjunto, opta-se por uma solução em banda onde os 20 fogos são organizados em dois edifícios de dois pisos (um com 6 fogos e outro com 14). Cada habitação tem acesso independente e comporta (com excepção para as duas que rematam um dos edifícios) uma sala relacionada com a cozinha, espaço de lavandaria, casa-de-banho e três quartos.

De acordo com as técnicas de construção locais, as paredes exteriores são estruturais e de pedra, aplicando-se o princípio da materialidade enquanto “massa”. Este aspecto é enfatizado pelo facto de os blocos de pedra granítica não serem rebocados no exterior, manifestando-se na fachada toda a solidez e espessura próprias do material e da solução construtiva.

Para além do factor material, a fachada ganha densidade pelos planos não ortogonais correspondentes à zona de refeições (que, com o objectivo de maximizar o espaço interior, definem um recanto adequado à mesa) e pelas escadas exteriores de acesso aos segundos pisos. Tendo como princípio a independência dos fogos e a recuperação do sistema tradicional de acesso pelo exterior, a fachada desenvolve-se numa sequência de diferentes planos que permitem uma boa orientação solar e criam

¹²⁷ Walter Benjamin citado por TEYSSOT, Georges - *Da teoria de arquitectura: doze ensaios*, 2001. p. 104.

¹²⁸ VIDLER, Anthony - *The architectural uncanny : essays in the modern unhomely*, 1999. p. 219.

bolsas de espaço exterior capazes de suportar a vivência ao ar livre que se julgava essencial na comunidade de um bairro.

Se a libertação da fachada - possível pelo sistema estrutural de lajes de betão sustentadas por pilares - foi uma conquista do Movimento Moderno, nos anos 50 assistimos à consolidação da “casca” da casa, seja pela opacidade da fachada, pelo carácter tectónico dos volumes, pela criação de uma membrana programática ou pela dispersão centrífuga de equipamento.

No edifício da rua Dezza (1957), que se analisa detalhadamente no próximo capítulo, Gio Ponti (1891 – 1979) faz uso destes dois últimos recursos, devolvendo vida à periferia do apartamento. Por detrás das varandas, o plano de vidro que definiria o alçado é ocupado por painéis coloridos e por mobiliário, constituindo assim a *finestra arredata*¹²⁹. No interior, junto a esta “janela decorada”, potencia-se uma zona de carácter flexível, dada a possibilidade de abrir cortinas e obter um espaço contínuo ao longo da fachada – é um espaço permeável tanto com o interior como com o exterior. A fachada é explorada como um elemento de transição que constitui, ela própria, um espaço qualificado.

Espaços de transição

O lugar de transição foi alvo de um profundo estudo por parte de Aldo van Eyck (1918-1999). No projecto para o Orfanato de Amesterdão (1956-1960) ensaiou um sistema reticulado de espaços que oscilam entre abertos e fechados, cobertos e descobertos, opacos e transparentes, onde a dualidade “dentro-fora” se aplica de forma ambígua. Segundo o arquitecto, os limiares deviam ser tratados como lugares intermédios bem definidos, que articulam as transições, em vez de constituírem uma

¹²⁹ O termo foi publicado pela primeira vez na revista *Domus* em 1954.

superfície que separa radicalmente duas realidades ou, pelo contrário, de conduzirem à insensível fusão entre essas mesmas realidades.¹³⁰ Propunha-se combater o "conceito contemporâneo (chamemos-lhe doença) da continuidade espacial e a tendência para eliminar todas as articulações entre espaços, isto é, entre o exterior e o interior, entre um espaço e o outro (entre uma realidade e a outra)".¹³¹

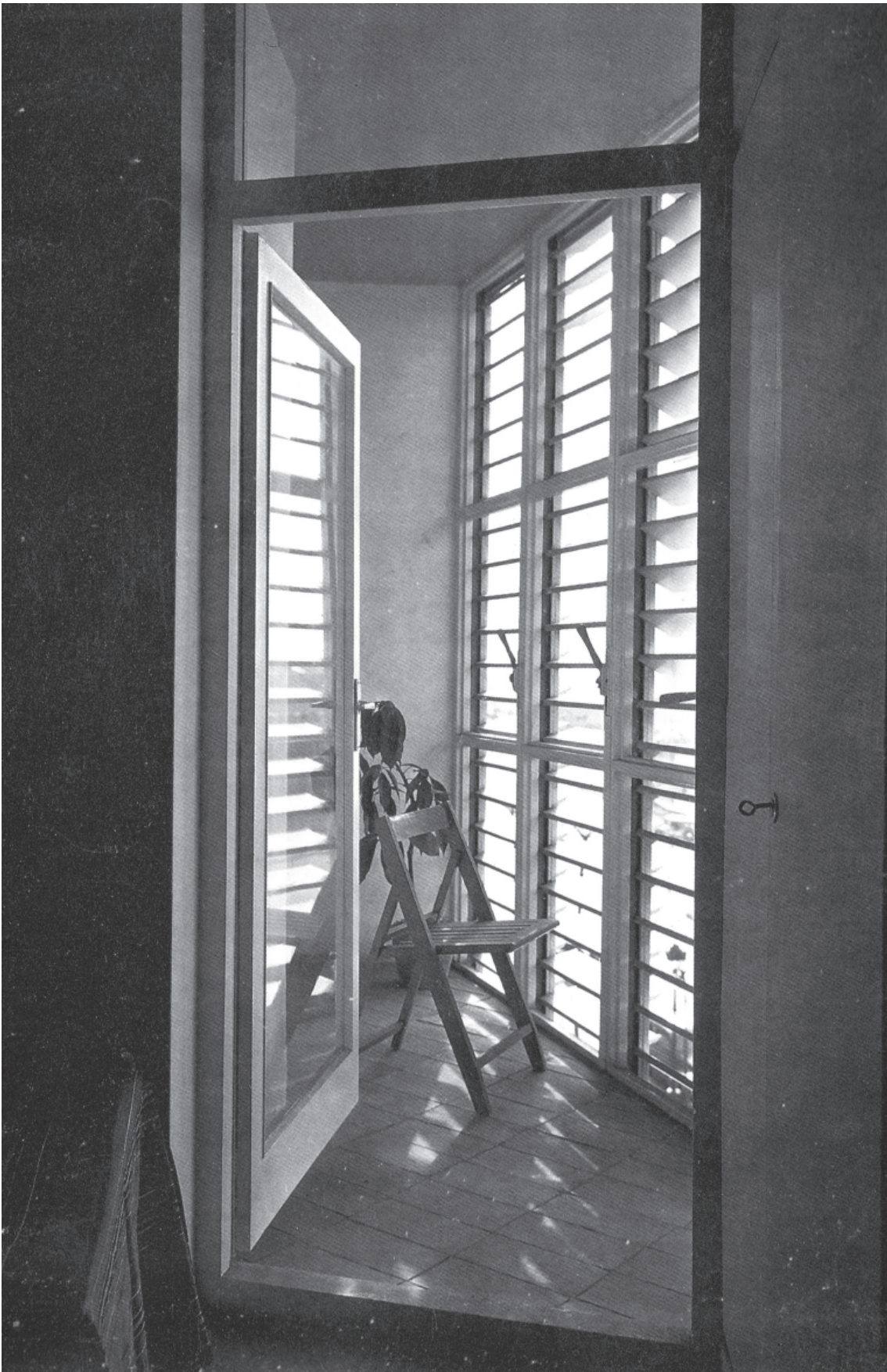
O edifício de habitação de Ignazio Gardella na rua Marchiondi (1949-1955) situa-se junto a um parque no centro de Milão. Devido às proporções do lote e à intenção de oferecer uma grande variedade de tipologias, as plantas resultam numa complexa subdivisão interna e variam de piso para piso - tendo como únicos elementos fixos os núcleos de serviço e os acessos verticais – o que se revela na fachada do edifício.

Gardella recorre a uma grande diversidade de dispositivos no sentido de conceber a fachada como uma franja perimetral que, graças à variedade de acontecimentos que encerra, estabelece uma zona de transição entre o interior e o exterior. O arquitecto aplica simultaneamente dois conceitos no que toca a esta relação. Por um lado, as varandas permitem o usufruto do espaço exterior, domesticado e próximo do interior; por outro, as galerias envidraçadas que correm ao longo da fachada permitem criar espaços interiores de grande proximidade com o exterior; à semelhança das *bow-windows* que rompem a grossura da parede para adiantar um recanto envidraçado até ao exterior e levam o ocupante à rua ou ao jardim sem que este tenha que sair de casa. O jogo da alternância entre varandas e galerias é ainda acentuado pelas diferentes áreas e posições que ocupam de piso para piso. Além do mais, de modo a preservar a árvore que se encontra junto à construção, as varandas recuam para garantir o seu crescimento, sendo perfuradas pelos seus ramos. O edifício estabelece, portanto, uma relação de forte simbiose com a vegetação que o rodeia, e que é ainda acentuada pelas plantas que preenchem as varandas. Esta combinação de elementos resulta numa série de movimentos que configuram um conjunto de áreas inter-relacionadas (interior

¹³⁰ MARTINS, João Paulo - *Os espaços e as práticas. Arquitectura e ciências sociais: habitus, estruturação e ritual*, 2006. p. 256.

¹³¹ Aldo van Eyck citado por MARTINS, João Paulo - *Os espaços e as práticas. Arquitectura e ciências sociais: habitus, estruturação e ritual*, 2006. p. 256.

e exterior) que, em pleno território urbano, tiram o máximo proveito do ambiente verdejante do jardim vizinho sem sacrificar a privacidade interior.



90. Vista sobre a varanda de um quarto, edifício de apartamentos em Barceloneta, José Antonio Coderch, 1951-1954

2.4. Edifício de apartamentos em Barceloneta

Barcelona, Espanha, 1951-1954, José Antonio Coderch

O edifício situa-se no bairro Barceloneta, na rua em frente ao porto antigo, e remata o quarteirão em esquina. A encomenda foi feita por parte do *Montepío Marítimo Nacional*, dependente do *Instituto Social de la Marina*, e consistia num edifício de dois apartamentos por piso, cada um com três quartos de duas camas.

Organização programática

Os apartamentos distribuem-se de forma simétrica no lote e de forma a que a sala de cada apartamento se relacione com a fachada principal a norte. A organização interna é definida por três faixas, sendo a central constituída pelo núcleo de circulação vertical e serviços, e as laterais pela sala e pelos quartos dos dois apartamentos. O núcleo central divide-se em duas partes: uma que abarca a cozinha, a lavandaria, a casa-de-banho de serviço e a caixa de escadas; e uma outra da qual fazem parte o elevador, a casa-de-banho completa e um vazio que permite a ventilação desta. Os quartos formam a zona íntima por excelência e comunicam através de um hall de distribuição que dá também acesso à casa-de-banho. O quarto junto à sala tem a particularidade de ter duas portas, permitindo uma outra ligação directa com o hall principal. Isto demonstra o rigoroso controlo geométrico no desenho da planta e a atenção dada aos acessos e sistemas de circulação interna, procurando acima de tudo uma organização eficaz e flexível.

Deformação geométrica

Através do domínio da geometria, o programa é resolvido adaptando as formas do espaço ao aproveitamento da pouca área disponível. O vasto programa para o lote de reduzidas dimensões é, segundo as palavras de Coderch, a justificação racional para a grelha oblíqua que rege a planta: “El solar era muy pequeño para el programa, [...]tuve que forzar la distribución inclinando los muros y tabiques, consiguiendo por este procedimiento lo que ellos pedían.”¹³² No entanto, a partir da análise dos seus desenhos ao longo do processo, podemos verificar que as torções se devem a outras razões: melhorar a qualidade dos apartamentos e alcançar a dignidade característica das casas unifamiliares que projectara anteriormente, tanto em termos organizativos como espaciais. Concretamente, podemos nomear algumas:

– Criar um segundo hall de distribuição, mais privado, que relacione os quartos e a sala de forma independente do hall de entrada.¹³³ Na obra de Coderch, o vestíbulo de entrada é tido como um elemento exterior à vida privada da casa, pois é o filtro necessário para manter a intimidade familiar. É nele que se recebe as visitas, devendo diferenciar-se dos outros espaços. A distribuição interna é, por isso, trabalhada por forma a manter o máximo isolamento da vida íntima familiar.

– Ligar de forma mais natural, através do desenho do vestíbulo principal, a entrada do apartamento à sala. A forma deste hall, tão irregular quanto invulgar, deve-se à necessidade de conduzir quem entra em casa directamente à sala, a zona mais pública da casa. A organização interna é particularmente inconveniente neste aspecto, pois a ligação é dificultada pelo facto de os quartos se encontrarem mais próximos da entrada do que a sala. Para que se adapte à diagonal criada entre a porta de entrada e a sala, recorre-se a duas inflexões nas paredes que delimitam o hall - uma entre as paredes da caixa de escadas e da casa-de-banho de serviço, e outra entre as paredes do quarto contíguo à sala e do hall de distribuição dos quartos. Consegue definir-se o vestíbulo como uma paragem entre dois movimentos e a circulação flui naturalmente desde o

¹³² CODERCH, José Antonio citado por DIEZ, Rafael – *Coderch: variaciones sobre una casa*, 2007. p. 266-267.

¹³³ Esta intenção, evidente num desenho do processo projectual (ver figura 32) acabou, no entanto, por ser abandonada.

patamar do elevador até à sala. A fluidez desta sequência é acentuada pelo pavimento, cuja direcção se mantém desde a entrada até ao limite oposto da sala. Assim se consegue uma relação espacial entre a entrada do apartamento e a sala, mas sem linhas visuais contínuas que poderiam devassar este espaço interior.

– Ajustar a relação entre os quartos e as varandas: através do quarto central, as varandas dos quartos adjacentes unem-se e criam um espaço facilmente apropriável pelas crianças.

– Avançar a esquina da sala, em busca do sol, da luz e da relação com a rua, sobre a qual se projecta.

O recanto

Fruto da deformação da planta ortogonal inicial, os espaços são mais facilmente definidos. É o que acontece na sala, onde co-existem, separadas pela diagonal virtual que liga o hall de entrada à esquina oposta da sala, a zona de refeições e a zona de estar. Esta última, configurada por um pequeno móvel, algumas prateleiras de parede e um sofá que se acolhe entre a parede e a lareira, forma um recanto protegido (amparado de dois lados) e menos relacionado com a rua. O tapete, que inclusivamente é desenhado na planta, só acentua o seu carácter íntimo e confortável. Ainda que numa superfície tão pequena, como o é esta sala, podemos ainda definir um outro espaço: na esquina que se projecta sobre a rua, cria-se um canto envidraçado com um ambiente próprio e que representa a relação com o exterior.

Espaços de transição

Para Coderch, como é particularmente notório nas casas unifamiliares que projectara anteriormente, o disfrute do exterior é prioritário.¹³⁴ Sem a vantagem do jardim existente na maioria dos seus projectos anteriores, e no contexto urbano, recorre a varandas fechadas e protegidas por persianas. Cria-se uma dupla pele que resguarda uma espécie de galeria interior que, apesar do carácter exterior, constitui “un espacio de discreción e independencia”¹³⁵, controlando a relação da casa com a rua. Este sistema apresenta por isso uma alternativa à arquitectura de paredes sólidas e aberturas mínimas no que toca à questão da privacidade, pois também garante o isolamento do espaço doméstico em relação ao exterior. A fachada passa então a ser uma franja perimetral, que ora estreita, ora alarga, e que contém, ela própria, programa. De uma diversidade notável, contém vazios - o espaço de lavandaria/estendal e as varandas dos quartos - e cheios - a lareira e os armários do quarto central projectam-se até ao limite, incorporando-se nas paredes portantes.

Volumetria

Em termos volumétricos, o edifício consiste num corpo que assenta em paredes de pedra, pois os vários planos verticais, das persianas e das paredes exteriores que revestem os pisos, não existem no piso térreo. A uniformidade do corpo central do edifício é assegurada pela marcação vertical dos vários planos e pela continuidade perimetral que a planta garante. Num jogo de saliências que revela a multiplicidade de ângulos e direcções do interior, a fachada recupera o movimento ondulatório, a organicidade e a expressividade que se começavam a sentir timidamente na arquitectura

¹³⁴ DIEZ, Rafael - *Coderch: variaciones sobre una casa*, 2007. p. 251.

¹³⁵ CABRERO, Gabriel Ruiz - *El moderno en España: Arquitectura 1948-2000*, 2001. p. 29.

internacional dos anos 30 e denotam a influência da arquitectura nórdica, em especial de Alvar Aalto.¹³⁶

Materialidade

A comparação com a arquitectura italiana é também inevitável.¹³⁷ A decomposição da fachada em planos verticais e o remate do profundo beirado mostram uma grande semelhança com o edifício Borsalino de Ignazio Gardella, revelando que Coderch se situa na linha mais avançada da arquitectura contemporânea.

Tal como Gardella, quando em frente a um edifício de dimensões consideráveis, opta por uma fachada leve. Assumida como superfície e não como “massa”, a fachada mostra que não tem espessura ao entrar em contacto com o plano inferior do primeiro piso. Consequentemente, os materiais evitam também dar a sensação de peso, evidenciando a característica de revestimento: para além das delicadas persianas, as paredes são revestidas a azulejo. A opção por estes dois materiais demonstra como no caso catalão a adequação do projecto à arquitectura moderna passa pela reinterpretação das linguagens vernaculares, neste caso mediterrâneas.

A singularidade da planta, perfeitamente resolvida a partir de uma geometria não ortogonal, e a fachada, composta por grandes planos abstractos, deu um grande prestígio ao arquitecto catalão e converteu o edifício num dos primeiros exemplos da arquitectura moderna do pós-guerra de Barcelona.¹³⁸

A partir da perda de ortogonalidade consegue-se uma planta inédita que permite uma grande riqueza de espaços e a exploração da ideia de intimidade. De facto, as opções de projecto, desde a geometria ao tratamento da fachada, não são gratuitas: para

¹³⁶ DIEZ, Rafael – *Introducción a la arquitectura de una ética*, 2005. p. 18.

¹³⁷ MONTANER, Josep Maria - *Después del movimiento moderno: arquitectura de la segunda mitad del siglo XX. do séc. XX*, 1993. p. 43.

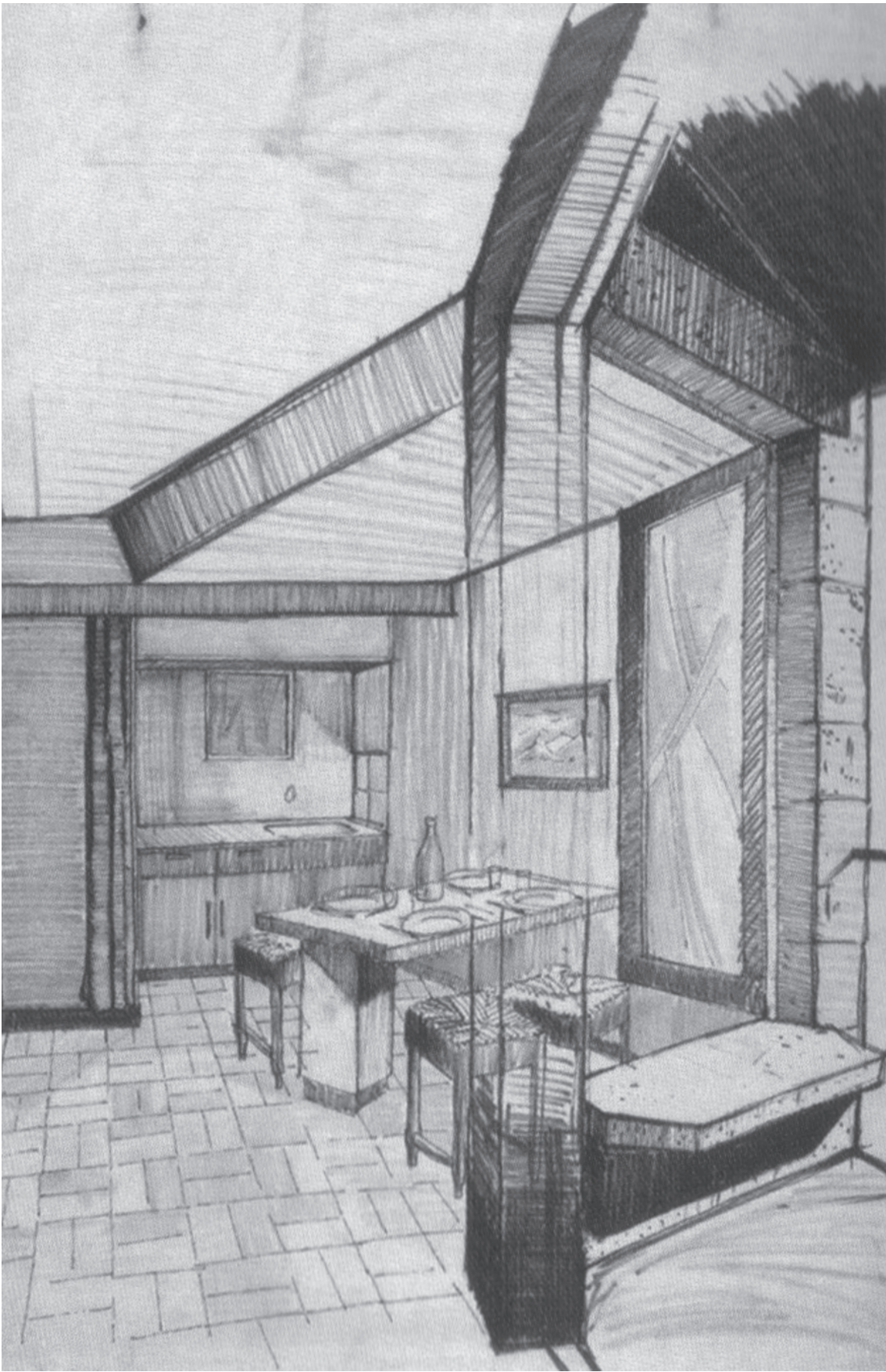
¹³⁸ DIEZ, Rafael – *Coderch: variaciones sobre una casa*, 2007. p. 81.

além de as relações entre as várias divisões serem eficazes e funcionais, o projecto alcança um nível de domesticidade em vários aspectos relacionados com tratamento epidérmico. Um deles é a escolha dos materiais, nomeadamente em relação às persianas, acerca das quais Coderch afirma que “dan una luz muy agradable y producen la sensación de recogimiento”¹³⁹. Outro é a configuração espacial. Em relação a este ponto, tomamos como exemplo a necessidade de, segundo Coderch, os vãos da sala se alongarem do chão ao tecto para corrigir as reduzidas dimensões do espaço.¹⁴⁰ Um último aspecto é a controlada relação com o exterior: “This isn't about calligraphy but rather about the richness of spaces and the domestication of the external environment via half-open patios, terraces and pergolas”.¹⁴¹

¹³⁹ CODERCH, José Antonio citado por DIEZ, Rafael – *Coderch: variaciones sobre una casa*, 2007. p. 267.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ DIEZ, Rafael – *Introducción a la arquitectura de una ética*, 2005. p. 18.



91. Perspectiva interior do conjunto de apartamentos em Barcelos, Nuno Teotónio Pereira

3. APROPRIAÇÃO

Se pensarmos na casa como uma construção para ser apropriada, a actividade humana, assim como os pertences dos seus habitantes, não podem ser desligados do espaço doméstico. Além do mais, completam-no; a arquitectura é como que um fundo que ganha sentido com os móveis, os objectos e os hábitos domésticos que nele actuam e lhe dão carácter. É o que contam os desenhos de Nuno Teotónio Pereira para o projecto habitacional em Barcelos. Os quadros nas paredes, os bancos de palha e a mesa posta apontam para uma apropriação efectiva por parte dos futuros utentes. Revelam uma preocupação em imaginar a casa ocupada pelos objectos do quotidiano, que marcam rotina doméstica e caracterizam a vida dos seus habitantes.

Por oposição a uma casa exposta, estetizada, fotogénica e percorrível, a casa será convidativa, acolhedora, apropriável e passível de ser alterada. Beatriz Colomina aborda esta oposição de conceitos em relação à arquitectura de Le Corbusier e Adolf Loos.¹⁴² Segundo a autora, para Le Corbusier a arquitectura é uma questão conceptual a ser resolvida na pureza do campo das ideias. Ao ser construída, envolve-se com o “world of phenomena”¹⁴³ e perde a perfeição. Daí que Le Corbusier tenha manipulado fotografias das suas obras, de forma a modificar a imagem do construído e não desviar a atenção do que era realmente importante.¹⁴⁴

Poucas são as fotografias dos seus edifícios onde se vêem pessoas. Os habitantes não parecem viver realmente nas casas onde se encontram, parecem alheados e deslocados do cenário doméstico: “Unlike the subject of Loos's houses who is both actor and spectator, both involved and detached from the domestic stage, Le Corbusier's subject is detached from the house with the distance of a visitor, a viewer, a

¹⁴² COLOMINA, Beatriz - *Privacy and publicity : modern architecture as mass media*, 1998.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 114.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 107-111.

photographer, a tourist.”¹⁴⁵ O mesmo acontece com os objectos, os quais, para além de raros, não são reveladores de qualquer tipo de actividade humana. Ao contrário dos desenhos de Nuno Teotónio Pereira, estes povoam as fotografias como um rasto deixado por alguém que apenas passou e não mora ali: “They tend to be, again, the objects of a visitor (hat, coat, etc.). Never do we find any trace of “domesticity”, as traditionally understood.”¹⁴⁶ Os objectos que colonizam estas fotografias têm uma vertente mais social que familiar, mais pública que íntima, mais de encenação que de apropriação.

Já Loos assume que o interior é precisamente aquilo que não pode ser fotografado: “The inhabitants of my interiors do not recognize their own house in photographs”.¹⁴⁷ Ao contrário de Le Corbusier, as suas casas não são apreensíveis pela fotografia mas sim pela ocupação e experiência espacial. As suas ideias só podem ser provadas através da habitação e apropriação no próprio espaço construído. “Photography renders insubstantial, whereas what I want in my rooms is for people to feel substance all around them, for it to act upon them, for them to know the enclosed space, to feel the fabric, the wood, above all, to perceive it sensually, with *sight* and *touch*, for them to dare to sit comfortably and feel the chair over a large area of their external bodily senses... How can I prove this to someone by means of a photograph?”¹⁴⁸

Os interiors de Loos conformam uma ideia tradicional de conforto. “In his houses it is easy to imagine many places where one would like to ensconce oneself, depending on one’s mood, the hour of the day, what one desires the space to provide, to communicate, to protect.”¹⁴⁹

É esta ideia de casa, dependente de um envolvimento permanentemente activo com o habitante, que interessa aqui explorar, tal como interessou também muitos arquitectos ao longo dos anos 50. Seguidamente, a questão será abordada em dois momentos: ao nível da atitude de projecto, segundo a qual se assume uma relação

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 326 .

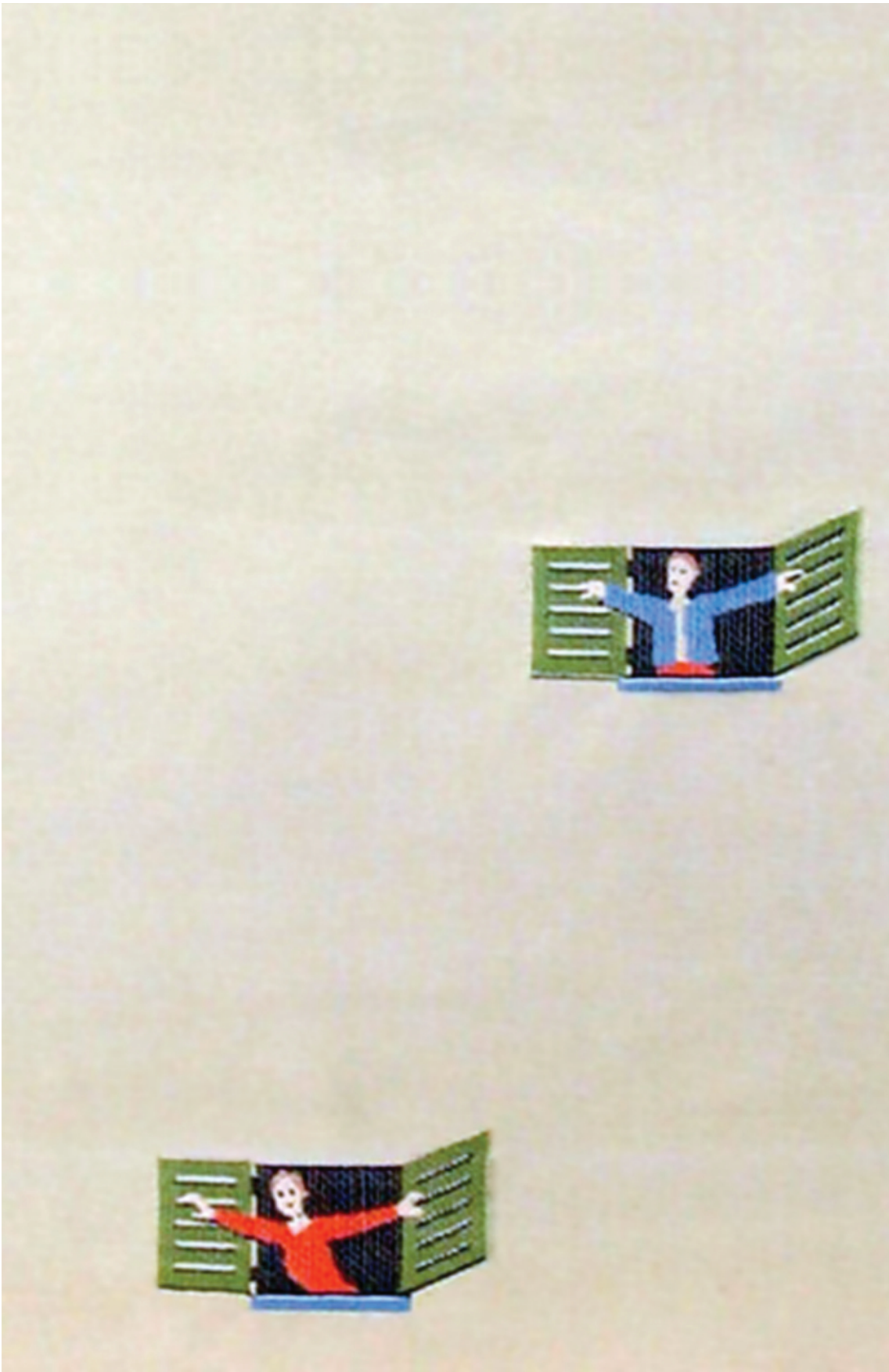
¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 327

¹⁴⁷ Adolf Loos citado por COLOMINA, Beatriz - *Privacy and publicity : modern architecture as mass media*, 1998. p. 31.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 64.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 67.

comprometida com a sociedade presente, à qual a arquitectura deve dar resposta; e em termos do papel interventivo do utente, que a arquitectura deve garantir fornecendo possibilidades espaciais que permitem a adaptação do espaço doméstico às actividades do dia-a-dia e ao longo do tempo.



92. *I Morosi Alla Finestra*, Gio Ponti, 1933

3.1. Arquitectura como um serviço: uma questão ética

“For a window, the architect (the artist) always imagine a person at the windowsill, for a doorway a person going through, for a stairway a person coming down or going up, for a porch a person who stops there, for a hall two people who meet there, for a terrace someone resting there, for a room someone living there.”¹⁵⁰

Para Gio Ponti e outros arquitectos da sua geração, a arquitectura deveria manter-se afastada da utopia e da revolução, do carácter panfletário e de fundamentos preferencialmente estéticos ou formais. Pelo contrário, cada projecto constituiria um documento humanizado para um homem comum e de necessidades reais, onde a qualidade seria apenas fruto de uma extrema sensibilidade e dedicação no desenho.

O homem comum

A questão de pensar numa arquitectura que responde a um utente, de acordo com as suas necessidades e desejos, começou a ser predominante nos anos 50: “User was one of last terms to appear in the canon of modernist discourse. Unknown before about 1950, the term became widespread in the late 1950s and 1960s.”¹⁵¹

Após a Segunda Guerra Mundial, ao mesmo tempo que as cidades europeias eram alvo da reconstrução baseada nas técnicas mais avançadas e nas permissas do Movimento Moderno, as ciências sociais (como a sociologia, psicologia ou antropologia) vão ganhando importância no campo da arquitectura. As imagens do homem genérico e da família tipo, que corresponderiam às propostas idealizadas do

¹⁵⁰ Gio Ponti citado por CAMPONOGARA, Claudio – *Amate l'architettura*. [Em linha]

¹⁵¹ FORTY, Adrian - *Words and buildings: a vocabulary of modern architecture*, 2000. p. 312.

*Existenzminimum*¹⁵², vão sendo desacreditadas e substituídas pelas de um homem complexo e dotado de individualidade própria. Era necessário recuperar os valores humanos, psicológicos e autobiográficos e aceitar o homem com as suas carências e imperfeições¹⁵³.

Neste sentido, a psicologia complexa do homem enquanto utente é revalorizada pelos arquitectos e “La visión que se tiene del hombre como usuario de la arquitectura varía radicalmente entre los años del Movimiento Moderno y los años de después de la Segunda Guerra Mundial”.¹⁵⁴ O papel do arquitecto já não era educar o homem mas antes aceitar as suas fragilidades, necessidades físicas e emocionais, trabalhando em função de um usuário real e específico. Segundo Fernando Távora, “Aos mais dotados compete, naturalmente, a função de condutores, de criadores de protótipos, mas cremos que, porque mais dotados, essa qualidade não deverá permitir-lhes uma espécie de fuga da sua circunstância ou de um caminhar no sentido da utopia, porque os outros homens – que justificam a sua razão de ser e deles necessitam – têm o direito de esperar de tais dotes alguma coisa de concreto para a sua existência”¹⁵⁵

Compromisso com a realidade

Fernando Távora é um dos arquitectos que, a par de outros como Alison e Peter Smithson, Richard Rogers e José Antonio Coderch, apela a uma arquitectura contextualizada, anónima, ligada à tradição e que respeita as pré-existências.¹⁵⁶ Não cabia à arquitectura encontrar uma solução brilhante para os problemas da sociedade nem transformá-la a partir de teorias abstractas e modelos reproduzíveis em massa; não

¹⁵² *Existenzminimum* descrevia a ideia racionalista de um espaço mínimo onde o ser humano poderia viver eficientemente, de acordo com a ideia de possibilitar habitação para o maior número ao mais baixo custo. Este conceito serviria de base para a definição do padrão de habitação mínima discutido no CIAM II.

¹⁵³ MONTANER, Josep Maria - *Después del movimiento moderno: arquitectura de la segunda mitad del siglo XX. do séc. XX*, 1993. p. 18.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ TÁVORA, Fernando – *Da organização do espaço*, 1982. p. 37.

¹⁵⁶ MONTANER, Josep Maria - *Después del movimiento moderno: arquitectura de la segunda mitad del siglo XX. do séc. XX*, 1993. p. 18.

lhe cabia propor uma nova forma de vida. Pelo contrário, deveria compreender a sociedade do seu tempo, melhorando modestamente aquilo que foi adquirido e consumado ao longo de séculos de tradição.

José Antonio Coderch partilha da mesma opinião. Nas várias habitações unifamiliares que projecta ao longo da sua prática profissional, os princípios de distribuição programática são relativamente constantes. A organização da casa é adaptada à vida dos clientes através da criação de três áreas diferenciadas, como verificámos na Casa Ugalde, que correspondem à zona comum, núcleo de serviços e quartos, e que ganham destaque quando vinculadas a volumes distintos. Coderch vê esta regra como um indicador de qualidade nos seus projectos, mas assume que se trata de uma prática natural, comum e acima de tudo muito antiga. A propósito da organização espacial da casa Catasús, onde também aplica a configuração em “T”, afirma: “Esto [la articulación por núcleos funcionales] es más viejo que l'andare a piedi...”¹⁵⁷ De facto, recorre à distribuição espacial da casa burguesa tradicional, que evoluiu ao longo da história e teve o seu apogeu no século XIX¹⁵⁸, numa clara aceitação da sociedade existente. “Coderch is not a social reformer, either, since as an individual he has neither the strength nor the ability to control the direction of society, nor ought to do this. From this conviction comes his continual calls to tradition, a new tradition, because the isolated individual cannot perform social work that by definition should be collective.”¹⁵⁹

Do seu ponto de vista, a única forma de o arquitecto garantir qualidade nos seus projectos é empenhar-se arduamente no seu trabalho. Mais artesão que artista¹⁶⁰, Coderch aperfeiçoa a distribuição programática, manuseia espacialidades, modela planos e distorce a ortogonalidade geométrica, por forma a adaptar o edifício ao terreno, ao clima, às pessoas, a modos de vida. Apesar de ter mantido estreito contacto com os protagonistas da arquitectura internacional e de ter pertencido a grupos como o Grup

¹⁵⁷ DIEZ, Rafael – *Coderch: variaciones sobre una casa*, 2007. p. 269.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁹ DIEZ, Rafael – *Introducción a la arquitectura de una ética*, 2005. p. 18.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 25.

R¹⁶¹ e o Team X, era avesso a teorias de qualquer espécie. Ao escrever o ensaio *It isn't geniuses we need right now*, recusa ser tomado como um intelectual e afirma que os seus edifícios são meramente a consequência de muito trabalho prático. Dando a sua postura como exemplo, acusa todos aqueles que acreditam que esquemas, regras e gráficos conduzem a uma boa arquitectura. “Necesitamos que miles y miles de arquitectos que andan por el mundo piensen menos en Arquitectura (con mayúscula), en dinero o en las ciudades del año 2000, y más en su oficio de arquitecto.”¹⁶²

A arquitectura, à semelhança do que pensa Fernando Távora, responde a uma ética; é um serviço à sociedade que se sobrepõe a qualquer gesto individual. O arquitecto “deverá atender sempre ao aspecto pedagógico das formas, à influência que elas poderão ter sobre determinados sectores da sociedade, o que pressupõe, no fundo, uma atitude moral de humildade e de compreensão do criador perante a circunstância que o envolve.”¹⁶³

Estas preocupações eram também comuns a grande parte da arquitectura escandinava, de forma particularmente evidente nas obras de Aalvar Aalto. O novo-empirismo, que capta a atenção internacional e prestigia a arquitectura nórdica após a Segunda Guerra Mundial, faz uma releitura dos pressupostos modernos a partir de uma relação de empatia com a natureza e com os utentes. Revisitando a arquitectura tradicional e vernacular, adapta-se organicamente ao clima, à luz, à paisagem e aos materiais específicos do Norte da Europa, em busca do conforto do homem.

Num claro gesto de admiração por estes fundamentos, Coderch refere: “Uno de los problemas más importantes para un arquitecto es hacer compatible el progreso con la humanidad que irradian las viejas construcciones. [...] La arquitectura finlandesa me produce siempre una gran admiración, tanto por las realizaciones particulares de sus arquitectos más destacados y conocidos como por la obra conjunta de todos ellos. Y quizá sea esto último [...] lo más importante, porque revela la existencia en ese país de un gran número de arquitectos que respetan los valores esenciales del hombre y del

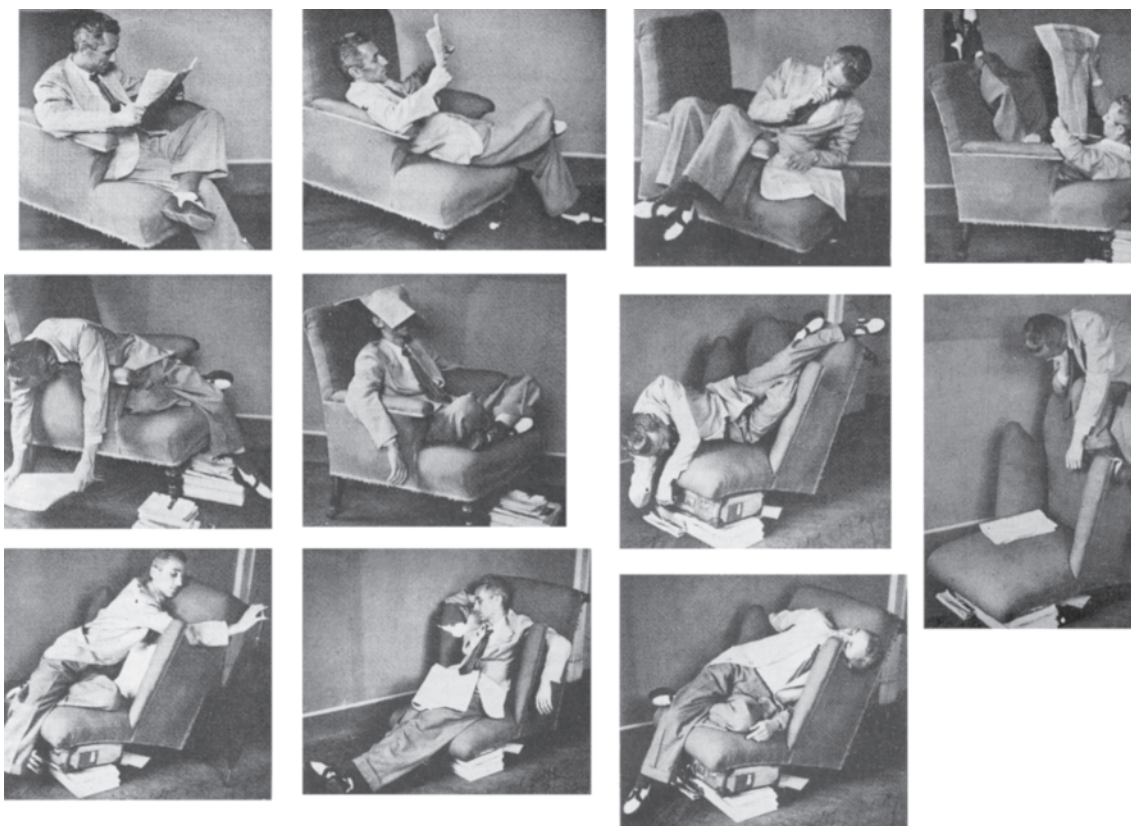
¹⁶¹ Grupo que se propôs a propagar a arquitectura moderna em Barcelona na década de 50 (1951-1961). Entre os seus membros figuravam José Antonio Coderch, Manuel Valls, Oriol Bohigas e Josep Maria Martorell.

¹⁶² CODERCH, José Antonio – *No son genios lo que necesitamos ahora*, 2005. p. 134.

¹⁶³ TÁVORA, Fernando - *Da organização do espaço*, 1996. p.38.

mundo que nos rodea. Saber tener en cuenta estos valores es ya, por de pronto, adoptar la única postura correcta (ética más que estética) en el ejercicio de nuestra profesión”.¹⁶⁴

¹⁶⁴ José Antonio Coderch citado por FRAMPTON, Kenneth – *Homage à Coderch*, 2005. p. 4.



93. *Ricerca di comodità in una poltrona scomoda*, Bruno Munari, 1950

3.2. Arquitectura participada: a “obra aberta”

Por forma a possibilitar que a casa servisse as aspirações específicas dos futuros ocupantes, era necessário garantir um certo grau de liberdade para que pudessem escolher como usar cada elemento e cada espaço. A garantia de sucesso de um projecto dependia da sua materialização e seria mensurável pela forma como o espaço era usado e reinterpretado pelos utentes. Aspirava-se a uma arquitectura comunicativa, que se aproximasse das pessoas e onde estas pudessem ter um papel activo na concepção e utilização dos espaços.

O homem interventivo

A par da ideia de um homem comum, concreto e com necessidades específicas, surge nestes anos uma nova consciência da espontaneidade e liberdade individual do ser humano, consonante com o pensamento existencialista¹⁶⁵, que se vem formando desde o período entre guerras, e que a partir de 1949 Jean-Paul Sartre apresenta nos seus escritos.¹⁶⁶ Segundo este, “a existência precede a essência”, ou seja, o homem existe e só depois se define, deixando de estar associado a uma biografia padrão para ser responsável pela sua existência. Em oposição a concepções universais e deterministas, valoriza-se a componente lúdica e a vertente experimental, sendo que a arquitectura

¹⁶⁵ O existencialismo é uma corrente filosófica que teve o seu início na primeira metade do século XX, tendo como seguidores Jean-Paul Sartre, Martin Heidegger ou Miguel de Unamuno. Apesar de cada um destes autores ter uma doutrina pessoal, partilham do assumir radical da consciência individual mergulhada nas condições reais da existência humana. Ver: *existencialismo* [Em linha].

¹⁶⁶ MONTANER, Josep Maria - *Después del movimiento moderno: arquitectura de la segunda mitad del siglo XX. do séc. XX*, 1993. p. 18.

deveria evitar modelos impositivos e tender para a criação de ambientes abertos à capacidade criativa dos utentes.

Consciente de que a caracterização espacial influi directamente no comportamento do utente e de que a dimensão experimental e vivencial da arquitectura não pode ser menosprezada, Nuno Portas defende que o arquitecto deverá pensar o projecto para além das necessidades directas, ligadas à funcionalidade primária, explorando a liberdade de actuação face ao espaço pela via das significações. Isto significa que os instrumentos de caracterização dos elementos do espaço da arquitectura devem ser aplicados no sentido de criar uma linguagem comum e inteligível, que comunica com os utentes através de uma “gama de sinais característicos de determinadas qualificações espaciais, uma semântica de espacialidades.”¹⁶⁷ No entanto, apesar de dotarem o edifício de uma carga significativa, estes sinais não deveriam ter um carácter determinístico, para que estimulassem a livre adesão dos usuários em termos de mobilidade programática e versatilidade de utilizações. Esta é a ideia de “arquitectura aberta” que Nuno Portas defende, concordante com a importância das ciências humanas para a arquitectura e da necessidade de valorizar o papel do usuário no processo de projecto. A partir da problemática colocada por Umberto Eco em *Opera Aperta*, de 1962, analisa as três características fundamentais desta noção: “a *disponibilidade* para diversas fruições a partir de um princípio inicialmente marcado na estrutura da obra; o carácter incompleto, que indica mas não vincula ampliações possíveis; e a atitude activa pedida aos utilizadores: não apenas a sua compreensão e exploração cultural, mas para a completarem, a transformarem segundo uma pedagogia logo contida na apreensão da obra.”¹⁶⁸

A “obra aberta” funciona assim como um contentor vazio de imposições mas dinâmico e disponível para a livre apropriação de diferentes gerações, funções e utilizações, segundo uma activação orgânica dos seus sinais. A obra é “aberta” porque prevê e promove uma relação estreita com o usuário, sendo que este é elemento

¹⁶⁷ PORTAS, Nuno – *A arquitectura para hoje; seguido de evolução da arquitectura moderna em Portugal*, 2008. p. 124.

¹⁶⁸ PORTAS, Nuno – *A arquitectura para hoje; seguido de evolução da arquitectura moderna em Portugal*, 2008. p. 82

essencial a dois tempos distintos: “*aberta*, primeiro, quanto ao processo estético que se quer completado na própria experiência do seu consumo pelo observador ou sujeito; *aberta*, depois, quanto ao próprio processo da formação e transformação no tempo, que potencialmente se lhe imprime.”¹⁶⁹

O Orfanato de Amesterdão serve-nos mais uma vez de referência, agora em relação à capacidade que o edifício teria para ser apropriado de várias formas, propondo hipóteses de utilização mas também sugerindo novas interpretações: “O habitante devia poder descobrir as características formais do edifício como um jogo, como uma série de factos estimulantes, aptos a ser explorados, interpretados e fruídos criativamente; aptos a oferecer diferentes possibilidades de uso que não se esgotam nas respostas previstas pelo arquitecto.”¹⁷⁰ Van Eyck não previa que o edifício impusesse a única e correcta forma de ser apropriado, nem defendia a neutralidade ou indiferença perante os utilizadores. Ao invés, o edifício “afirmava a sua presença, pretendia interferir na vida dos seus ocupantes. Daí poder dizer-se que, neste caso, “a forma gera a função”.¹⁷¹

Assim, através da criação de espaços e elementos ambíguos, fornece-se uma variedade de possibilidades de apropriação que na habitação se torna vantajosa. Como diria Robert Venturi mais tarde, “A ambiguidade válida fomenta a flexibilidade útil.”¹⁷²

Flexibilidade espacial

Muitos são os exemplos da década de 1950 onde a organização da casa é pensada de forma a explorar relações entre as actividades domésticas, criando espaços de carácter polivalente e ambíguo, que muitas vezes podem ser abertos ou fechados, alargados ou

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 80

¹⁷⁰ MARTINS, João Paulo - *Os espaços e as práticas. Arquitectura e ciências sociais: habitus, estruturação e ritual*, 2006. p. 268.

¹⁷¹ *Ibidem*.

¹⁷² VENTURI, Robert – *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, 2003. p. 53.

assimilados, sendo flexíveis a determinadas ocasiões. Além do mais, a flexibilidade espacial consistia numa preciosa ajuda na optimização do espaço, daí que tenha sido bastante explorada nos programas de habitação do pós-guerra em vários países europeus, nomeadamente no INA-Casa. Segundo Georges Teyssot, “O termo “flexibilidade” exprime a vontade manifestada pelos designers italianos de responder aos múltiplos e contraditórios objectivos da habitação mínima. As exigências mais refinadas de conforto, mas também a expressão de uma nova “liberdade” na habitação, as aspirações ao isolamento individual e a necessidade de controlo familiar, encontram neste dispositivo de permutabilidade na utilização de espaços limitados a esperança de tornar flexível o inflexível.¹⁷³ De facto, se por um lado os recursos eram poucos (em termos de materiais, tecnologia e áreas disponíveis), por outro, a vontade de responder às necessidades quer da família quer dos seus membros, instigava à procura de novos esquemas e dispositivos que permitiam alcançar a flexibilidade desejada.

Um dos dispositivos utilizados é o passa-pratos, que garante uma ligação contida entre sala e cozinha, como foi analisado anteriormente no edifício em Olivais Norte e também presente em projectos do INA-Casa. É uma forma de relacionar dois espaços, dando relevo às áreas de serviço, mas de modo a que não deixem de ser espaços definidos.

Também através da utilização de cortinas é possível relacionar espaços contíguos da forma mais conveniente, permitindo que se exponham ou isolem determinadas áreas da casa, sobretudo a nível visual.

Nos apartamentos do quarteirão Pallars em Barcelona, de O. Bohigas e J. M. Martorell, a cortina que separa a cozinha da sala permite esconder um espaço de serviço à zona mais nobre da casa, sem que se perca a relação entre as duas. Assim, enquanto a cozinha é utilizada, a cortina recolhida anula as suas limitadas dimensões e permite a entrada de luz natural, numa franca relação com a sala. O mesmo esquema é adoptado

¹⁷³ TEYSSOT, Georges - *Da teoria de arquitectura: doze ensaios*, 2010. p. 108.

no conjunto habitacional de Barcelos, de Nuno Teotónio Pereira, embora esta zona seja ampliada à cozinha e espaço de refeições.

No edifício na rua Dezza, Gio Ponti utiliza uma série de cortinas que unem as várias divisões junto à fachada principal. Este sistema permite que, quando as cortinas estão fechadas, os espaços mantenham a sua independência e que, quando as portas se encontram abertas, se forme uma galeria associada à varanda.

Como se verificou anteriormente em relação à sala de recepções da moradia Dr. Barata dos Santos, de Nuno Portas e Nuno Teotónio Pereira, a variedade de portas permite o acesso directo de uma divisão a várias partes da casa, facilitando percursos e possibilitando relações com os diferentes tipos de actividade que a envolvem.

O tipo de porta tem também a capacidade de determinar a relação entre os espaços. No Bloco das Águas Livres em Lisboa, por exemplo, o quarto junto à sala possui uma porta de acesso ao hall de distribuição e uma outra porta, de correr, permite facilmente que se abre ou feche à área da sala. Desta forma, cria-se a oportunidade de esta divisão ser utilizada como quarto (já que a privacidade é totalmente assegurada com esta segunda porta fechada) ou como escritório (que pode facilmente associar-se ou não à zona comum). “Una reforma inofensiva, como cerrar algunas puertas con llave, acaba por determinar fácilmente un uso de la casa de acuerdo con las necesidades – en ese momento – de sus habitantes.”¹⁷⁴

Graças à criação de espaços abertos a variadas formas de utilização e à maneira como se faz uso de elementos como passa-pratos, portas e cortinas, resolvem-se problemas de relação entre dois ou mais espaços específicos, garantindo um uso da casa mais versátil e funcional e dotando-a de uma componente lúdica e experimental.

¹⁷⁴ MONTEYS, Xavier; FUERTES, Pere – *Casa collage: un ensayo sobre la arquitectura de la casa*, 2001. p. 78.



94. Vista sobre o espaço contínuo junto à fachada, apartamento de Gio Ponti na rua Dezza, Gio Ponti, 1957

3.3. Edifício de apartamentos na rua Dezza

Milão, Itália, 1957, Gio Ponti

O edifício situa-se em Milão, na arborizada avenida Giuseppe Dezza e perto do parque Solari, sendo que as traseiras se relacionam com o interior do quarteirão. Constituído por 8 pisos além do térreo, tem a particularidade de o último ter sido ocupado na sua totalidade pelo próprio arquitecto e sua família. Como o edifício não preenche a totalidade do lote, a área traseira foi convertida a jardim, no qual se encontra a garagem utilizada por Ponti como o seu estúdio de trabalho.

Diversidade

Em vez de ser composto por uma mera repetição de pisos, o edifício consiste na sobreposição de plantas diferentes, onde a cada piso correspondem apartamentos de dimensão e organização distintas. Esta diversidade é visível tanto na fachada principal, na variação das paredes divisórias entre apartamentos e na disposição de aberturas, como na fachada traseira, cuja composição volumétrica se caracteriza por avanços, recuos, terraços e varandas, diferentes de piso para piso.

Planta tipo

Ainda que não possa ser verdadeiramente considerada como planta tipo, por só corresponder a 3 plantas em 9, a planta dos pisos 4º, 5º e 6º é a única que se repete em

todo o edifício. Mas ainda que neste caso a planta se multiplique por três pisos, damos conta de que a divisão entre os dois apartamentos que constituem cada um deles não é linear. Apesar de a largura respeitante à fachada principal ser a mesma, um dos apartamentos consegue mais área graças à adição de uma ala na fachada oposta. Ou seja, conquista-a garantindo que a separação é feita no eixo central, em continuidade com o núcleo de circulação, de forma a que ambos os apartamentos usufruam quer da relação com a rua, quer da relação com o interior do quarteirão.

Em ambos os casos, a sala é um espaço que ocupa todo o alçado principal, enquanto que os quartos, casas-de-banho e áreas de serviço são orientados para o jardim interno. O apartamento organiza-se assim em duas zonas, enfatizadas pela linha distributiva perpendicular ao eixo que divide os apartamentos e aos dois tipos de acesso a partir do hall comum (o acesso principal e um outro de serviço, ligado directamente com a cozinha). Mas se no apartamento maior esta organização é clara, pois os quartos ocupam a ala “acrescentada”, esta assimetria é mais ambígua no fogo de menor área: como a cozinha, quarto e casa-de-banho de serviço e casa-de-banho comum ocupam quase metade da planta, o quarto principal é forçado a avançar para a fachada principal. Isto resulta numa franca relação entre este e a sala, já que para que a sala se possa estender a todo o alçado, utiliza-se uma cortina como elemento separador entre os dois espaços, que ora se isolam, ora fundem. O interior é pensado em função de potenciais formas de utilização e baseia-se na ideia de um espaço flexível às necessidades e alterações quotidianas.

Flexibilidade

Mas é no seu próprio apartamento que Ponti revela com mais clareza estes princípios espaciais, tomando a sua casa como objecto de experimentação. A sua análise será por isso alvo de uma análise mais detalhada.

O 8º piso, de menor área em relação ao anteriormente descrito por não possuir o corpo que avança pelo jardim, permite uma maior liberdade na distribuição espacial por constituir um único fogo.

A área de serviço tem direito a uma entrada independente, mais uma vez, e é constituída pela cozinha, um outro espaço para tarefas domésticas e dependências do servente. À exceção da casa-de-banho, as divisões são separadas apenas por cortinas, valorizando a sua unidade enquanto área de serviço e facilitando a passagem de umas para as outras.

Ao encaixar este núcleo e uma das casas-de-banho comum no canto nordeste da planta, as restantes divisões formam um único espaço passível de ser subdividido por cortinas – que quase funcionam como paredes amovíveis.¹⁷⁵ Ou seja, à exceção dos serviços e das casas-de-banho, a casa é entendida como um grande ambiente unitário do qual fazem parte a sala (de estar e de jantar), um estúdio, um quarto de casal e dois quartos individuais.

O estúdio, relacionado com o jardim interno através de uma varanda, pode ser utilizado independentemente como espaço de trabalho ou como quarto, pois entre a zona da cama (que ocupa um recanto formado pelo elevador) e a zona de trabalho/estar existe uma cortina. O estúdio pode ainda ter uma franca relação com a sala e/ou com o quarto de casal, abrindo ou fechando outras cortinas.

Relativamente à área de relação com a rua, verificamos que as três cortinas que estruturam toda a frente do apartamento, perpendiculares à fachada, permitem criar quatro divisões diferentes a partir do mesmo espaço. Mas para além destas, Ponti aplica nos quartos principais a mesma solução que nos quartos de serviço e do estúdio, ou seja, um sistema de cortinas que quando fechadas reduzem o espaço do quarto ao mínimo e resgatam a área restante para proveito comum. Desta forma conseguem-se inúmeras organizações a partir de um simples gesto de fechar ou recolher cortinas. Podemos especificar quatro princípios organizativos base, passando do conceito de um único espaço ao do espaço completamente subdividido. Com todas as cortinas recolhidas, o

¹⁷⁵ Apesar de as cortinas utilizadas se assemelharem a portas de fole, na estrutura e solidez aparentes, adopta-se o termo “cortina” de modo a não serem confundidas com portas de abrir.

hall principal, o estúdio, os três quartos e a sala comungam do mesmo espaço e são apenas definidos por paredes descontínuas que garantem a fluidez espacial dentro de um sistema modular. Outra possibilidade é isolar apenas as áreas das camas: asseguram-se as condições dos quartos de dormir e a sala prolonga-se por toda a galeria. No caso de ser mais conveniente aumentar a área dos quartos (à noite, por exemplo), as cortinas que correm contra a fachada devolvem às divisões mais privadas a zona de galeria e consequentemente a comunicação directa com o exterior. A sala reduz de tamanho e os móveis incorporados na fachada passam a fazer parte dos quartos, podendo por exemplo ser utilizados como área de estudo. Uma quarta hipótese seria fechar os dois tipos de cortina (as que são perpendiculares à fachada e as que lhe são paralelas), conseguindo assim três quartos, três salas pequenas abertas para a varanda e a sala comum.

Continuidade

A continuidade espacial permite ainda, para além da diversidade de relações entre as divisões e da variedade e eficiência de persursos, criar vistas contínuas de um lado ao outro do apartamento, tanto na largura da galeria como entre a varanda traseira e a varanda principal. Este tema é reforçado na uniformidade cromática (cortinas, chão e tecto), no desenho contínuo do pavimento e do tecto, às listas diagonais, e na ausência de calhas para as cortinas no pavimento. O mobiliário, desenhado por Ponti, também não vai contra o conceito e apoia-se nas paredes, exprimindo leveza ao libertar-se do chão.

Mobiliário

A tendência é para reduzir o mobiliário móvel ao mínimo e incorporar prateleiras, mesas ou mesmo iluminação num único painel, associado à estruturação do espaço. Deste modo, o mobiliário liberta o espaço útil da casa e passa a ser parte integrante desta, tal como as paredes. Este conceito, aplicado de forma evidente neste projecto, era já uma preocupação do arquitecto nos anos 30: “The way forward is this: the enhancement of appartments with fixtures and fitted furnishings. When we move house, it is quite inappropriate for us to take with us standard fittings like gas cookers and refrigerators, and kitchen furniture, dressers, larder cupboards, bookcases and wardrobes, or to have to install radio and telephone systems. All this should come with the house, and be installed when it is built.”¹⁷⁶ Os móveis incorporam-se nas paredes, dotam-nas de funcionalidade e expressividade, ao mesmo tempo que contribuem para a caracterização das diferentes zonas. É o que acontece no estúdio, onde a área de trabalho é sobretudo definida pela estante encastrada na parede do elevador, ou no quarto principal, cuja arrumação se restringe a uma das paredes do quarto, funcionando como um alargamento desta.

Finestra arredata

O entendimento das paredes como suporte decorativo e funcional é igualmente extensível ao plano de fachada, o qual é tratado como a quarta parede da casa. Gio Ponti considera a janela panorâmica uma janela monstruosa, pois deixa de ser entendida como uma abertura para ser lida como uma parede ausente, “è una violazione di domicilio”. Defende por isso que se recupere a quarta parede: “Un ambiente con una grande finestra panoramica totale ha tre pareti ed un vuoto, il cristallo. È un ambiente indifeso. Non è chiuso, non è un ambiente. [...] Perchè l’ambiente non può invece

¹⁷⁶ Gio Ponti citado por ROMANELLI, Marco – *Gio Ponti: a world*, 2002. p.15.

essere ricostituito, cioè pensato di quattro pareti arredate, delle quail una sia trasparente?”¹⁷⁷

Sobre as janelas é colocada uma estrutura de madeira e metal, segundo uma composição abstracta de elementos suspensos, aproveitando a parede de vidro para integrar mobiliário, objectos e quadros.¹⁷⁸ No entanto, antes de ser aplicado neste edifício, o protótipo do novo tipo de janela, a “janela decorada”, tinha já sido apresentado na revista “Domus” em 1954 e utilizado em projectos para Attamira (1953) e para a X Trienal de Milão (1954).¹⁷⁹ Mesmo nas maquetas de estudo, elaboradas entre 1953 e 1954,¹⁸⁰ a fachada não é encarada como um único pano de vidro mas sim como um elemento composto por cheios e vazios, transparência e opacidade. A composição é ainda estudada em função das variações diárias: se durante o dia as peças suspensas na fachada surgem por entre a paisagem exterior, durante a noite, com as persianas corridas, elas assumem o protagonismo.

Mas a atenção de Ponti em relação às diferenças nocturnas e diurnas passa também pelo aspecto exterior do edifício, na forma como o espaço interior é revelado através da composição da fachada: de dia, as diferentes aberturas e cores em cada piso dão vida ao edifício e, à noite, o interior iluminado é exibido por intermédio dos vazios do alçado. A fachada, segundo Ponti, é entendida como um dispositivo comunicativo: “tombs have windowless fronts, because no one will ever look out from them: windows represent life, the life inside”.¹⁸¹ O edifício, com a sua frente “perfurada”, espelha a organização interior, exprime a actividade dos seus habitantes e transforma-se num cenário variável, que se modifica consoante as horas do dia, o tempo e as estações.

¹⁷⁷ PONTI, Gio - *La finestra “arredata”*, 1954. p.17.

¹⁷⁸ MOLINARI, Luca - *Viviendas, Milán*, 2000. p. 112.

¹⁷⁹ ROMANELLI, Marco - *Gio Ponti: a world*, 2002. p.136.

¹⁸⁰ *Ibidem*.

¹⁸¹ Gio PONTI citado por ROMANELLI, Marco - *Gio Ponti: a world*, 2002. p. 131.

Utente

A fachada, constituída por uma série de elementos que não só a constroem como também a ocupam - varandas, terraços, galerias envidraçadas, vãos de diferentes tamanhos, painéis de cores variadas, vegetação interior e exterior, grades e persianas – é uma manifestação clara das actividades e gostos e necessidades dos seus habitantes. De facto, cada utente poderia escolher para o seu apartamento as cores e critérios de organização da fachada, resultando numa construção espontânea onde o arquitecto se limita apenas a fornecer a grelha e os componentes que a irão preencher.¹⁸²

A preocupação com o modo de vida das pessoas reflecte-se por isso na atenção que Gio Ponti dá à fachada do edifício, mas também, como se demonstrou, na valorização do desenho da planta. O estudo do movimento e circulação diárias, das relações visuais entre espaços, das várias possibilidades de organização espacial, e a consciência da necessidade de fazer alterações ao longo do tempo, reflectem-se nos conceitos que aplica neste edifício, em termos de continuidade espacial, flexibilidade, diversidade de cores e formas, e participação dos habitantes na definição do próprio apartamento. A casa da Via Dezza concretiza, por isso, a ideia pontiana da “casa expressiva” e é considerada pelo arquitecto como uma espécie de manifesto das suas “invenções”.¹⁸³

¹⁸² BRAMBILLA, Paolo – *Casa d'abitazione in via Dezza*. [Em linha]

¹⁸³ IRACE, Fulvio – *Milano moderna : architettura e città nell'epoca della ricostruzione*, 1996. p. 67.

CONCLUSÃO

De acordo com as ideologias posteriores à Segunda Guerra Mundial, o espaço deixa de ser entendido como matemático, racional e funcional para ganhar uma materialidade real, humana e apropriável. “Passa-se de uma concepção física da arquitectura, baseada no plano, na percepção plástica e visual e na tendência à abstracção, a uma concepção cultural da arquitectura, baseada na matéria, na percepção táctil e na tendência à contextualização e à expressão dos valores semiológicos.”¹⁸⁴ O lugar é apreendido de forma empírica e, por isso, dependente da experiência de cada um. Assim se entende também o espaço da casa. O modelo da casa pós-guerra, influenciado pelo pensamento existencialista, definia-se sobretudo pela experiência apreendida por quem a habita, ou seja, era constituída a partir da vivência no espaço e valorizada na sua vertente individual, psicológica, e subjectiva.

Não era suficiente dar resposta a questões de ordem estética e funcional; o arquitecto deveria promover a relação entre o utente e a casa a um outro nível, dependente de uma dimensão emocional e por isso menos imediata. Tratava-se de praticar uma arquitectura imaginando e construindo realidades que, para além de satisfazerem eficazmente necessidades de ordem primária, estimulassem a criação de laços afectivos entre o homem e a casa.

Nos projectos analisados ao longo deste trabalho, assiste-se ao generalizar de uma linguagem que, por enraizada em contextos físicos e sociais específicos, estabelece uma ligação com o tempo presente e com as pessoas que neles iriam viver. O reutilizar de um vocabulário tradicional e regionalista anulava qualquer tentativa de impor modelos vivenciais, baseados em ideais utópicos e que conseqüentemente implicariam um esforço de adequação por parte dos utentes. Pelo contrário, apostava-se numa

¹⁸⁴ MONTANER, Josep Maria - - *Después del movimiento moderno: arquitectura de la segunda mitad del siglo XX. do séc. XX*, 1993. p. 41.

linguagem empática e familiar, através da qual era possível comunicar com as pessoas e facilitar o seu envolvimento com o espaço. Os interiores retorcem-se e complexificam-se, adaptando-se às actividades domésticas e ao modo de vida familiar, ao mesmo tempo que ganham um carácter introvertido e intimista, aptos a camuflar-se com as experiências e memórias dos habitantes. Para além de apoiarem sentimentos de pertença e empatia, pela proximidade que estabelecem com a circunstância presente, e de demonstrarem uma domesticidade inerente ao desenho e materialidade dos interiores, volumes e fachadas, estas casas são ainda permeáveis à vivência do habitante ao longo do tempo. A arquitectura construída ganharia sentido ao ser apropriada e ao acomodar as transformações que decorrem do intenso processo que se estabelece entre o homem e o espaço doméstico. A casa absorveria os gestos, actividades e gostos dos seus habitantes, assumindo-se como acumulação de pertences, vivências e afectos ao longo da vida.

Como diz Walter Benjamin, “*To live is to leave traces*”.¹⁸⁵ A casa, para além de estimular que essas marcas existam, deve conviver com elas, passando a funcionar como parte integrante dos seus proprietários. Neste sentido, o ambiente doméstico converte-se “en un museo del alma, en un archivo de sus experiencias”¹⁸⁶; é um prolongamento do corpo e da alma do habitante, “una expresión y una expansión del yo”¹⁸⁷, pois não se resume a um sistema articulado de conveniências mas sim ao “mundo íntimo en el que el yo gusta de reflejar-se diariamente”.¹⁸⁸ Casa e habitante complementam-se e estabelecem um recíproco sentimento de pertença que cabe à arquitectura assegurar.

Os exemplos dos anos 1950 analisados mostram que é possível conceber a casa como um lugar significativo, com o qual o habitante se identifica e é capaz de estabelecer laços afectivos num denso e constante processo de recriação, que julgamos essencial nos dias de hoje.

¹⁸⁵ Walter Benjamin citado por COLOMINA, Beatriz - *Privacy and publicity: modern architecture as mass media*, 1998. p. 233.

¹⁸⁶ PRAZ, Mario. *La personalidad del ambiente: sensibilidad artística y gusto ornamental*, 1988. p. 54.

¹⁸⁷ *Ibidem*. p. 56.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

BIBLIOGRAFIA

“2G : Revista Internacional de Arquitectura”. Barcelona. 2000, vol. 15. ISSN 11369647.

“2G : Revista Internacional de Arquitectura”. Barcelona. 2005, vol. 33. ISSN 11369647.

ARQUITECTURA DO MOVIMENTO MODERNO : INVENTÁRIO DOCOMO IBÉRICO : 1925-1965. [S. l.] : Associação dos Arquitectos Portugueses : Fundação Mies van der Rohe : DOCOMO Ibérico, D.L. 1997. p. 336.

“A&V : monografias de arquitectura y vivienda”. Madrid. 1988, vol. 14.

ÁBALOS, Iñaki – **A boa-vida: visita guiada às casas da modernidade**. Barcelona : Gustavo Gili, 2003. 207 p. ISBN 8425219310.

BACHELARD, Gaston – **The poetics of space: the classic look at how we experience intimate places**. Boston : Beacon Press, 1994. 241 p. ISBN 9780807064733.

BAGLIONE, Chiara, ed. lit. - **Casabella 1928-2008**. Milano : Mondadori Electa, 2008. 798 p. ISBN 9788837065546.

BENEVOLO, Leonardo – **Historia de la arquitectura moderna**. 8ª ed. rev. e amp. Barcelona : Gustavo Gili, 2002. 1196 p. ISBN 84252179938.

BOTTON, Alain de – **The architecture of happiness: the secret art of furnishing your life**. London : Penguin Books, 2007. 280 p. ISBN 9780141015002.

BRUNETTI, Fabrizio; BRUNETTI, Gesi – **Giancarlo de Carlo**. Firenze : Allinea Editrice, 1981. 237 p.

BUCCI, Federico; MULAZZANI, Marco, ed. lit. – **Luigi Moretti : opere e scritti**. Milano : Electa, 2001. 226 p. ISBN 8843573780.

CABRERO, Gabriel Ruiz - **El moderno en España: Arquitectura 1948-2000**. Sevilla : Tanais Ediciones, 2001. 199 p. ISBN 8449600766.

CAMPOS, Catarina Fortuna – Domesticidades: considerações sobre a retórica dos espaços. Coimbra [s.n.], 2006. 120p. Prova final de Licenciatura apresentada ao Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra.

CAPITEL, Antón [et al.] - **Arquitectura del siglo XX: España**. [S.l.] : Sociedad Estatal Hanover 2000 ; Sevill : Tanais, cop. 2000. 391 p. ISBN 8449600804.

CASEY, James – **História da Família**. Lisboa : Círculo de Leitores, 1996. 211 p. ISBN 9724213366.

CODERCH, José Antonio – No son genios lo que necesitamos ahora. 2G : Revista internacional de arquitectura. Barcelona. ISSN 11369647. 33 (2005) 134-137.

COLOMINA, Beatriz - **Privacy and publicity : modern architecture as mass media**. Cambridge (Mass.) : MIT Press, 1998. 389 p. ISBN 0262531399.

COLOMINA, Beatriz, ed. lit. - **Sexuality and space**. Cambridge (Mass.) : New York : Princeton Architectural Press, cop. 1992. 389 p. ISBN 1878271083.

COLOMINA, Beatriz - Unbreathed air 1956. In HEUVEL, Dirk van den; RISSELADA, Max, ed. lit. - **Alison and Peter Smithson: from the house of the future to a house of today**. Roterdão : 010 Publishers, 2004. 238 p. ISBN 9064505284. p. 30-49.

“Cuadernos de arquitectura”. Barcelona. 1961, vol. 44.

DIEZ, Rafael – **Coderch: Variaciones sobre una casa**. 3ª ed. Barcelona : Fundación Caja de Arquitectos, 2007. 275 p. ISBN 849325424x.

DIEZ, Rafael – Introducción a la arquitectura de una ética. 2G : Revista Internacional de Arquitectura. Barcelona. ISSN 11369647. 33 (2005) 14-29.

FAMÍLIA E HABITAÇÃO. Porto : Livraria Telos, 1973. 84 p.

FERNANDEZ, Sérgio – **Percursos: arquitectura portuguesa: 1930-1974**. 2ª ed. Porto : FAUP, 1988. 207 p.

FIGUEIRA, Jorge - **Periferia perfeita: pós-Modernidade na arquitectura portuguesa, anos 60 - anos 80**. Coimbra : Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2009. 537 p. Tese de doutoramento.

FOCHS, Carles, ed. lit. – **J. A. Coderch de Sentmenat : 1913-1984**. Barcelona : Gustavo Gili, 1989. 255 p. ISBN 8425213878.

FORTY, Adrian - The comfort of Strangeness. 2G : Revista Internacional de Arquitectura. Barcelona. ISSN 1136964734. 34 (2005) 76-83.

FORTY, Adrian – **Words and buildings : a vocabulary of modern architecture**. New York : Thames & Hudson, cop. 2000. 335 p. ISBN 0500341729.

FRAMPTON, Kenneth – **História crítica de la arquitectura moderna**. 4ª ed. Barcelona : Gustavo Gili, 1989. 375p. ISBN 8425210518.

FRAMPTON, Kenneth - **Labour, work and architecture : collected essays on architecture and design**. London ; New York : Phaidon Press, 2002. 352 p. ISBN 0714840807.

FRAMPTON, Kenneth – *Homage à Coderch*. 2G : Revista Internacional de Arquitectura. Barcelona. ISSN 11369647. 33 (2005) 4-13.

FULVIO, Irace - **Milano moderna : architettura e città nell'epoca della ricostruzione**. Milano : Federico Motta, 1996. 167 p. ISBN 8871791126.

GARDELLA, Ignazio [et al.] - **Ignazio Gardella**. Milano : Comunità, 1959. 201 p.

GONÇALVES, José Fernando – **Edifícios Modernos de Habitação Colectiva 1948-1961: Desenho e Standard na Arquitectura Portuguesa**. [Barcelona] : [s.n.], 2007. 437 p. Tese de Doutoramento, UPC - Department de Projectos d'Arquitectura.

GREGOTTI, Vittorio; MARZARI, Giovanni, ed. lit. - **Luigi Figini, Gino Pollini : opera completa**. 2ª ed. Milano : Electa, 2002. 548 p.

HALL, Edward - **A dimensão oculta**. Lisboa : Relógio d'Água, D. L., 1986 [D.L. 1996]. 230 p. ISBN 9727081231.

HEIDEGGER, Martin – **Essais et Conférences**. Paris : Gallimard, 1996. 249 p. ISBN 2070222209. p 170-193.

HEUVEL, Dirk van den; RISSELADA, Max, ed. lit. - **Alison and Peter Smithson: from the house of the future to a house of today**. Roterdão : 010 Publishers, 2004. 238 p. ISBN 9064505284.

HEUVEL, Dirk van den – Without rhetoric: prototypes for the suburban house. In HEUVEL, Dirk van den; RISSELADA, Max, ed. lit. - **Alison and Peter Smithson: from the house of the future to a house of today**. Roterdão : 010 Publishers, 2004. 238 p. ISBN 9064505284. p. 78-103.

LECHTE, John - **Fifty key contemporary thinkers: from structuralism to postmodernism**. London : Routledge, 1995. 251 p. ISBN 0415057272.

MARTINS, João Paulo - **Os espaços e as práticas. Arquitectura e ciências sociais: habitus, estruturação e ritual**. Lisboa : FAULT, 2006. 318 p. Tese de doutoramento.

MCKEAN, John – **Giancarlo de Carlo: layered places**. Stuttgart; London : Axel Menges, 2004. 207 p. ISBN 3932565126.

MILANO, Maria – A cultura do habitar em Portugal. In MILANO, Maria, coord. – **Do habitar**. Matosinhos : Câmara Municipal : Escola Superior de Artes e Design, 2005. 180 p. ISBN 9729830320.

MILANO, Maria, coord. – **Do habitar**. Matosinhos : Câmara Municipal : Escola Superior de Artes e Design, 2005. 180 p. ISBN 9729830320.

MILHEIRO, Ana Vaz, coord. - **Habitar em colectivo : arquitectura portuguesa antes do S.A.A.L**. Lisboa : Departamento de Arquitectura e Urbanismo do ISCTE, 2009. 138 p.

MOLINARI, Luca – Viviendas, Milán. 2G : Revista Internacional de Arquitectura. Barcelona. ISSN 11369647. 15 (2000) 112-115.

MOLINARI, Luca – Viviendas en el barrio A, Spine Bianche. 2G : Revista Internacional de Arquitectura. Barcelona. ISSN 11369647. 15 (2000) 44-49.

MONTANER, Josep Maria - **Coderch: casa Ugalde**. Barcelona : Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1998. 73 p. ISBN 8488258186.

MONTANER, Josep Maria - **Después del movimiento moderno: arquitectura de la segunda mitad del siglo XX**. Barcelona : Gustavo Gili, 1993. 271 p. ISBN 8425215099.

MONTEYS, Xavier e FUERTES, Pere – **Casa collage: un ensayo sobre la arquitectura de la casa**. Barcelona : Editorial Gustavo Gili, 2001. 151 p. ISBN 9788425218699.

MONTUORI, Marina, ed. lit. - **Lezioni di progettazione : 10 maestri dell'architettura italiana**. Milano : Electa, cop. 1988. 298 p. ISBN 8843526278.

Morada em Vila Viçosa. Arquitetura. Lisboa. 79 (1963) 3-10.

“NU”. Coimbra, vol. 27. ISSN 16453891.

PERROT, Michelle - Modos de habitar: la evolución de lo cotidiano en la vivienda moderna. A&V : monografías de arquitectura y vivienda. Madrid. 14 (1988) 12-17.

PIZZA, Antonio; ROVIRA, Josep M. [et al.] – **Coderch 1940-1964: en busca del hogar**. Barcelona : Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 2000. 215 p. ISBN 8488258836.

PONTI, Gio - Alloggio unimbitale per quattro persone. Domus. Milano. 320 (1956) 27-28.

PONTI, Gio - La finestra “arredata”. Domus. 296 (1954) 17-20.

PONTI, Gio - Una casa a pareti apribili. Domus. 334 (1957) 21-34.

PORTAS, Nuno – **A arquitetura para hoje; seguido de evolução da arquitetura moderna em Portugal**. 2ª ed. Lisboa: Livros Horizonte, 2008. 210 p. ISBN 9789722415668.

PORTAS, Nuno – **Arquitetura(s): história e crítica, ensino e profissão**. Porto: FAUP, 2005. 489 p. ISBN 9729483728.

PORTAS, Nuno - Atelier Nuno Teotónio Pereira: um testemunho, também pessoal. In TOSTÕES, Ana, coord. – **Arquitetura e cidadania: Atelier Nuno Teotónio Pereira : [catálogo da exposição] Centro Cultural de Belém, 26 de Junho a 31 de Outubro**. [Lisboa]: Quimera, D. L., 2004. 331 p. ISBN 9725891279.

PRAZ, Mario. La personalidad del ambiente: sensibilidad artística y gusto ornamental. A&V : monografías de arquitectura y vivienda. Madrid. 14 (1988) 49-57.

PROST, Antoine - Fronteiras e Espaços do Privado. In História da Vida Privada. Porto : Afrontamento, 1989-1991. ISBN 9723602350. vol.5.

REED, Christopher, ed. lit. – **Not at home: the suppression of domesticity in modern art and architecture**. London : Thames and Hudson, 1996. 304p. ISBN 0500016925.

RIBEIRO, Joana – Lost in translation ou a crítica do estrangeiro. Laura : Revista de cultura arquitectónica. Guimarães. ISSN 1645832X. 3 (2005) 106-113.

RISSELADA, Max, ed. lit. - **Raumplan versus Plan Libre: Adolf Loos and Le Corbusier, 1919-1930**. New York : Rizzoli, 1988. 150 p. ISBN 0847810003.

ROBINSON, Joyce Henri - “Hi Honey, I’m Home”. In REED, Christopher, ed. lit. – **Not at home: the suppression of domesticity in modern art and architecture**. London : Thames and Hudson, 1996. ISBN 0500016925. p. 98-112.

ROCHA, Filipa [et al.] - Margarete Schutte-Lihotzky: a arquitectura da funcionalidade. Joelho. Coimbra. ISSN 08746168. 1 (2010) 44-47.

ROMANELLI, Marco [et al.] – **Gio Ponti: a world**. Milan : Abitare Segesta, 2002. 153 ISBN 8886116608.

RYBCZYNSKI, Witold - **La casa, história de uma ideia**. Madrid: Editorial Nerea, 1999. 255 p. ISBN 8489569142.

RYKWERT, Joseph, 1926 - A casa de Adão no paraíso : a ideia da cabana primitiva na história da arquitectura. São Paulo : Editora Perspectiva, 2003. 255 p. ISBN 8527303213.

SAMONÀ, Alberto - **Ignazio Gardella e il professionismo italiano**. Roma: Officina Edizioni, 1981. 286 p.

SARQUIS, Jorge, ed. lit. – **Arquitectura y modos de habitar**. Buenos Aires: Nobuko, 2006. 160 p. ISBN 9875840688.

SCRIVANO, Paolo – Barrio INA-Casa Tiburtino, Roma. 2G: Revista internacional de arquitectura. Barcelona. ISSN 11369647. 15 (2000) 28-35.

SHARR, Adam – **La cabaña de Heidegger: un espacio para pensar**. Barcelona : Gustavo Gili, SL, 2008. 127 p. ISBN 9788425222047.

SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter - **Cambiando el arte de habitar**. Barcelona : Gustavo Gili, cop. 2001. 156 p. ISBN 8425218365.

SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter - **The charged void: architecture**. New York : The Monacelli Press, cop. 2001. 599 p. ISBN 1580930506.

TANIZAKI, Jun'Ichiro – **Em louvor às sombras**. Maputo : Faculdade de Arquitectura e

Planeamento Físico, Universidade Eduardo Mondlane, 1999. 44 p.

TÁVORA, Fernando – **Da organização do espaço**. 2ª ed. Porto : Escola Superior de Belas Artes, 1982. 87 p.

TEYSSOT, Georges - **Da teoria de arquitectura: doze ensaios**. Lisboa : Edições 70; Coimbra : Edarq, 2010. 295 p. ISBN 9789724416151.

TOSTÕES, Ana [et al.] – **Arquitectura Moderna Portuguesa: 1920-1970**. Lisboa: IPPAR, cop. 2004. 391 p. ISBN 9728736355.

TOSTÕES, Ana, coord. – **Arquitectura e cidadania: Atelier Nuno Teotónio Pereira : [catálogo da exposição] Centro Cultural de Belém, 26 de Junho a 31 de Outubro**. [Lisboa]: Quimera, D. L., 2004. 331 p. ISBN 9725891279.

TOURNIKIOTIS, Panayotis - **Adolf Loos**. New York : Princeton Architectural Press, cop. 2002. 196 p. ISBN 1568983425.

VENTURI Robert – **Complejidad y contradicción en la arquitectura**. Barcelona : Gustavo Gili, 2003. 234 p. ISBN 8425216028.

VIDLER, Anthony - **The architectural uncanny : essays in the modern unhomely**. Cambridge...[et al.] : The MIT Press, 1999. 257 p. ISBN 0262720183.

WAINWRIGHT, Lisa – Robert Rauschenberg's Fabrics. In REED, Christopher, ed. lit. – **Not at home: the suppression of domesticity in modern art and architecture**. London : Thames and Hudson, 1996. ISBN 0500016925. p. 193-205.

WEBSTER, Helena, ed. lit. - **Modernism without rhetoric : essays on the work of Alison and Peter Smithson**. London : Academy Editions, cop. 1997. 224 p. ISBN 1854904957.

Referências electrónicas

ACERBONI, Francesca; ATTARDO, Paola – Gio Ponti [Em linha]. [Consult. Julho 2011]. Disponível em: <http://www.meamnet.polimi.it/archive/057/057m1.html>.

BRAMBILLA, Paolo – Casa d'abitazione in via Dezza. [Em linha]. [Consult. Julho 2011]. Disponível em: http://fondazione.ordinearchitetti.mi.it/index.php/page,Attivita.Itinerari.Scheda/itinerari_id,18/edifici_id,162/show.scheda.

CAMPONOGARA, Claudio – Amate l'architettura [Em linha]. [Consult. Julho 2011]. Disponível em: <http://www.domusweb.it/en/book-review/ponti-once-again/>.

CAPITANUCCI, Maria V. - Casa in via Marchiondi [Em linha]. [Consult. Julho 2011]. Disponível em: http://fondazione.ordinearchitetti.mi.it/index.php/page,Attivita.Itinerari.Sc_heda/itinerari_id,18/edifici_id,27/show,scheda?SSID=4e15ctse1pq1e7mq0quisigapc4.

Casa de Francisco Barata dos Santos. [Em linha]. [Consult. Julho 2011]. Disponível em: http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=24921.

Casa Ugalde [Em linha]. [Consult. Abril 2011]. Disponível em: <http://www.casaugalde.com/index.html>.

Coderch archive [Em linha]. [Consult. Julho 2011]. Disponível em: <http://www-etsav.upc.edu/arxcoderch/en-pre.htm>.

Col·legi d'Arquitectes de Catalunya [Em linha]. [Consult. Abril 2011]. Disponível em: <http://www.coac.net/>.

Counter space: design and the modern kitchen [Em linha]. [Consult. Junho 2011]. Disponível em: <http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/1062>.

Existencialismo [Em linha]. [Consult. Julho 2011]. Disponível em: [http://www.infopedia.pt/\\$existencialismo](http://www.infopedia.pt/$existencialismo).

Fondazione Vico Magistretti [Em linha]. [Consult. Março 2011]. Disponível em: http://www.vicomagistretti.it/index.php?option=com_content&view=article&id=26&Itemid=15&lang=en

From the archive [Em linha]. [Consult. Julho 2011]. Disponível em: <http://www.domusweb.it/en/from-the-archive/>.

FUÃO, Fernando F. - O sentido do espaço. Em que sentido, em que sentido? 1ª parte [Em linha]. [Consult. Maio 2011]. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.048/582>.

Gio Ponti [Em linha]. [Consult. Julho 2011]. Disponível em: <http://designmuseum.org/design/gio-ponti>.

Ina-Casa Harar [Em linha]. [Consult. Maio 2011]. Disponível em: http://www.housingprototypes.org/project?File_No=ITA015.

LUCCHINI, Marco – Quartieri Harrar [Em linha]. [Consult. Julho 2011]. Disponível em: http://fondazione.ordinearchitetti.mi.it/index.php/page,Attivita.Itinerari.Scheda/edifici_id,69/itinerari_id,20/show,scheda

NAVARA, Pedro B. – Sobre o espaço de representação moderno [Em linha]. [Consult. Julho 2011]. Disponível em: http://www.artecapital.net/arq_des.php?ref=5.

PEDRET, Annie - Otterlo (the Netherlands) 7-15 September 1959 [Em linha]. [Consult. Maio 2011]. Disponível em: <http://www.team10online.org/>.

Team Ten Online [Em linha]. [Consult. Junho 2011]. Disponível em: <http://www.team10online.org/>.

TOSTO, Annette – *Edificio nel quartiere “Mangiagalli” Iacp, Milano* [Em linha]. [Consult. Julho 2011]. Disponível em: http://www.fondazionefrancoalbini.com/pdf/opere/opere_principali_arch_block.pdf.

Ugalde House [Em linha]. [Consult. Julho 2011]. Disponível em: <http://www-etsav.upc.edu/arxcoderch/en-f01.htm>.

Fontes das imagens

1. 2G : Revista Internacional de Arquitectura. Barcelona. 15 (2000). p. 108.
2. 2G : Revista Internacional de Arquitectura. Barcelona. 15 (2000). p. 108.
3. <http://www.flickrriver.com/groups/luigimoretti/pool/interesting/>
4. http://www.agissoftware.it/arte/5/a/Ar/Moretti,%20Luigi%20Walter_02.htm
5. http://www.agissoftware.it/arte/5/a/Ar/Moretti,%20Luigi%20Walter_02.htm
6. 2G : Revista Internacional de Arquitectura. Barcelona. 15 (2000). p. 107.
7. SAMONÀ, Alberto - *Ignazio Gardella e il professionismo italiano*. p. 127.
8. <http://www.archimagazine.com/ariggigardella.htm>
9. SAMONÀ, Alberto - *Ignazio Gardella e il professionismo italiano*. p. 126.
10. BAGLIONE, Chiara, ed. lit. - *Casabella 1928-2008*. p. 244.
11. http://www.architetturadelmoderno.it/scheda_nodo.php?id=168&lang=_eng
12. 2G : Revista Internacional de Arquitectura. Barcelona. 15 (2000). p. 34.
13. 2G : Revista Internacional de Arquitectura. Barcelona. 15 (2000). p. 34.
14. 2G : Revista Internacional de Arquitectura. Barcelona. 15 (2000). p. 33.
15. <http://www.domusweb.it/en/architecture/rebuilding-italy-in-the-fifties-the-ina-casa-plan/>
16. SAMONÀ, Alberto - *Ignazio Gardella e il professionismo italiano*. p. 130.
17. GARDELLA, Ignazio [et al.] - *Ignazio Gardella*. p. 109.

18. SAMONÀ, Alberto - *Ignazio Gardella e il professionismo italiano*. p. 132.
19. http://fondazione.ordinearchitetti.mi.it/index.php/page,Attivita.Itinerari.Scheda/itinerari_id,18/edifici_id,27/show,scheda?SSID=4e15ctse1pq1e7mq0qusigapc4
20. FULVIO, Irace - *Milano moderna : architettura e città nell'epoca della ricostruzione*. p. 70.
21. MONTUORI, Marina, ed. lit. - *Lezioni di progettazione : 10 maestri dell'architettura italiana*. p. 20.
22. <http://www.archimagazine.com/ariggigardella.htm>
23. MCKEAN, John - *Giancarlo de Carlo: layered places*. p. 18.
24. BRUNETTI, Fabrizio; BRUNETTI, Gesi - *Giancarlo de Carlo*. p. 79.
25. MCKEAN, John - *Giancarlo de Carlo: layered places*. p. 19.
26. 2G : Revista Internacional de Arquitectura. Barcelona. 33 (2005). p. 36.
27. 2G : Revista Internacional de Arquitectura. Barcelona. 33 (2005). p. 36.
28. 2G : Revista Internacional de Arquitectura. Barcelona. 33 (2005). p. 38.
29. <http://www.nacionaldesign.com/category/countries/spain/>
30. <http://www.pimpmyspace.org/comments/code/406484/>
31. 2G : Revista Internacional de Arquitectura. Barcelona. 33 (2005). p. 45.
32. FOCHS, Carles, ed. lit. - *J. A. Coderch de Sentmenat : 1913-1984*. p. 102.
33. <http://tallerhousingesarq.wordpress.com/2009/01/19/1a-conferencia-vivienda-plurifamiliar-del-movimientomoderno-en-barcelona/>
34. <http://www.besthousedesign.org/building-in-barceloneta-josep-antoni-coderch/building-in-barceloneta-josep-antoni-coderch4>
35. DIEZ, Rafael - *Coderch: Variaciones sobre una casa*. p. 80.
36. FOCHS, Carles, ed. lit. - *J. A. Coderch de Sentmenat : 1913-1984*. p. 103.
37. http://www.housingprototypes.org/project?File_No=ITA015
38. http://www.housingprototypes.org/project?File_No=ITA015
39. http://www.housingprototypes.org/project?File_No=ITA015
40. GREGOTTI, Vittorio; MARZARI, Giovanni, ed. lit. - *Luigi Figini, Gino Pollini : opera completa*. p. 177.
41. GREGOTTI, Vittorio; MARZARI, Giovanni, ed. lit. - *Luigi Figini, Gino Pollini : opera completa*. p. 154.
42. GREGOTTI, Vittorio; MARZARI, Giovanni, ed. lit. - *Luigi Figini, Gino Pollini : opera completa*. p. 191.

43. GONÇALVES, José Fernando – *Edifícios Modernos de Habitação Colectiva 1948-1961: Desenho e Standard na Arquitectura Portuguesa*. p. 291.
44. GONÇALVES, José Fernando – *Edifícios Modernos de Habitação Colectiva 1948-1961: Desenho e Standard na Arquitectura Portuguesa*. p. 295.
45. TOSTÕES, Ana, coord. – *Arquitectura e cidadania: Atelier Nuno Teotónio Pereira : [catálogo da exposição] Centro Cultural de Belém, 26 de Junho a 31 de Outubro*. p. 153.
46. GONÇALVES, José Fernando – *Edifícios Modernos de Habitação Colectiva 1948-1961: Desenho e Standard na Arquitectura Portuguesa*. p. 290.
47. GONÇALVES, José Fernando – *Edifícios Modernos de Habitação Colectiva 1948-1961: Desenho e Standard na Arquitectura Portuguesa*. p. 299.
48. BRUNETTI, Fabrizio; BRUNETTI, Gesi – *Giancarlo de Carlo*. p. 102.
49. BRUNETTI, Fabrizio; BRUNETTI, Gesi – *Giancarlo de Carlo*. p. 102.
50. BRUNETTI, Fabrizio; BRUNETTI, Gesi – *Giancarlo de Carlo*. p. 102.
51. BRUNETTI, Fabrizio; BRUNETTI, Gesi – *Giancarlo de Carlo*. p. 102.
52. BRUNETTI, Fabrizio; BRUNETTI, Gesi – *Giancarlo de Carlo*. p. 102.
53. 2G : Revista Internacional de Arquitectura. Barcelona. 15 (2000). p. 45.
54. 2G : Revista Internacional de Arquitectura. Barcelona. 15 (2000). p. 114.
55. 2G : Revista Internacional de Arquitectura. Barcelona. 15 (2000). p. 115.
56. <http://www.meamnet.polimi.it/archive/057/057h3.html>
57. PONTI, Gio - Una casa a pareti apribili. Domus. 334 (1957). p. 29.
58. http://fondazione.ordinearchitetti.mi.it/index.php/page,Attivita.Itinerari.Scheda/itinerari_id,18/edifici_id,162/show,scheda
59. FOCHS, Carles, ed. lit. – *J. A. Coderch de Sentmenat: 1913-1984*. p. 108.
60. FOCHS, Carles, ed. lit. – *J. A. Coderch de Sentmenat: 1913-1984*. p. 106.
61. FOCHS, Carles, ed. lit. – *J. A. Coderch de Sentmenat: 1913-1984*. p. 107.
62. FOCHS, Carles, ed. lit. – *J. A. Coderch de Sentmenat: 1913-1984*. p. 109.
63. <http://tallerhousingesarq.wordpress.com/2009/01/19/1a-conferencia-vivienda-plurifamiliar-del-movimientomoderno-en-barcelona/>
64. TOSTÕES, Ana, coord. – *Arquitectura e cidadania: Atelier Nuno Teotónio Pereira : [catálogo da exposição] Centro Cultural de Belém, 26 de Junho a 31 de Outubro*. p. 169.
65. PEDREIRINHO, José Manuel – *Prémio Valmor : 100 anos*. Lisboa : Pandora, 2003. p. 217.
66. PEDREIRINHO, José Manuel – *Prémio Valmor : 100 anos*. Lisboa : Pandora, 2003. p. 216.

67. <http://www.mbmarquitectes.cat/>
68. <http://www.mbmarquitectes.cat/>
69. <http://www.mbmarquitectes.cat/>
70. <http://www.mbmarquitectes.cat/>
71. <http://www.mbmarquitectes.cat/>
72. TOSTÕES, Ana [et al.] – *Arquitectura Moderna Portuguesa: 1920-1970*.p. 251.
73. TOSTÕES, Ana [et al.] – *Arquitectura Moderna Portuguesa: 1920-1970*.p. 251.
74. TOSTÕES, Ana, coord. – *Arquitectura e cidadania: Atelier Nuno Teotónio Pereira : [catálogo da exposição] Centro Cultural de Belém, 26 de Junho a 31 de Outubro*. p. 165.
75. TOSTÕES, Ana, coord. – *Arquitectura e cidadania: Atelier Nuno Teotónio Pereira : [catálogo da exposição] Centro Cultural de Belém, 26 de Junho a 31 de Outubro*. p. 165.
76. PORTAS, Nuno – *Arquitectura(s): história e crítica, ensino e profissão*.p. 169.
77. TOSTÕES, Ana, coord. – *Arquitectura e cidadania: Atelier Nuno Teotónio Pereira : [catálogo da exposição] Centro Cultural de Belém, 26 de Junho a 31 de Outubro*. p. 164.
78. *Arquitectura*. Lisboa. 79 (1963). p. 5.
79. *Arquitectura*. Lisboa. 79 (1963). p. 9.
80. *Arquitectura*. Lisboa. 79 (1963). p. 7.
81. http://www.abelardomorell.net/photography/home_01/home_01.html
82. http://www.rijksmuseum.nl/aria/aria_assets/SK-C-149?lang=en&context_space=&context_id
83. <http://www.thecityreview.com/s10ccon1.html>
84. <http://tectonicablog.com/?p=11282>
85. MCKEAN, John – *Giancarlo de Carlo: layered places*. p. 21.
86. SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter - *The charged void: architecture*. p. 164.
87. <http://special.lib.gla.ac.uk/teach/domestic/dining.html>
88. TOSTÕES, Ana, coord. – *Arquitectura e cidadania: Atelier Nuno Teotónio Pereira : [catálogo da exposição] Centro Cultural de Belém, 26 de Junho a 31 de Outubro*. p. 124.
89. DIEZ, Rafael – *Coderch: Variaciones sobre una casa*. p. 244.
90. FOCHS, Carles, ed. lit. – *J. A. Coderch de Sentmenat: 1913-1984*. p. 99.
91. TOSTÕES, Ana, coord. – *Arquitectura e cidadania: Atelier Nuno Teotónio Pereira : [catálogo da exposição] Centro Cultural de Belém, 26 de Junho a 31 de Outubro*. p. 164.

92. <http://www.architonic.com/de/pmgal/i-morosi-alla-finestra-maharam/2007835>

93. <http://iimd.nl/design-critique-2010/?p=204>

94. <http://www.meamnet.polimi.it/archive/057/057h1.html>

